
O terceiro clique da fotografia. Reindicialização das imagens efêmeras em telas flutuantes.¹

José Afonso da SILVA JUNIOR²
Universidade Federal de Pernambuco, Campus Recife, PE.

RESUMO

O texto analisa o ato de ‘dar print’ em imagens que circulam em dispositivos de acesso à internet (computadores, telefones móveis), como uma nova modalidade de clicar imagens. Problemática e recontextualiza a noção de índice fotográfico dessa nova prática que indica uma reindicialização como modalidade singular da fotografia contemporânea. A partir dessa delimitação, problematiza-se o procedimento operacional do terceiro clique como reposicionamento dos lugares de referência visuais na sociedade contemporânea, triangulados entre cultura e tecnologia, e que permitem a compreensão desse fenômeno como encontro com imagens já produzidas e existentes apenas no mundo das telas. Destarte, busca-se dar um contorno aos atributos que compõem o terceiro clique, como pós-fotografia panóptica, vigilância e controle.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-fotografia, panóptico, redes sociais, clique, índice fotográfico.

Apresentação

Em *O Beijo de Judas, fotografia e verdade*, o ensaísta catalão Joan Fontcuberta relata um curioso hábito de imprimir imagens. Em Enoshima, um vilarejo pescador no Japão, assim que chegam do mar, os pescadores empapam os peixes com tinta e imprimem por contato essas imagens sobre o papel. Tomando os peixes como pranchas de gravura (a prática tem um nome próprio, *Gyotaku*, que significa literalmente peixe impresso), ficam descritos o formato, a silhueta, as escamas e as nadadeiras. Deixando apenas o retoque dos olhos por conta dos pescadores, de modo a dar um certo toque criativo. Depois, formam-se cartazes, aos quais são adicionados o peso, tamanho, o preço e a espécie do peixe (FONTCUBERTA, 1997:75).

O hábito, que data do início do século XVIII, se dilui na cultura japonesa como publicidade de artigo à venda, no caso, frutos do mar. Também está presente em alguns restaurantes, de modo a indicar um artigo à venda que tem uma imagem à mostra. Ao passo

¹ Trabalho proposto ao GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor/ Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Univ. Federal de Pernambuco, PPGCOM-UFPE. Contato zeafonsojr@gmail.com

que vão sendo vendidos, os cartazes vão sendo removidos, já cumpriram sua função de corresponder uma imagem à uma coisa.

Esse jogo aciona com eficácia a equivalência entre coisa e imagem. Trata-se de uma disposição imagética ancorada em um lugar de referência compartilhado com a comunidade que vê no *Gyotaku* uma publicidade sem exageros nem hipérboles, elementos, diga-se de passagem, entranhados no visual publicitário ocidental.

Figura 1 - Gyotaku. Cartaz de peixe impresso para venda na cidade de Enoshima, Japão.



Certamente o valor que referencia o equilíbrio entre a forma e a função da impressão dos peixes é algo que se aproxima da objetividade, uma transferência, ou pegada, um testemunho impresso no papel pela própria coisa. Em termos semióticos, o índice por essência. Trata-se, todavia, de um contrato social constituído no hábito de consumo enraizado na cultura local. Não é algo dado pela imagem em si, mas como ela é assimilada dentro de um jogo mais amplo de relações – comerciais – no caso.

Em um certo sentido, podemos aceitar esse sistema de crenças entre coisa e imagem como um dos eixos que dá bases a aceitação da fotografia como uma modalidade de discurso visual que dialoga necessariamente com o real. Não sendo, contudo, essa relação nem sinônimo de verdade, nem de cópia. Isso se reforça mais ainda quando examinamos detalhadamente a própria etimologia da palavra fotografia, quando traduzida para o japonês (MICHAELIS, 2016). Ali, se fala ‘*shashin satsuei*’, onde ‘*sha*’ pode ser compreendido como ‘tomar’ ou ‘capturar’ e ‘*shin*’ remete a ‘verdade’. Pouco a ver com a formação da palavra ocidental que remete a grafia da luz. ‘*Satsuei*’, ao seu turno, significa filme, película, superfície sensível. De certo modo, essa acepção do termo indica mais que uma reprodução da realidade. Pode ser entendida como a reconstrução imagética do mundo que carrega o peso de um real invisível, o referente, alternado por outro visível, o enunciado

dado pelo índice. Por trás das lentes, o fotógrafo e sua ação ao gerar a realidade de segunda natureza, nos termos indicados por Kossoy (2000), opera esse contrato.

Dos peixes ao índice digital

Faz todo sentido, portanto, entender que a mesma cultura que gera o *Gyotaku* estabeleça uma relação com a imagem fotográfica como algo atado ao real, ou pelo menos, de sua aparência possível. Diversos teóricos, dos quais podemos sublinhar Dubois (1995:45) e Barthes (1984:13), dissertam sobre uma essencialidade da fotografia, ou sua ontologia ancorada nessa relação indicial, do registro de algo que se colocou diante da câmera, e tocando o instante, transforma-o em imagem. Uma existência material do que aconteceu e não pode ser repetido.

Evidentemente, sabemos que hoje a fotografia é maleável, fluida, podendo ser alterada, descontextualizada por diversos processos que alteram não só a imagem morfológicamente, como seus lugares de referência culturais. O Próprio Fontcuberta (1997) e outros autores (MITCHEL, 1992; RIBALTA ET ALLI, 2004), na aurora da fotografia digital, apontavam para uma certa crise do índice na fotografia, pois esta estaria dialogando mais proximamente com as imagens de síntese divorciadas do referente vindo do mundo. Essa crise do real fotográfico, onde a elaboração, pós-produção e tratamento das imagens gerariam algo assemelhado ao fotográfico, onde sistemas como o Photoshop seriam quase uma ‘segunda câmera’ e lograriam a fotografia ter a verdade visual como uma opção e não como um compromisso.

Ora, nem a manipulação é filha dos códigos e culturas digitais, nem a necessidade indicial foi totalmente anulada da relação contemporânea com as imagens. Nesse jogo de nem uma coisa nem outra, podemos recuperar um volumoso conjunto de precedentes de alterações, falsificações e tratamentos da fotografia que se sobrepõe à sua própria historiografia³. Em adição, o desenrolar de quase 30 anos de produção, acesso e consumo de imagens digitais, não anulam a totalidade dos seus códigos, nem a cultura de uso da fotografia. Em outros termos, a remediação⁴ incorpora os protocolos da fotografia químico-

³ Vale conferir o catálogo da exposição *Faking it: manipulated photography before photoshop*, realizada pelo Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, em 2012/ 2013. Nele, consta uma exaustiva recuperação de fotografias que povoam a história da fotografia, do daguerreotipo ao digital, bem como a recuperação de suas técnicas. Há ainda uma razoável bibliografia dedicada ao assunto da manipulação e suas implicações éticas e estéticas. Conferir as referências complementares ao fim deste texto.

⁴ Adota-se aqui a noção trabalhada por Bolter e Grusin, de *remediation – understanding new media*. O livro é uma revisão do clássico de Marshal MacLuhan dos anos 1960, *Understanding Media*, este imprecisamente traduzido para o português

mecânica. Em boa parte, a fenomenologia do fotografar e dos resultados enquanto imagem dos dispositivos digitais preserva elementos morfológicos, composicionais, procedimentos e comportamentos relacionados com o conjunto de aparatos previamente existentes.

Isso pressupõe tanto a permanência como o acondicionamento de práticas e valores. Caberia aqui antecipar a questão central deste texto: a prática da fotografia na contemporaneidade alteraria a concepção do índice fotográfico? Perguntando de outro modo, a indicialidade se revestiria de algum novo conjunto de referentes para ser produzida? Haveria algum tipo de índice surgido na fotografia da cultura digital?

Prosseguindo por partes, a discussão e os problemas da fotografia digital, em redes, móvel e onipresente ampliaram em muito os enquadramentos teóricos dos anos 1990, preocupados sobretudo com a superação da imagem indicial por imagens de síntese. Autores como Ritchin (2010, 2013); Shore (2014) e o próprio Fontcuberta (2010) superaram essa discussão inicial propondo um patamar de pertencimento da fotografia mais voltado para a sua sobreposição, ou convergência com a cultura digital. Assim, ao invés de uma transposição das práticas analógicas sendo digitalizadas, foram surgindo toda uma série de comportamentos na, e através da fotografia, que não encontram similares na história precedente da mesma. Como o *selfie*, o quase desaparecimento das câmeras compactas, assimiladas (remediadas) em sua função e forma pelos *smartphones* e a instauração de novas noções de construção da experiência de fotografar, dentre elas, a construção e as reconfigurações do clique como elaboração fotográfica da experiência do instante.

Os cliques da fotografia. Breve lembrança da concepção do instante

A fotografia tem um, ou vários casos de amor com o instante. Como já exploramos anteriormente (SILVA JR, 2017), o tempo do clique é um dos organizadores da prática fotográfica tanto na sua exploração especulativa mais atenta e especializada, através de conceitos como o instante decisivo de Cartier-Bresson, ou ideia do instante irrecuperável, de Roland Barthes; como na percepção vernacular do instante como depositário da

como Os meios de comunicação como extensões do homem. *Remediation*, segundo a dupla de autores consiste na assimilação por meios subsequentes, no caso os digitais, de procedimentos, práticas e operações presentes em meios precedentes. Assim os novos meios objetivam serem transparentes, ou seja, buscarem o desaparecimento dos rastros de dispositivos anteriores, através da interface, permitindo à audiência a sugestão do contato direto com o objeto representado. A relação com a fotografia também acontece de forma similar. Se esta imita o olhar humano em relação aos objetos, a sua ação digital também procura apagar seus processos advindos do analógico, mecânico e químico, colocando o controle interativo à disposição, apagando-se as funções por incorporação ao fluxo de uso da interface. Por exemplo, em um *smartphone*, o clique, que é uma construção na fotografia mecânica, é mimetizado por um ícone que imita um disparador, mas que não o é, e sim uma área sensível da tela que aciona a captura de imagens.

memória e dos momentos de vida. Pensar o instante, contudo, dilata o conjunto de postulações do ato fotográfico. Ao escolhê-lo, se relacionam outros códigos da sintaxe e semântica fotográfica, tais como a angulação do ponto de tomada, a relação corpo-câmera do operador, o ajuste as condições de luz e foco, e obviamente, as intencionalidades e imprevistos atuantes nesse conjunto de práticas.

Obviamente o que entendemos como instante atualmente radica uma especulação diferente de como o mesmo era compreendido no surgimento da fotografia, e como ele foi sendo modelado ao longo da história da mesma, numa progressiva aceleração da experiência do tempo dada social e coletivamente. Se a concepção de instante na fotografia é mutável, o cerne da sua relação com a fotografia remete a uma certa invariância da sua finalidade.

Tal construção discursiva ocupa uma posição dentro da história da fotografia, notadamente a documental, jornalística ou testemunhal justamente por sobrepor à necessidade do instante noções complementares e validatórias. Relações de testemunho, presença, proximidade, unicidade, autenticação, atualidade e objetividade, apenas para citar alguns dos valores demandados pela ação do fotógrafo em reportar a *"aparência possível do real"*, (KOSSOY, 2000) recaem na elaboração complexa do que é o instante fotográfico (SILVA JR, 2017).

Como sabemos, a fotografia nem sempre foi instantânea nem o resultado da imagem tomada era correspondente a um clique. Este, ao seu turno, foi construído e ocorreu de modo regular, em tentativas de se superar os limites das tecnologias fotossensíveis em congelar a ação do registro fotográfico. A história da fotografia mostra uma assimilação progressiva, entre 1840 e 1880, que possibilitou a construção visual do instante a partir da percepção ampla da duração. Daí surge o clique propriamente dito, o ato de obturar, extrair, e separar o momento, e por consequência, gerar o instantâneo como um dos valores da fotografia.

Assim, ao se reduzir o tempo de exposição necessário ao registro, três discursividades mais gerais se manifestam: a primeira, compreender a coincidência histórica entre a percepção de um tempo científico e cultural possível em frações cada vez mais racionalizáveis e mensuráveis. A segunda, uma emergência e percepção social de um microtempo, através da organização de ações segundo essa perspectiva. Por fim, a superação de um tempo ligado à tradição e duração como único modelo organizador da vida. Tratam-se portanto, de construções justapostas de controle e disciplina sobre o tempo dos sujeitos na vida social e de onde, através da fotografia, podem ser percebidas a emergência de formas de subjetivação assentes nessa lógica. (SILVA JR, 2017).

Isso diferencia cada vez mais a fotografia como uma forma distinta dos modelos precedentes da sua primeira era, como os daguerreótipos, heliografias, cianotipias, colódio úmido, etc. que não possuíam o obturador. Em outras palavras: a fotografia teve período do seu percurso sem que a noção de clique sequer existisse. É de modo progressivo, dado por conjuntos tecnológicos, que foi possível para a fotografia ser consolidada como uma imagem da captura do instante. Ao se elaborar desse modo, aciona de modo complementar uma circulação da informação visual mais acelerada. Esse é o primeiro clique da fotografia, e ao elaborar mecanicamente e culturalmente o instante fotográfico, permite experienciar o tempo como fenômeno estético.

Para o segundo clique, é necessária a alteração dessa base tecnológica da ação sobre o tempo do momento fugidio, incorporando-o à relação da imagem com dinâmicas complementares de produção e circulação. É necessário esperar mais de 150 anos para que fosse plasmado outro ato sobre o dispositivo que adicionasse novos feixes de significados. Antecipando⁵, estamos tratando do ato de compartilhar as imagens.

Destarte, Ao observarmos a fotografia atual, interpenetrada com a cultura digital e em redes, temos regularidades manifestas e detectáveis até mesmo nas palavras com as quais nos relacionamos com a prática dessas imagens: arquivo, salvar, transmitir, acessar e abrir imagens. Prosseguindo, palavras como *Instagram*, *pinterest*, *flickr*, *snapchat*, *tinder*, *whatsapp*, e outras, eram completamente inexistentes há 15 ou 20 anos e tem seu significado estreitamente vinculado ao hábito não só de fotografar, mas de circular imagens em rede. Por fim, é irônico perceber que é a fotografia digital que batiza a ‘fotografia analógica’, dividindo a história da prática em pretensos dois grandes capítulos.

Além do instante capturado, é necessário que registro do mesmo possa circular. O Segundo clique é plasmado com o compartilhar, e diz que se a foto não circular, a imagem produzida carece de uma existência completa, pois não se agrega com os demais valores pertença da produção visual contemporânea. Do mesmo modo que o uso de um computador ou telefone celular não faz sentido se não estiver conectado em rede, as câmeras fotográficas repetem a mesma lógica. Dessa dialogia entre o fotografar e a cultura de convergência dos meios digitais, os hiperatributos da fotografia vão se acumulando em cada uma dos seus repertórios de operação. Este é o segundo clique. Problematiza-lo, dá a ver não somente a modificação sucessiva da nossa experiência do tempo instantâneo sacado do tempo da duração, o *kairos* (tempo da ação em grego), extraído do *cronos* (tempo de vida).

⁵ Conferir que o ‘segundo clique da fotografia’ já foi abordado em trabalho anterior apresentado neste mesmo GP em 2015 e publicado.

Ao se inserir nos cenários de circulação, notadamente em redes sociais, fica mais clara a mudança na economia da atenção presente na fotografia, onde o pertencer passa a ser valor de identificação do ver e do ser visto.

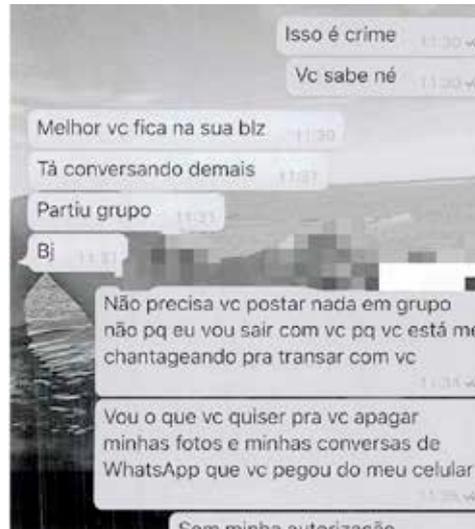
O terceiro clique da fotografia: dar o print

Nos usos dos dispositivos contemporâneos como *smartphones* e computadores, a ação de dar o print de uma tela assume a operação de registro de uma imagem, texto, ou gráfico em trânsito. A técnica não é nova em absoluto, existe como recurso nos computadores antes mesmo das interfaces gráficas. O *print screen* foi criado como modo de se tirar uma imagem em tempo real do que está sendo exibido na tela do computador. Ora, desse modo o *print screen* atua como um botão de disparo, registrando imagens efêmeras em telas que se sucedem, de modo flutuante umas sobre as outras, capturando algo que não pode se repetir, ou que pode ser apagado, deixar de existir. Na fenomenologia tela/ imagem há diversas semelhanças com o ato de fotografar (resguardando-se aqui evidentemente para que tipo de realidade se direciona a captura). De modo a provocar o problema, o *print screen* é o botão do clique das imagens que habitam as telas.

Apesar do termo aludir a uma impressão de tela, a rigor nada é impresso. De modo semelhante aos computadores, o recurso foi remediado para os *smartphones*, não raro utilizando os mesmos comandos de fotografar, ou indicando via outros indícios que o ato guardou a imagem em questão, seja com um realce da tela, um brilho repentino ou um som de clique emulado no momento da captura.

Para além das mimeses envolvidas no ato de refotografar imagens das telas, o terceiro clique indica algo importante: é um procedimento orientado apenas para o mundo digital. A ação de clicar e capturar nunca se direciona para o mundo tangível como primeira opção. Se partes do mundo onde existe matéria aparecem via terceiro clique, eles já foram gerados antes, já passaram por procedimentos de codificação da ação diante do instante (primeiro clique), ou da circulação em redes digitais através do compartilhamento (segundo clique).

Figura 2 - Reprodução de captura de tela/ Print de conversa por texto em rede social do aplicativo WhatsApp.



É uma foto de uma foto, ou de um texto, ou de qualquer coisa que se veja diante em uma tela. É uma ação orientada ao dispositivo que incorpora a necessidade de um certo imaginário da fotografia que envolve testemunhar, preservar, guardar, expor, denunciar, comparar, contradizer e outras intencionalidades. Contudo, ao se generalizar como prática recorrente nos últimos anos, algo amplificado com a massificação dos *smartphones*, sua fenomenologia muda de figura, adquire nuances que aproximam esta prática da cultura popular da fotografia.

Retomando a ideia mesma da impressão como pegada, traço de contato, testemunho da presença, algo tão caro a algumas perspectivas ontológicas da fotografia (BARTHES, 1984), o terceiro clique representa uma certa reindicialização do mundo virtual, ou das experiências de contato com telas de imagem. Seria absurdo falar de um índice digital? Ou estaríamos atualizando a discussão para um mundo que progressivamente transforma em bits as suas ações e realidades e, nada mais natural para o humano tecnológico que ser artificial, que gerar artefactos. Nesse cenário, a ideia de rastro faz sentido tanto quanto no mundo da matéria?

Alguns paralelos podem ser traçados de como cada modalidade de clicar se direciona a sua realidade específica, mas também como contamina a outra. Falando de outro modo, não faz mas sentido se referir a uma sociedade com fotografias; mas sim um hipercomplexo de relações onde a fotografia atua na própria elaboração da experiência do

mundo, da construção da imagem pública do sujeito, na fabricação da experiência do tempo, na moldagem do *self*.

O terceiro clique, como uma emulação da fotografia se conforma nesse eixo de realidades sobrepostas em camadas dos múltiplos processos de vida e de cotidiano mediatizados em que estamos imersos. Se isso chega a nós, nos afeta, nos toca e podemos materialmente ‘ver’, por que não podemos fotografar as telas com as mesmas pulsões que acionamos os dispositivos de imagem para o mundo ao redor?

Figura 3 - Reprodução de captura de tela/ Print no aplicativo Twitter de texto do presidente Jair Bolsonaro.

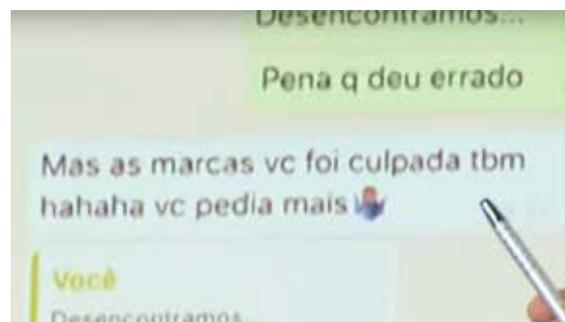


Retomando os peixes de Enoshima, percebemos que aquele uso das imagens habita o tempo numa existência efêmera que vai do momento da chegada dos peixes no frigorífico até o seu consumo. Ao cumprir a sua função de representar o artigo à venda, ele pode ser apagado, destruído, desaparecer da relação onde atuou. Dar o print, num certo sentido, repete essa angústia de reter algo por um tempo que pode apagar o índice. Seja por testemunhar algo inusitado, seja por guardar algo que pode deliberadamente ou acidentalmente vir a desaparecer do mundo digital. O print, é a resposta que gera um índice diante de um efêmero digital, que flutua em telas que sucedem imagens uma após outra, incessantemente. Existe em dinâmica análoga à prática das peixarias do japão: esse ato se faz necessário depois da captura, durante o compartilhamento e antes do desaparecimento.

Não deixa de ser interessante encontrar nessa prática vestígios, ou uma reação, ao apagamento da memória pelo excesso de imagens com as quais convivemos diariamente. Dar o print envolve retirar do fluxo geral, salientar, separar, colecionar, criar um lugar de pertencimento diferenciado. São novos valores, percepções ou intencionalidades sobre o instante que podem ser capturados diante do fluxo incessante. Desse modo, criar sentidos de capital simbólico, reconhecimento, pertencimento e interação agindo sobre uma noção de território tecnológico. O comando de dar o print continua a manter o uso tático da

fotografia. Mas com uma singularidade: o que era o instante percebido, transcodifica-se em um ato performático, surgido na readaptação diante dos dispositivos e multiplicação desse registro em uma escala amplificada pelas redes. O terceiro clique como uma refotografia processa ou reprocessa sentidos gerados por terceiros ou por dinâmicas descontextualizadas e/ ou recontextualizadas. Nesse estado de coisas, é impossível não perceber na sua intencionalidade uma ação sobre os rastros e vestígios do outro.

Figura 4 - Reprodução de captura de tela/ Print de conversa por texto entre o Futebolista Neymar Jr. E a modelo Najila Trindade em rede social do aplicativo WhatsApp.



Esse aspecto especificamente, suscita para o terceiro clique a lógica da vigilância sobre o outro, sobre o rastro do outro, sobre precedentes deixados no caminho efêmero e flutuante como trilhas, ou migalhas de pão. São sobras de uma experiência prévia, reprocessadas. Nessa perspectiva, o alinhamento dessa captura sobre o visível já registrado, repousa seu centro de gravidade menos numa lógica de uma fotografia disciplinar do que numa fotografia de controle. É um modo de operação hibridizado não só com os genes das câmeras de vigilância, mas também da vigilância das câmeras. O ponto de intersecção entre essas epistemologias da disciplina e do controle pode ser compreendido dentro da lógica do panóptico.

Este dispositivo, elaborado e teorizado ainda no século XIX por Jeremy Bentham (2008), desenha um regime e disposição espacial onde a observação constante se baseia em um pressuposto de observação permanente, numa lógica de muitos serem vigiados por um. No caso, a criação do panóptico como uma máquina de visão pretendia-se como uma ferramenta a ser aplicada a ambientes prisionais onde o indivíduo observador permanece invisível, como o seu ato vigiar diante da coletividade de indivíduos vigiáveis. Mesmo ausente, ou não olhando para determinado ponto, o operador do dispositivo panóptico mantém sua função pela sua característica intrínseca de centralização, é uma torre elevada

que permite observar todas as celas que cercam seu entorno. Estando ou não sendo ocupada por um operador, a estrutura age na disciplina dos corpos submetidos ao seu funcionamento. A ideia do vigiar é constante e fica colada ao comportamento dos indivíduos pela disposição dos arranjos espaciais.

Panópticos foram elaborados como aparelhos a serviço do Estado. Daí, não se estranha que essa estrutura tenha sido replicada em diversos arranjos da arquitetura não somente prisional, mas das escolas e também dos hospitais e manicômios. Coincidentemente instituições que delimitam a liberdade e os corpos dos outros, em suas condutas não normativas. O panóptico é uma sinalização de uma perspectiva de controle pelo olhar, um ocularcentrismo nascido de uma sociedade disciplinar, mas que já sintomatiza o regime visual do controle.

Evidentemente, a complexidade das nossas sociedades em muito acrescenta elementos à essa dinâmica, no sentido que as práticas de vigilância se diluem e se mesclam com estratégias que não somente a do Estado. Empresas, casas, ruas, drones, pessoas vigiam. A onipresença das câmeras de vigilância descentram a perspectiva radial do panóptico, generalizam o olhar de controle, distribuem a vigilância. É esse dado que no processo brutal de pós-massificação das câmeras, adiciona ao regime fotográfico não somente o estatuto de prova indicial, de crença no visível, mas uma necessária modelização dos comportamentos dos corpos e de suas subjetividades diante da vigilância.

Tendo o pressuposto pós-fotográfico agregando esse olhar sobre o outro, sobre a ação do outro ou sobre o vestígio do outro, o terceiro clique é uma ação onde a multiplicidade dos olhares não pode ser colocada em apenas um lugar, pessoa, instituição. Assume um aspecto de performidade visual sobre o outro, de um ato de ver sem ser visto, de um agir sem ser percebido, uma fotografia pós-panóptica.

Talvez, contudo a *poese* dessa forma não seja tributária apenas do estatuto do digital, da hiperconectividade ou do hiperatributo agregado à estética de uma fotografia atada à experiência do tempo real, da onipresença da visão distribuída. Retomando o exemplo dos peixes de Enoshima, o cartaz impresso não é nem a coisa nem a verdade. É uma ação registrada temporariamente no papel que diz respeito ao seu correspondente, o peixe, que está dentro do frigorífico. É um índice que age à distância, que remete o seu lugar de referência não somente à imagem, mas ao acordo social que o valida a existência do peixe à crença daquela comunidade.

Ao ser uma dinâmica de rastros, o índice suscita não somente a memória, tão cara e fundamental na ontologia da fotografia, não somente o afeto da guarda, mas também a possibilidade do vigiar, e de certo modo, de agregar algo de coação ao olhar como elemento de construção do verdadeiro sobre o mundo. É menos uma máquina de recordação do que de verificação:

A verdade deste mundo; se produz graças a múltiplas coações. E é presa aos efeitos reguladores do poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” da verdade: a saber, os tipos de discursos que acolhe e faz funcionar como verdadeiros ou falsos o modo como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que estão valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto de quem está a dizer o que funciona como verdadeiro” (FOUCAULT, 1988).

Olhar sobre o outro sem ser notado é um ato que habita outras práticas contemporâneas. A Mesma lógica de causar efeito sem se expor está presente nos drones, militares ou não, que agem à distância numa sobrevisão das situações; nas redes sociais, expondo, confrontando, desmascarando algo ou alguém. É mais um capítulo na relação histórica de sobreposições entre estética e política, ou poder que emerge da imagem como matéria inseparável da realidade (FONTCUBERTA, 2016) e, como uma das práticas da pós-fotografia, assume o poder normatizador gerado e amplificado por dispositivos imagéticos que modulam as experiências e subjetividades contemporâneas.

Considerações finais

O terceiro clique é uma amostra representativa de um todo mais amplo. A lógica pós-panóptica de vigilância distribuída ao se chocar com as práticas ou mimeses do ato de fotografar opera resultados sobre os indivíduos, de como eles se relacionam e entendem as imagens que os afetam e como geram imagem para afetar. Nesse jogo duplo, os processo de reindicialização da fotografia digital, não deixam de ser efeitos de poder (BRUNO, 2013). Mas não devemos compreender tal alinhamento somente de modo unívoco, reativo e invasivo. Há nesse ato potencialidades emancipatórias, transgressoras, e antissistêmicos. A depender, obviamente, dos valores pertença e intencionalidades que sejam incorporados às novas práticas, o terceiro clique é também um ato sobre espaços de confronto político, não estáveis, sobre espaços que redesenham os imaginários da imagem, criam ressignificações e subjetivações sobre os corpos, seus discursos e modos de se enunciarem publicamente.

Esse mesmo sintoma acusado pelo terceiro clique, além de reforçar a permanente mutabilidade dos arranjos e códigos da fotografia e dos acordos com os quais nos relacionamos com a mesma, desvelam as convenções que implicam a inteligibilidade cultural do ato de fotografar e extrapolam a compreensão do clicar apenas como registro do mundo. Tentamos compreender neste texto, o conjunto dessas pressões e como uma visualidade aparelhada em modo de avaliação e com técnicas de controle sobre o efêmero, povoam a vida contemporânea através das telas.

A se operar o terceiro clique e até-lo ao segundo, compartilhando a imagem em redes, a seleção de imagens postas em circulação demonstram as práticas de controle introjetadas pelos usuários numa era de privacidade rara. Ora, se no regime visual em que vivemos permanece inerente ao sujeito produzir sua própria visibilidade, identidade ou identificação públicas através das imagens, o terceiro clique é a prática por excelência que demonstra o interesse, e também o controle, sobre o outro. Assim, ao amplificar sua imagem, a moeda de troca oferecida é instantânea: o sujeito se submete a uma maior vigilância por praticar o mesmo jogo que borra as fronteiras entre o público, o privado e o íntimo. O *Shasin satsuei* dos bits, capturar a realidade que habita as telas, ou ao menos, a sua aparência possível, entrega essa ambivalência. A *extimidade*, como indicado por Sibilia (2008:12), passa a compor o quadro assimilador da fotografia. A novidade, que pontua esse conjunto de fenômenos ao redor do dispositivo é que a dimensão de controle se coloca de modo cada vez mais fluido, descontrolado, permeado de intencionalidades postas *à posteriori*.

Enfim, é uma prática que demonstra não só a instabilidade do que percorre historicamente a fotografia. Também explicita as camadas de construção visual da realidade, sobrepostas, intercambiáveis, interpenetradas, não mais sólidas. Para ambas, fotografia e realidade, o tempo é de uma instabilidade gritante. A emergência que gera esse alinhamento nos ajuda a compreender tanto uma como a outra. Ao mesmo tempo que o terceiro clique adensa a discursividade sobre a fotografia, o mesmo não é um ponto de chegada, sendo talvez mais uma etapa do que entendamos como clique no sentido de extrair da realidade uma compreensão da construção da experiência com as imagens nesse começo do século XXI. Até que se configurem outros cliques sobre o real, essas possibilidades nos parecem claramente postas à mesa da fotografia contemporânea. Ou, quiçá, de como serão contadas as histórias de pescador.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmera Clara**. Edições 70: Lisboa, 1994.
- BENTHAM, Jeremy [et al]. **O Panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BOLTER, J. D. e GRUSIN, R. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- FONTCUBERTA, Joan. **La Camera de Pandora: La fotografi@ después de la fotografia**. Barcelona: Gustavo Gilli. 2010.
- _____. **La Furia de las imagenes. Notas sobre la postfotografia**. Barcelona: Galaxia Gutemberg. 2017.
- _____. Los pesces de Enoshima, in: **El beso de Judas**. Barcelona: Gustavo Gilli. 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Un Dialogo sobre el poder**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2000.
- MICHAELIS. **Dicionário Japonês-Português**. Melhoramentos: São Paulo, 2016.
- METROPOLITAN Museum of Art. **Faking It. Manipulated Photography before Photoshop**. New Heaven: Yale University Press, 2013.
- MITCHELL, William J. **The reconfigured eye. Visual thuth in the post photographic era**. Cambridge: MIT press, 1992.
- RITCHIN, Fred. **After Photography**. New York: WW Norton & Company, 2010.
- _____. **Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen**. New York: Aperture, 2013.
- RIBALTA, Jorge (org.) et alli. **Efecto Real, debates postmodernos sobre fotografia**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu. A intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SILVA Jr. José Afonso. O segundo clique da fotografia. Entre o registro e o compartilhamento. In: **Discursos fotográficos**. Vol. 13, No. 22 UEL: Londrina, 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/25637>
- SHORE, Robert. **Post-photography. The artista with a camera**. London: Laurence King Publishing, 2014.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES.

ARDILA, Diego Caballo e MÉNDEZ, Daniel Caballo. **Fotografía sin verdade el poder de la mentira**. Madrid. Editorial Universitas, 2011.

WHEELER, Thomas. **Phototruth or photofiction? Ethics and media imagery in the digital age**. New Jersey, Lawrence Erlbaum. 2002.