



Os três delitos da câmera-arma: crime passional, assassinato em série e selficídio

*The three crimes of the
camera-gun: crime of
passion, serial murder,
and selficide*



Michel de Oliveira¹

¹ Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É integrante do Grupo de Estudos de Comunicação e Imaginário (Imaginalis). Autor de *Seduzidos pela luz ou bases antropológicas da fotografia* (Imaginalis, 2021) e de *Saudades eternas: fotografia entre a morte e a sobrevivida* (Eduel, 2018). E-mail: michel.os@hotmail.com.br



Resumo: Esta reflexão toma como ponto de partida a metáfora da câmera como arma para discutir as mudanças do ato fotográfico a partir de três crimes alegóricos: o crime passional, o assassinato em série e o selficídio. Diante das consequências nefastas desses delitos, o ensaio apresenta como possibilidade o desarmamento da imaginação em torno do ato fotográfico para buscar outras metáforas que não sejam violentas, predatórias e colonizadoras.

Palavras-chave: fotografia; ato fotográfico; cultura visual; metáfora.

Abstract: This reflection takes as its starting point the metaphor of the camera as a weapon to discuss changes in the photographic act based on three allegorical crimes: the crime of passion, serial murder, and selficide. Faced with the disastrous consequences of these crimes, the essay presents the possibility of disarming the imagination around the photographic act, to seek other metaphors that are not violent, predatory, and colonizing.

Keywords: photography; photographic act; visual culture; metaphor.

Introdução ou três disparos fotográficos

Clique 1: cidade de Saigon, Vietnã, 1º de fevereiro de 1968. Policiais escoltavam o guerrilheiro Nguyen Van Lem, cujas mãos estavam amarradas nas costas. Ao passar em frente aos repórteres, o general Nguyen Ngoc Loan sacou a arma e atirou na cabeça do prisioneiro. Ao mesmo tempo, o fotógrafo estadunidense Eddie Adams disparou o gatilho da câmera e congelou o último instante de vida do guerrilheiro (Figura 1). A cena foi também registrada por câmeras de vídeo, e a gravação repete ainda hoje a queda de Lem após o tiro.



Figura 1: Execução em Saigon
Fotografia: Eddie Adams².

O registro, conhecido como *Execução em Saigon*, rendeu a Adams o Pulitzer de melhor fotografia em 1969. O fotógrafo arrependeu-se do clique, pois considerava que provocou um dano irreparável à honra do general Loan. Ao longo da vida, Adams preferiu não falar sobre seu registro mais memorável. Quando quebrou o silêncio, em entrevista à *Time Magazine*, no ano de 1998, declarou:

² Disponível em: <https://bit.ly/3Qvc6Ao>. Acesso em: 8 ago. 2023.

O general matou o vietcongue; eu matei o general com a minha câmera. Fotografias ainda são as armas mais poderosas do mundo. Pessoas acreditam nelas, mas fotografias mentem, mesmo quando não são manipuladas. Elas são apenas meias-verdades (ADDAMS, 1998, tradução nossa).

Susan Sontag (2003) comenta que a fotografia foi encenada. Não pelo fotógrafo, mas pelo general, que arrastou o prisioneiro para frente das câmeras. “Loan não teria cumprido a execução sumária ali se eles não estivessem dispostos a testemunhá-la” (SONTAG, 2003, p. 53), considera a ensaísta, que destaca o posicionamento estratégico do general e do prisioneiro em frente às câmeras como atestado da encenação.

Clique 2: noite de 31 de agosto de 1997, uma Mercedes-Benz entrou em alta velocidade no túnel Ponte de l’Alma, em Paris. O veículo era perseguido por fotógrafos que acompanhavam em carros e motocicletas (Figura 2). A perseguição resultou na colisão da Mercedes com o muro do túnel. Em meio às ferragens, a princesa Diana agonizava enquanto os paparazzi continuavam a fotografá-la. O acidente culminou na morte de Diana, do seu namorado, Dodi Al-Fayed, e do motorista, Henri Paul. Apenas Trevor Rees-Jones, o segurança, sobreviveu à batida.



Figura 2: Lady Di esconde o rosto instantes antes do acidente
Fotografia: Jacques Langevin³.

A tragédia da morte de Lady Di repercutiu em todo o mundo. O segundo julgamento do caso, encerrado em 2008, concluiu que a imprudência do motorista

³ Disponível em: <http://glo.bo/46485IU>. Acesso em: 8 ago. 2023.

e a ação impertinente dos fotógrafos foram as causas do acidente que vitimou a Princesa de Gales (CASO..., 2008).

Diana, a mulher mais fotografada do mundo na época, acabou sendo alvejada pelas lentes dos paparazzi. A câmera tornou-se arma nas mãos dos fotógrafos que perseguiram a Mercedes, e eles não deixaram de disparar nem mesmo depois de provocar o acidente. As fotografias dos próprios paparazzi, publicadas em revistas de fofoca, serviram como provas para incriminá-los.

Clique 3: em março de 2015, circulou nas redes sociais o retrato de uma criança que se rendia em frente a uma câmera fotográfica (Figura 3). Apesar de viralizar apenas anos depois, a imagem que provocou comoção e debate público foi registrada em 2012, por Osman Sağırlı, em um campo de refugiados na Síria. Em entrevista ao portal da BBC Brasil, o fotógrafo afirmou: “Eu usei uma lente de telefoto e ela pensou que fosse uma arma” (DESVENDANDO..., 2015).



Figura 3: Menina refugiada se rende ante a câmera-arma
Fotografia: Osman Sağırlı⁴.

⁴ Disponível em: <https://bit.ly/3Qyz35F>. Acesso em: 8 ago. 2023

Alegoria da câmera-arma

O gesto intuitivo da menina, motivado por sua vivência em uma região de conflito, reforça as considerações apontadas por pensadores da fotografia que descrevem a câmera como uma arma das mais variadas naturezas: de revólveres que efetuam disparos a lâminas cortantes que retalham fatias do espaço-tempo.

Na visão de Sontag (2004, p. 24), “uma câmera é vendida como uma arma predatória – o mais automatizada possível, pronta para disparar”. Dubois (1993, p. 178) compara o fotógrafo a um esquartejador: “[...] sempre recorta, separa, inicia o visível. Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada [...]”. Se o ato fotográfico é machadada, a câmera é considerada um machado que golpeia o tempo.

No texto de Ana Cristina Teodoro Silva e Richard Gonçalves André (2012) que discute a câmera fotográfica como um dispositivo associado à morte, há uma provocação logo no título, “Click... ou bang?”, que brinca com as onomatopeias da câmera e da arma. Os autores abordam o jogo confuso que ocorre no momento da fotografia e argumentam que o ato de fotografar pode ser visto como um ato de “matar” o objeto fotografado (SILVA; ANDRÉ, 2012). Essa perspectiva está de acordo com a visão de Barthes (1984) sobre a fotografia como uma experiência simbólica da morte:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...] (BARTHES, 1984, p. 22).

Segundo Vilém Flusser (2009), a pessoa que carrega uma câmera é como um caçador: quem observa um fotógrafo carregando uma câmera está assistindo a um movimento de caça. Se pensarmos na câmera como um objeto que pode ser usado como uma arma, fotografar pode ser interpretado como um crime: “Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada” (SONTAG, 2004, p. 25).

A fotografia é, simultaneamente, um testemunho da morte e uma perpetuação simbólica do que é registrado pela câmera. Soulages (2010) defende que fotografar é como se suicidar, congelando a vida em uma imagem gravada na morte e na arte e assinando com sangue sua obra de arte e sua vida, tentando romper

com a finitude e o trágico. Ele complementa que “é preciso não ter piedade para fotografar” (SOULAGES, 2010, p. 211).

Aprofundando a discussão, Dubois (1993) compara o ato fotográfico ao mito da Medusa, os olhos do monstro e a câmera são responsáveis por congelamentos, petrificações e pequenas mortes. A noção de instantaneidade aprofunda a conexão entre o mito e a fotografia, já que Perseu precisou cortar a cabeça de Medusa no momento exato em que ela viu o próprio reflexo no escudo:

Essa noção de instante, com o vazio que constitui seu oco, é decerto importante. Basta refletir nisso: para que a espada de ouro de Perseu, cortante como uma navalha, possa decapitar efetivamente a Górgona, é necessário que a última não tenha se transformado em estátua de pedra, sob a pena de a arma se estragar seriamente. (DUBOIS, 1993, p. 150)

O ato de Perseu ao cortar a cabeça da Medusa é uma ação similar à do fotógrafo ao pressionar o obturador da câmera, congelando o instante em um recorte estático, assim como o monstro mitológico foi petrificado. O escudo-espelho desempenha um papel crucial no mito, pois ele intermedia a visão, permitindo olhar para o reflexo da Medusa em vez de diretamente para ela. De forma semelhante, ao se observar uma fotografia, é possível ver um reflexo, um recorte da emanção luminosa de algo que existiu e que agora coexiste como imagem.

Walter Benjamin (2012) fez uma comparação entre as fotografias de Eugène Atget e cenas de crime, sugerindo que cada canto das cidades é cenário de um delito e cada pessoa que passa por elas pode ser considerada criminosa. Para ele, o fotógrafo deve descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado. No entanto, o autor não parece ter percebido que o próprio fotógrafo é o responsável pelo crime, já que a fotografia é a prova que pretende ser incontestável.

Essa lógica da câmera-arma sustenta o enredo do longa-metragem *Blow up* (*Depois daquele beijo*, 1966), de Michelangelo Antonioni. Na trama, o fotógrafo Thomas registra um casal que passeia em um parque. A mulher percebe que está sendo fotografada e segue-o até o estúdio, exigindo o negativo. O fotógrafo entrega um filme virgem, enganando a mulher. Intrigado com a atitude, ele revela o negativo e faz as ampliações das fotos. Ao observar com atenção uma das fotos, descobre uma mão apontando uma arma e, entre os arbustos, um borrão que parece ser um corpo. A granulação da fotografia impede a nitidez dos detalhes, deixando a dúvida se realmente houve um crime ou se tudo não passa de imaginação.

À noite, quando volta ao local onde a fotografia foi feita, Thomas encontra um corpo entre os arbustos. Por estar sem a câmera, não pôde fazer outro registro, motivo pelo qual volta na manhã seguinte para fazer novas fotos, não encontrando mais o cadáver. O estúdio de Thomas é invadido e os negativos e ampliações são levados, exceto o que estava na câmara de revelação, única prova do crime.

A desconfiança sobre um possível crime é sugerida pela fotografia, no entanto, após a destruição das provas, não há evidências concretas de que ele tenha ocorrido. Thomas começa a duvidar de suas próprias percepções, já que passa a ter pequenas alucinações que o fazem questionar sua sanidade. A fotografia se torna um indício de um crime sem provas materiais, um delito fotográfico. Na narrativa, a suspeita levantada pela imagem simboliza a câmera como uma arma capaz de registrar crimes que passam a existir apenas no plano da imagem.

Apontamentos sobre a metáfora

As considerações teóricas apresentadas utilizam um recurso em comum para aproximar a câmera fotográfica da arma e o ato fotográfico do disparo: a metáfora. Em termos iniciais, a construção metafórica parte da relação de semelhança para construir um novo significado, baseado naquilo que tem características análogas ao que se deseja classificar ou nominar, a partir da comparação com o primeiro elemento.

A metáfora é uma comparação direta. Por exemplo: o disparador da câmera é um gatilho. Neste caso, a metáfora se dá pela analogia do gesto de apertar o gatilho da arma e o disparador da câmera. Em ambos os casos, o dedo executa a ação que resulta no disparo: no caso da arma, liberando a bala; e no da câmera, fazendo o obturador cortar a entrada de luz.

A relação de semelhança intrínseca à metáfora se dá por aspectos visuais, de função ou de qualidade do objeto, sujeito ou situação que serve de base para a comparação. Décio Pignatari (2005) considera que a construção metafórica tem como base o pensamento paradigmático, que busca consolidar modelos recorrendo à organização de conjuntos de coisas que mantêm algum tipo de relação entre si, seja ela direta, seja arbitrária.

Para Paul Ricoeur (2000, p. 46), “a metáfora apresenta em curto-circuito a polaridade dos termos comparados”. A justaposição de dois conteúdos distintos, aproximados pela partilha de alguma característica em comum, faz surgir um terceiro significado, que mantém relação com as duas partes envolvidas na comparação. Nesse sentido, o pensamento metafórico é uma apropriação: “a metáfora diz ‘isto é aquilo’” (RICOEUR, 2000, p. 46).

Ao se apresentar como curto-circuito, a metáfora tensiona o discurso, impulsionando compreensões alargadas dos elementos envolvidos na comparação. Como observa Ricoeur (2000), a construção metafórica dá cor, exercita o espanto e a surpresa, por meio de combinações novas e inesperadas insufla força e energia ao discurso.

Quando atrelada à construção conceitual, a metáfora pode alargar a discussão, funcionando como auxiliar na compreensão do fenômeno estudado. Destaca-se que a metáfora não deve ser tomada como metonímia, ou seja, como o todo que está sendo observado.

No caso da discussão aqui apresentada, a metáfora da câmera-arma tem por objetivo traçar apontamentos de compreensão sobre o ato fotográfico. Exercício discursivo que visa alargar o escopo conceitual do fazer fotográfico, a partir da observação de mudanças paradigmáticas do regime de produção, inicialmente marcado por disparos precisos e, agora, por disparos sequenciais.

Os três crimes fotográficos

Toda fotografia é indício de um crime. Essa afirmação metafórica tem como objetivo ilustrar o processo fotográfico que envolve um agente (o fotógrafo), um objeto ou sujeito fotografado (a vítima), uma ferramenta (a câmera) e um receptor (o espectador). O exercício interpretativo a seguir terá como foco o fotógrafo, que pode ser acusado de três crimes principais.

O principal delito que pode ser associado à fotografia é o crime passional, que remete ao forte envolvimento emocional do fotógrafo com o objeto capturado. É interessante lembrar que a paixão foi uma das motivações que levaram os cientistas a perseguirem a descoberta da alquimia fotográfica, a técnica capaz de fixar as imagens obtidas na câmera escura. Nesse caso, o fotógrafo é frequentemente um amador, atraído pela forte emoção despertada pela cena ou pelo indivíduo retratado. “[...] muitas vezes a paixão pela objetiva nasce de modo natural e quase fisiológico como efeito secundário da paternidade”, descreve Ítalo Calvino (2013, p. 46) no conto *A aventura de um fotógrafo*, cujo enredo narra as desventuras passionais de Antonino pela fotografia, cuja pulsão passional não está na mulher posta em frente à câmara, mas no ato de fotografá-la.

Ao cometer o crime passional, a câmera-arma se apropria visualmente do objeto que seduziu os olhos, transformando a existência movente do corpo em uma cena estática que passa a ser posse de quem fotografa. A câmera, nesse tipo de delito, está sujeita às vontades passionais de seu operador, que sabe controlar o equipamento a fim de conseguir os resultados desejados na captura da imagem.

O ato fotográfico como crime passional resulta na construção de um ambiente ficcional em torno do próprio processo fotográfico. O fotógrafo é impulsionado pela busca de cenas que atendam ao ímpeto que o motiva a fotografar. De certa maneira, o ato fotográfico torna-se performance. Outra cena de *Blow up* exemplifica isso: Thomas fotografa uma modelo deitada no chão. O fotógrafo se posiciona em cima dela, em ação insinuante que lembra o ato sexual. Na cena, o equipamento fotográfico sugere outra metáfora: da câmera como falo, a se apresentar impositiva a exigir poses da modelo.

A segunda modalidade de crime que pode ser cometida pela câmera-arma é o assassinato em série, decorrente da automação do ato fotográfico e da miniaturização do equipamento fotográfico, quando a câmera deixou de ser um aparelho único e se tornou uma funcionalidade dos dispositivos móveis.

Como assassinato em série, fotografar deixa de ser uma paixão para se tornar uma relação automatizada. Nessa modalidade de crime, o portador da câmera-arma dispara sequencialmente, pois tem munição ilimitada para clicar quantas vezes quiser. Observar o objeto fotografado, enquadrar, pensar na iluminação ou no melhor ângulo para registrar a cena torna-se desnecessário. Tudo tem que ser muito rápido e prático. Basta apertar o gatilho, sequencialmente, e armazenar os diversos retalhos fotográficos na memória do dispositivo.

Os dois gestos fotográficos têm características distintas no que se refere à preservação dos registros. No caso do crime passional, há o apreço pelo que foi fotografado, o que estabelece o regime de guarda da fotografia, que deve ser cuidadosamente armazenada. No caso do assassinato em série, esse cuidado não é mais primordial, pois o clique logo é soterrado por inúmeros outros, o que torna a fotografia perecível. Estabelece-se, assim, o regime de obsolescência programada da imagem.

O terceiro crime fotográfico é fruto da exacerbação do ato fotográfico, quando a encenação diante da câmera acaba por vitimar o próprio sujeito que fotografa, culminando em um selficídio. Uma rápida busca pelos termos selfie + morte no Google demonstra um crescimento do número de mortes causadas na tentativa de fazer uma fotografia para impressionar os amigos nas redes sociais.

A recorrência dos casos chamou a atenção de um grupo de pesquisadores do Instituto de Ciências Médicas da Índia, que passou a investigar os casos de selficídio publicados na imprensa. O levantamento, liderado pelo dr. Agam Bansal, identificou que entre outubro de 2011 e novembro de 2017 foram registrados 259 relatos de mortes relacionadas à tentativa de fazer uma selfie (BANSAL *et al.*, 2018).

Com o aumento do número de casos, a Fundação iO, especializada em Medicina Tropical e do Viajante, já considera o suicídio um problema de saúde pública emergente e um risco para os turistas. Segundo um levantamento mais recente feito pela organização, que considerou o período entre janeiro de 2008 e julho de 2021, pelo menos 379 pessoas morreram ao tentar fazer uma selfie – uma a cada treze dias. Dos suicidas, 57,33% são homens e 42,35% mulheres, com uma predominância da faixa etária entre 16 e 25 anos.

Devido à pandemia da covid-19, o número de casos diminuiu, mas voltou a subir após a liberação das viagens e já preocupa os especialistas da Fundação iO, que lançaram uma campanha no Instagram (Figura 4) para tentar conscientizar os turistas a não se arrisquem para tentar fazer uma fotografia. Na lista de perigos para os turistas estão doenças como dengue, sarna, verminoses e, agora, selfies.



Figura 4: Campanha da Fundação iO para alertar sobre os perigos da selfie

Fonte: Fundação iO⁵.

⁵ Disponível em: <https://bit.ly/40qLghs>. Acesso em: 8 ago. 2023.

Em uma sociedade cujas relações sociais são mediadas pela imagem, como detalhou Guy Debord (2002) no ensaio *A sociedade do espetáculo*, e na qual as encenações performáticas do eu para as câmeras fazem parte do cotidiano, como discutiu Paula Sibilia (2008), a tendência é que as estatísticas de selficídios continuem crescentes. Como pontua Dietmar Kamper (1997, p. 131), as imagens são necessárias à vida, mas são mortais: “quanto mais necessárias à vida têm sido, tanto mais mortais irão se tornar”.

Neste tempo dominado pelas telas-espelhos conectadas à internet, Narciso se tornou mais radical e, em vez de morrer inerte em frente ao lago, escala montanhas, cachoeiras, monumentos históricos e arranha-céus das metrópoles em busca da selfie perfeita para conseguir *likes* nas redes sociais e, como um Ícaro sem asas, despenca, rola, se afoga e morre enquanto faz a última foto. O registro *post mortem* dos primórdios da fotografia se reconfigura como um clique *pré-mortem*.

Considerações para desarmar a fotografia

Quando o ato fotográfico deixa de ser um crime passional e se torna um assassinato em série ou *selficídio*, não há mais a busca pelas ficções da realidade interior de quem fotografa. As fotografias remetem sempre a outras imagens, que fazem parte do regime midiático das redes sociais na internet, repetindo os clichês da sociedade de consumo.

As fotografias estão perdendo sua força como forma de memória afetiva, estética ou histórica, e estão se tornando mais uma memória imagética, evocando outras imagens, como um *déjà-vu*. Essa pode ser uma das razões pelas quais as fotografias estão perdendo a capacidade de apelo. Devido ao excesso e à rápida obsolescência, são afetadas na capacidade de evocar recordações, tornando-se menos memoráveis. E isso não se dá por mudanças ontológicas da fotografia, mas pelos novos usos sociais atrelados à ostentação que dão outras atribuições aos registros da câmera (OLIVEIRA, 2018).

As fotografias serviam para olhar além. Traziam para próximo dos olhos paisagens distantes, entes queridos que suscitavam saudades ou o delírio imaginativo dos fotógrafos artistas. Na era das selfies, a fotografia tem se tornado a distância de um braço. Espelhos que refletem Narciso.

O jogo do ver do ato fotográfico se reconfigura, em vez de olhar além; a câmera volta-se para si mesmo, e o sujeito que fotografa busca a si mesmo em qualquer reflexo. Foi dessa inversão que surgiu o *selficídio*, pois, em vez de mirar a morte do outro, como acontecia com o crime passional, assiste-se à própria morte em

um esquema de autocentramento que impede possibilidades dialógicas. Nas redes, temos um coro de monólogos e selfies.

A metáfora da câmera-arma possibilita um exercício reflexivo que alarga a compreensão de alguns fenômenos ligados ao ato fotográfico e suas mudanças, que acompanham as transformações sociais. Ao final desta reflexão, cabe um questionamento: diante das consequências nefastas de cada um desses crimes, será possível desarmar a fotografia e alimentar outras metáforas que não a de um ato fotográfico violento, predatório e colonizador?

Se a metáfora é uma construção social, talvez seja possível encontrar outras comparações para definir o ato fotográfico. Cabe ao humano buscar outras alegorias para superar as imagens desgastadas de espelhos e armas, o que envolve repensar, inclusive, nossa forma de vida e a estrutura social de violências que sustentamos e estamos submetidos diariamente.

Alimentar uma imaginação menos predatória pode ser um caminho possível para encontrar outras metáforas para a fotografia. Para isso, é importante que haja uma compreensão da técnica fotográfica para além do tecnicismo, entendendo a fotografia como produto da imaginação humana, e não como resultado de uma ação desencarnada de um aparelho, como supuseram as primeiras vertentes da teoria da fotografia. As discussões nesse sentido que estão sendo propostas por pesquisadores e artistas têm alargado o horizonte da fotografia, superando, aos poucos, certa visão determinista e limitada que por muitas décadas esteve atrelada à imaginação fotográfica.

O pensamento crítico aliado à potência criativa da fotografia são fundamentais para traçar esse novo caminho, que pode ser um pouco mais à sombra, reforçando essa potência um tanto desprezada da fotografia: a obscuridade, fazendo emergir assim imagens e metáforas de sonho e descanso, para que a morte – atrelada simbolicamente às imagens – não seja violenta, mas apaziguadora, que possa suscitar saudades e recordações, como os retratos do álbum de família.

Enquanto o desarmamento da imaginação fotográfica não acontece, é válido vestir um colete à prova de balas para sobreviver aos delitos da câmera-arma. Por hora, somos todos cúmplices e possíveis vítimas desses crimes.

Referências bibliográficas

ADDAMS, Eddie. *Eulogy: GENERAL NGUYEN NGOC LOAN*. *Time*, New York, 27 jul. 1998. Disponível em: <https://bit.ly/463PLzy>. Acesso em 8 ago. 2023.

BANSAL, A. *et al.* “Selfies: A boon or bane?”. *Journal of Family Medicine and Primary Care*, Mumbai, v. 7, n. 4, p. 828-831, 2018. DOI: 10.4103/jfmpc.jfmpc_109_18.

BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CALVINO, I. “A aventura de um fotógrafo”. In: CALVINO, I. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 51-64.

CASO Diana: motorista e paparazzi são culpados. *Estatão*, São Paulo, 8 abr. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3FOFY64>. Acesso em: 8 ago. 2023.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

DESVENDADO mistério de foto viral de criança síria que ‘se rende’. *BBC News Brasil*, Londres, 31 mar. 2015. Disponível em: <https://bbc.in/3SN71qb>. Acesso em: 8 ago. 2023.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. 13. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

KAMPER, D. Os padecimentos dos olhos. In: CASTRO, G. de (org.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997. p. 131-137.

OLIVEIRA, M. de. “Foto-ostentação: um novo paradigma fotográfico?”. *Rumores*, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 319-337, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.136933.

PIGNATARI, D. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, A. C. T. da; ANDRÉ, R. G. “Click... ou bang? Imagens da morte na historiografia sobre fotografia”. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 6, n. 10, p. 31-42, 2012. DOI: 10.5433/2237-9126.2012v6n10p31.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, F. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

Referências audiovisuais

BLOW up (*Depois daquele beijo*). Michelangelo Antonioni, Itália/Inglaterra, 1966.

submetido em: 13 mar. 2023 | aprovado em: 28 ago. 2023