

TECNIFICAÇÃO E DIGITALIZAÇÃO DA VIDA NAS IMAGENS QUE “NÃO FAZEM FALTA”: O APAGAMENTO DA DIALÉTICA NOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO¹

TECHNIFICATION AND DIGITALIZATION OF LIFE IN IMAGES THAT DO NOT LEAVE A GAP: THE ERASURE OF DIALECTICS IN SUBJECTIVATION PROCESSES

Lucas Almeida Pies²

RESUMO

Esse ensaio teórico aborda o fenômeno da tecnificação e digitalização da vida na contemporaneidade em sua relação com o processo da vasta produção, veiculação e circulação de imagens na atualidade, investigando seus efeitos sobre os processos de subjetivação e cultura. O trabalho problematiza a experiência do sujeito nas plataformas digitais, destacando a falta de um campo dialético na interação com as imagens, o que leva à crescente precariedade dos processos de subjetivação. Com uma abordagem teórica em diálogo com conceitos de Walter Benjamin [1936/1955 (2013)], Vilém Flusser (1985), Didi-Huberman (2010), Christoph Türcke (2010) e Hartmut Rosa (2019), o ensaio discute como a reprodutibilidade técnica das imagens em sua versão atual contribui para a superficialização da percepção e empobrecimento da sensibilidade. Conclui-se que é necessário resgatar a capacidade das imagens de provocar reflexão e restabelecer uma relação dialética entre sujeito e imagem, de modo a favorecer processos de criação subjetiva e cultural capazes de dar lugar à potência da vida como processo de (trans)formação.

Palavras-chave: Imagem. Subjetivação. Técnica. Dialética. Cultura Digital.

ABSTRACT

This theoretical essay addresses the phenomenon of technification and digitalization of life in contemporary times in its relationship with the process of vast production, dissemination and circulation of images today, investigating its effects on the processes of subjectivation and culture. The work problematizes the subject's experience on digital platforms, highlighting the lack of a dialectical field in interaction with images, which leads to the increasing precariousness of subjectivation processes. With a theoretical approach in dialogue with concepts from Walter Benjamin [1936/1955 (2013)], Vilém Flusser (1985), Didi-Huberman (2010), Christoph Türcke (2010) and Hartmut Rosa (2019), the essay discusses how the technical reproducibility of images in their current version contributes to the superficialization of perception and impoverishment of sensitivity. It is concluded that it is necessary to rescue the capacity of images to provoke reflection and re-establish a dialectical relationship between subject and image, in order to favor processes of subjective and cultural creation capable of giving way to the power of life as a process of (trans)formation.

Keywords: Image. Subjectivation. Technique. Dialectic. Digital Culture.

¹ Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação de Psicologia, desenvolvido no segundo semestre de 2024, sob orientação do Prof. Dr. Cleber Gibbon Ratto.

² Acadêmico do décimo período do Curso de Graduação de Psicologia da Universidade La Salle - UNILASALLE. Contato eletrônico: pieslucas@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A imagem, na contemporaneidade, se apresenta por meio de diversas facetas. Seja em galerias de arte, expondo seus quadros e fotografias, seja em salas de cinema, exibindo grande variedade de filmes mas, sobretudo, nas telas dos *smartphones*, *tablets* e demais outros aparatos tecnológicos. Somos, diariamente, submetidos ao consumo de uma plethora de imagens predominantemente digitais, circulando em redes sociais, como o Instagram, TikTok e Facebook, por exemplo.

Para compreendermos a dimensão desse consumo, podemos nos basear no número de usuários ativos nas plataformas. No terceiro trimestre do ano de 2024 a Meta, empresa dona tanto do Facebook quanto do Instagram, registrou em seu relatório financeiro³ o total de 3,29 bilhões de usuários únicos utilizando qualquer um dos aplicativos da empresa em um único dia. No segundo semestre de 2024, o TikTok registrou, segundo mensuração da plataforma online *Statista*⁴, um total de 252 milhões de downloads. O *DataReportal*, plataforma online que fornece relatórios detalhados sobre tendências digitais, sociais, e de internet a nível global, constatou que em outubro de 2024, 5,75 bilhões de pessoas possuem acesso a *smartphones*⁵. A plataforma também revelou que o usuário típico da internet agora passa 6 horas e 36 minutos por dia online. Considerando usuários do sistema operacional Android, o *DataReportal* levantou que estes passam em média, por mês, 34 horas no TikTok e 16 horas no Instagram.

Tomando esses dados como referência, vamos de encontro ao fato da centralidade dessas plataformas no cotidiano do indivíduo contemporâneo, que se cerca de imagens. Portanto, a de se compreender qual a relação que o sujeito possui com o que habita nas telas. Podemos tomar a arte enquanto interlocutora para irmos de encontro a essa compreensão. “Personal Photographs”, obra da dupla de artistas italianos Eva e Franco Mattes, nos leva a tensionar essa relação. A dupla tem como cerne de suas instalações artísticas investigar engajar com a maneira

³ Disponível em: <https://investor.fb.com/investor-news/press-release-details/2024/Meta-Reports-Third-Quarter-2024-Results/default.aspx>. Acesso em: 26 nov. 2024.

⁴ Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/1377008/tiktok-worldwide-downloads-quarterly/>. Acesso em: 26 nov. 2024.

⁵ Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-october-global-statshot>. Acesso em: 26 nov. 2024.

como as sociedades contemporâneas moldaram o mundo conectado e, mais importante, como esse mundo moldou as pessoas e suas relações sociais⁶.

A instalação “Personal Photographs – Circuits”⁷ utiliza componentes como cabos Ethernet, imagens digitais, computadores de placa única (como Raspberry Pi), cartões microSD e softwares personalizados. Esses elementos são organizados em uma estrutura industrial, como bandejas de cabos, para simular um fluxo de dados físico. Essa estrutura trata-se de uma rede autocontida de informação, onde fotos circulam em um sistema fechado. Contudo, essas imagens são deliberadamente invisíveis aos visitantes.

Figura 1 - Eva & Franco Mattes, *Personal Photographs November 2007* (2023). Instalação no Frankfurter Kunstverein



Fonte: Mattes, Eva & Franco. *Personal Photographs November 2007*. 2023⁸

⁶ Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/296039/eva-franco-matteswhat-has-been-seen/>. Acesso em: 26 nov. 2024.

⁷ Disponível em: <https://www.fkv.de/en/personal-photographs-november-2007-2019/>. Acesso em: 26 nov. 2024.

⁸ Disponível em: <https://0100101110101101.org/personal-photographs-november-2007/>. Acesso em: 26 nov. 2024.

Essa instalação evidencia uma característica da imagem digital que, em nosso cotidiano, não temos contato: sua tangibilidade. A imagem com que temos contato diariamente pelas telas dos *smartphones* habitam bancos de dados, armazenados fisicamente em uma extensa quantidade de servidores. A obra de Eva e Franco Mattes nos convocam a presenciar para o que é tangível da imagem digital, e ao vermos, somos convocados a encontrar na instalação onde no imaginário essas imagens de fato habitam. Somos convocados a encontrar o que está faltante neste espaço. Deste modo, podemos compreender a digital como desconectada de uma materialidade, necessitando de que seja ancorada a sua tangibilidade para que possa ganhar espaço de interpretação. A imagem digital precisou ser provocada a aparecer no mundo em concretude para participar de um debate subjetivo com o sujeito. Mas e quando ela se faz presente somente na tela, o que a imagem digital suscita em que a vê?

Levando em conta tal cenário, o problema de pesquisa delineado no âmbito deste trabalho, ficou assim formulado: De que modo o fenômeno da tecnificação e digitalização da vida na contemporaneidade, em sua relação com o processo da vasta produção, veiculação e circulação de imagens na atualidade, impacta os processos de subjetivação e a cultura?

Sendo assim, em sintonia com o problema da pesquisa, o objetivo geral dela, consistiu em compreender o impacto da tecnificação e digitalização da vida na contemporaneidade sobre os processos de subjetivação e a cultura, levando em conta a vasta produção, veiculação e circulação de imagens na atualidade. Disso decorreram os objetivos específicos da pesquisa, que envolveram: a) Delinear teoricamente os processos de tecnificação e digitalização da vida na contemporaneidade, marcados pelo fascínio da imagem e da velocidade; b) Explorar as dinâmicas de produção, veiculação e circulação de imagens, envolvidas na experiência do sujeito nas plataformas digitais; c) Discutir as mútuas interferências entre tecnificação e digitalização da vida, aceleração do tempo, subjetivação e cultura.

Este trabalho busca, pelo ponto de vista da psicologia e sobre um viés psicanalítico, lançar luz ao consumo de imagens desenfreadas que o sujeito da contemporaneidade se vê submetido pelos meios digitais. A partir dos tópicos a

seguir, este trabalho busca expandir as reflexões a respeito das redes sociais, da cultura que a envolve e como ela envolve nossa cultura.

2 PERCURSO METODOLÓGICO

A presente pesquisa caracteriza-se como eminentemente qualitativa, de cunho teórico bibliográfico, sob a forma de ensaio teórico. O ensaio trata-se, para Larossa (2003), de um gênero híbrido de escrita acadêmica, que se adapta a um conceito de tempo e espaço subjetivo. O ensaio tem uma toada que se difere das formas de escrita sistemáticas e técnico-científicas, atravessando a distinção entre ciência, conhecimento, objetividade e racionalidade.

O ensaio reconhece o processo de escrita enquanto um lugar de experiência, onde o ler e escrever se dá de maneira fluida e interconectada com a subjetividade daquele que experiencia a escrita ensaística. Larossa (2003) pontua também o caráter transitório do ensaio, que reconhece história e verdade acontecendo juntas, portanto, escrevendo no presente e para o presente. O ensaio escolhe ser efêmero ao não se ancorar em uma temporalidade. O ensaísta, portanto, opta por seguir um caminho não-linear e exploratório, à medida em que leitura e escrita convergem na experiência:

[...] o ensaísta prefere o caminho sinuoso, o que se adapta aos acidentes do terreno. Às vezes, o ensaio é também uma figura de desvio, de rodeio, de divagação ou de extravagância. Por isso, seu traçado se adapta ao humor do caminhante, à sua curiosidade, ao seu deixar-se levar pelo que lhe vem ao encontro. O ensaio é, também, sem dúvida, uma figura do caminho da exploração, do caminho que se abre ao tempo em que se caminha. (LAROSSA, 2010, p. 112).

Adorno (2003) caracteriza o ensaísta enquanto aquele que, tal qual uma criança, se deixa entusiasmar com o que os outros já fizeram, ao invés de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa. O ensaio, em sua prática, se difere tanto da ciência quanto da arte. Acaba por ocupar um lugar distinto, mas mantendo uma relação dialética com ambas, ocupando, portanto, um lugar *entre*. Diferente da ciência, que busca sistematizar e classificar o conhecimento de forma definitiva, o ensaio não tem a pretensão de chegar a uma verdade final sobre algum aspecto do mundo:

O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de duas próprias idéias. Mas ele se conforma ironicamente com sua pequenez, à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua irônica modéstia. O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. (ADORNO, 2003, p.25)

O ensaísta recusa a dignidade do originário, como também a objetividade e as interpretações próprias do meio científico. Para Andrade Santos (2014) o ensaio se investe na tarefa de penetrar a suposta objetividade dos conteúdos, dedicando-se ao esforço interpretativo deles, o que é considerado infrutífero pela ciência. Interpretar é tida como uma das tarefas centrais do ensaísta, que investiga as lacunas deixadas pelo método científico. Alarga-se, desse modo, o sentido do compreender, em vista que se vai para além do que é dado como objetivo.

Nesse sentido, a maneira como o ensaio lida com os conceitos ilustra sua abordagem interpretativa e não sistemática. Andrade Santos (2014) nos fala que o ensaio não toma o conceito como uma representação invariável do tempo, tendo em vista que “a afirmação de que a ordem das coisas obedece à ordem dos conceitos é firmada no erro de designar como não mediado algo que é mediado.” (ANDRADE SANTOS, 2014, p.93). O conceito no ensaio não é uma entidade fixa e absoluta, mas algo dinâmico e complexo, uma representação a ser tensionada. O ensaísta é responsável para olhar para além da rigidez do conceito e o observar como múltiplo:

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura do seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em casa caso. (ADORNO, 2003, p.30)

Ao aventurar-se nos conceitos como quem se aventura em uma língua estrangeira, o ensaísta se propõe escrever em um lugar de desafios, defrontando-se com a regra cartesiana pontuada por Adorno (2003) de “conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos”. Para o autor, o ensaio contradiz brutalmente essa regra, a medida em

que opta por partir do mais complexo ao invés de tomar o mais simples e familiar como ponto introdutório:

A forma do ensaio preserva o comportamento de alguém que começa a estudar filosofia e já possui, de algum modo, uma idéia do que o espera. Ele raramente iniciará seus estudos com a leitura dos autores mais simples, cujo *common sense* costuma patinar na superfície dos problemas onde deveria se deter; em vez disso, irá preferir o confronto com autores supostamente mais difíceis, que projetam retrospectivamente sua luz sobre o simples, iluminando-o como uma “posição de pensamentos em relação a objetividade”. (ADORNO, 2003, p.32)

O ensaísta, portanto, é aquele que se inquieta no entremeio entre ciência e arte, tomando um caminho difuso e estrangeiro entre conceitos dinâmicos, entusiasmado por transitar em vias pavimentadas no legado de outros autores. A partir de sua subjetividade, o ensaísta cria sua trilha epistemológica alicerçada no presente, sem pretensão que ela seja eterna, mas que desafie a objetividade das coisas, lançando olhar para as lacunas do que é tido como absoluto.

4 TÉCNICA, IMAGEM E SUBJETIVAÇÃO: APAGAR A DIALÉTICA

A filósofa contemporânea Marie-José Mondzain (2015), pensadora que dedica seu estudo ao campo das visualidades, ao pensar sobre a causa e destino da imagem, reflete sobre sua característica paradoxal: é criada pelo sujeito ao mesmo tempo que o transforma e o define. Portanto, a definição de imagem é inseparável da definição do sujeito, em vista que suas operações imaginantes, o processo através do qual as imagens são criadas, interpretadas e transformadas, contribuem para uma nova realidade simbólica e para mais construções de sentido. Essa recíproca convoca a pensar o sujeito e a produção de signos enquanto indivisíveis.

Mas o que aproxima imagem e sujeito? O que na imagem incita um fascínio naquele que a interpreta? Para Didi Huberman (2010) uma dinâmica se põe em movimento quando vemos uma imagem. Um jogo rítmico entre olhante e olhado, de superfície e fundo, do fluxo e do refluxo, do aparecimento e do reaparecimento. O autor exemplifica esse fenômeno a partir de um trecho do romance *Ulisses*, do autor irlandês James Joyce. Stephen Dedalus, personagem do livro, tem como um dos componentes de sua trama a perda da mãe, um dos traumas centrais de sua vida:

A “inelutável modalidade do visível” adquire então para Dedalus a forma de uma coerção ontológica, medusante, *em que tudo o que se apresenta a ver*

é olhado pela perda de sua mãe, a modalidade insistente e soberana dessa perda que Joyce nomeia, numa ponta de frase, simplesmente como: “as feridas abertas em seu coração”. Uma ferida tão definitivamente aberta quanto as pálpebras de sua mãe estão definitivamente fechadas. Então os espelhos se racham e cindem a imagem que Stephen quer ainda buscar neles: “Quem escolheu esta cara para mim?” pergunta-se diante da fenda. E, é claro, a mãe o olha aqui desde seu âmago de semelhança e de cisão misturadas — seu âmago de parto e de perda misturados. (HUBERMAN, 2010 p.32)

Dedalus não pode escapar da maneira como o mundo lhe é dado a ver, preso assim a inelutável modalidade do visível. A perda da mãe altera a percepção de Stephen, onde ele passa a ver o mundo a partir de uma nova lente, a lente da perda. Huberman (2010) nos direciona a compreensão de que por mais neutra que uma coisa a ver seja, esta se torna inelutável quando suportada por uma perda. Pois, o “que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (HUBERMAN, 2010 p.29).

Desta forma, Huberman sugere uma relação unilateral com a imagem, onde a mesma não é apenas algo que vemos, mas algo que também nos vê e para além disso, que nos concerne e nos impacta, nos colocando em um processo de interação e reflexão. Na cisão entre o que vemos e o que nos olha surge uma dimensão dialética, um espaço vivo onde as imagens nos afetam e nos movem, ao mesmo tempo que as interpretações do que nos olha moldam a maneira com a imagem é entendida:

Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. (...) É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha (...) É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (HUBERMAN, 2010 p.77)

Retornando ao exemplo de Stephen Dedalus, é na dimensão dialética do *entre*, do que o personagem vê e o que o olha de volta, onde se localiza sua perda. Didi Huberman (2010) nos convida a abrir os olhos para experimentar o que não vemos (expandir nossa percepção para além daquilo que é imediatamente visível) e o que não mais veremos (aquilo que escapa do nosso campo de visão). Aquilo que não vemos diretamente, aquilo que perdemos, ainda nos olha, portanto, ver é ser também olhado por algo que nos falta. Para o autor, a experiência de ver causa em

nós a impressão do efeito de *ter*: ao vermos uma coisa, temos a impressão de ganhar algo. Todavia, ao sermos fadados ao que nos é dado a ver, tal qual o personagem de James Joyce, percebemos que o ver não é apenas um ato de ganho, mas também um ato de perda. A visão nos coloca diante da ausência, quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa. Portanto ver é perder.

A imagem nos coloca frente a ausência daquilo que não podemos alcançar, do que está além da nossa compreensão e percepção. “(...) devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (HUBERMAN, 2010 p.31). A partir dessas passagens, podemos pensar que o entrelace entre imagem e sujeito tem a falta enquanto uma de suas características constituintes:

(...) aquilo que nas imagens dura é justamente o que nos olha, sendo que as imagens nos olham pela mesma razão pela qual olhamos atentamente. Há algo nas imagens que nos olha, e que nos olha porque nela dura algo que também dura em nós. Nós intuimos porque tanto em nós quanto nas imagens há em devir um mesmo *élan vital*⁹ que dura na ausência do todo, no longínquo do todo, na falta da memória do todo. O que falta na imagem é o mesmo que nos faz falta: a falta do todo, que corresponde diretamente à falta da memória de origem. (KILPP, 2013, p.23)

Por meio do *Fort-Da* de *Além do Princípio do Prazer*, Huberman dialoga com Freud para pensar, a partir do jogo de presença e ausência, a tríade entre sujeito, imagem e perda. Velano e Fulgencio (2020) descrevem o *Fort-Da* enquanto a observação que Freud fez de seu próprio neto, de um ano e meio, diante da ausência da mãe. O psicanalista percebeu o neto brincando com o desaparecimento das coisas. Ao brincar com um carretel, a criança de dezoito meses atira-o longe, para então, ao ser puxado pelo seu fio, a criança reavê-lo. Assim inicia-se um jogo de desaparecimento e reaparição, vocalmente contextualizado com um invariável e prolongado *o-o-o-o*, ao sumiço do carretel, acompanhado de um sonoro e alegre *Da!* (Ah! Aí está!) ao seu reaparecimento. Freud chega à conclusão de que, ao brincar, o neto representava a ausência da mãe em um trabalho de simbolização.

A criança, em uma cisão ritmicamente repetida, encontra no carretel uma singularidade visual fascinante, de um objeto de ausência. Huberman (2010) atenta para o carretel enquanto um objeto sublime, que pode se desenrolar, desaparecer

⁹ Para José da Silva (2006) o *élan vital*, conceito apresentado pelo filósofo francês Henri Bergson, trata-se do princípio explicativo da evolução da vida em suas diversas formas. Esse princípio é responsável não apenas pela evolução da vida até as formas mais elevadas do espírito, mas também pelo surgimento da matéria.

debaixo de um móvel inatingível, ou romper seu fio para se perder. Um objeto frágil e formidável, que pode morrer a qualquer momento, que vai e que vem como um coração que bate ou uma onda que refluí. Um objeto que vive sobre um fundo de ruína, onde sua eficácia pulsional se prende a ao intervalo rítmico que ele mantém sob o olhar da criança:

É preciso então tentar pensar esse paradoxo: que a escansão pulsativa coloca como seu quadro e inclui como seu cerne um momento de imobilidade mortal. Momento central da oscilação, *entre* diástole e sístole — o antro inerte aberto subitamente no espetáculo “vivo”, e mesmo maníaco, de um carretel sempre lançado para longe de si e trazido de volta a si. Momento central de imobilidade, suspensiva ou definitiva — uma sempre oferecida como memória da outra —, em que somos *olhados* pela perda, ou seja, *ameaçados* de perder tudo e de perder a nós mesmos. (HUBERMAN, 2010 p.86)

Nesse momento de imobilidade há um espaço dialético, onde a criança se depara com a ausência. Onde a criança vê o carretel, lançado para dentro do berço e que, preso a seu frágil fio, olha-a de volta. Eis então o fascínio pela imagem, que no *entre* nos sinaliza uma perda constitutiva de algo que nos escapa, nos desconforta e que, sobretudo, nos mobiliza a um constante reencontro com que foi perdido.

Mas quais são as imagens que carregam essa característica, de nos cindir e revelar um entremeio? Para Walter Benjamin (2013) às obras de arte possuem essa capacidade, em vista que possuem nelas imbuídas o que o autor chama de “aura”. Benjamin define a aura como uma trama peculiar no espaço tempo, uma aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Huberman (2010) irá compor ao conceito a ideia de que a aura é um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado, onde o que está em jogo é o poder da distância:

Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias — as distâncias contraditórias — se experimentariam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. (HUBERMAN, 2010 p.148)

O objeto aurático, para o autor, são objetos cuja a aparição se desdobram para além da visibilidade. Esse desdobramento é o que devemos denominar como imagens desse objeto, que se colocam fora do que está talhado no tangível, que se

aproximam para então se afastarem, nos convidando a poetizar, abrir seu aspecto e significação, fazendo delas obras do inconsciente. Sentir a aura de um objeto é conferir-lhe o poder de revidar o olhar.

Benjamin (2013) associa a aura de uma obra de arte ao seu aqui e agora original, a tradição que repassou o objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico, aspectos que garantem à obra de arte sua autenticidade. A autenticidade, portanto, é a essência de tudo o que o objeto contém de transmitido em sua origem, desde a sua permanência material até o valor de seu testemunho histórico, tornando a obra de arte singular.

A singularidade de uma obra de arte fundamenta-se, para Benjamin (2013), em seu valor de ritual. As obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual – inicialmente mágico, depois religioso. A natureza aurática das antigas obras nunca se separa inteiramente de sua função ritual. Esse aspecto ritualístico e sagrado garante à obra de arte um valor de culto, em que ela é valorizada não por sua exposição ou acessibilidade, mas por seu significado dentro de um contexto de veneração ou devoção:

A singularidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. É claro que essa tradição mesma é sem dúvida algo absolutamente vivo e extraordinariamente mutável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava em um contexto distinto de tradição entre os gregos, que a utilizavam como objeto de culto, e entre os clérigos da Idade Média, que viam nela um ídolo malfazejo. O que, porém, confrontava a ambos do mesmo modo era sua singularidade; em outros termos: sua aura. (BENJAMIN, 2013, p. 60).

O valor de culto de uma obra é mantido à medida em que a arte se mantém oculta. No contexto da passagem acima, a estátua de Vênus é destinada a ser vista no contexto de um clero, não pelo público em geral. Isso se reflete em práticas como estátuas de deuses acessíveis apenas a sacerdotes ou imagens sagradas mantidas veladas por grande parte do tempo. Diferente do valor de exposição, que se difere do valor de culto. O valor de exposição se anuncia a partir do conceito de *reprodutibilidade técnica*, que se refere a capacidade de uma obra de arte ser reproduzida de forma massificada por meios tecnológicos, como a fotografia, o cinema e a mídia digital. As obras de arte, que mantinham seu valor de culto e autenticidade por estarem limitadas a seus espaços físicos, agora passam a ter valor pela sua capacidade de ser exposta e compartilhada.

Para Benjamin (2013) a reprodutibilidade técnica vem da preocupação das massas de aproximar as coisas de si, o que reflete a tendência de uma superação da aura de cada coisa, dada por meio da gravação de sua reprodução. Ao ser massificada, perde-se a unicidade da obra, o conjunto de valores históricos, culturais e espirituais do objeto, que não podem ser plenamente capturados em uma cópia ou reprodução. Ao reproduzir uma obra de arte, atrofia-se sua aura. O autor nos atenta para um último refúgio do valor de culto da obra de arte:

Com a fotografia, o valor de exposição começa a fazer retroceder o valor de culto em todas as frentes. Este, porém, não se esvai sem resistência. Ele faz uma última trincheira: o semblante humano. Não é de modo algum por acaso que o retrato se encontra no centro da fotografia primitiva. O valor de culto da imagem encontra seu último refúgio no culto à rememoração dos entes queridos distantes ou falecidos. (BENJAMIN, 2013, p. 67).

A última trincheira do valor de culto se faz escavada na perda. Ao ver a fotografia de um ente querido, o sujeito ancora-se naquele que se ausenta, naquele que não mais habita o campo do tangível e do visível. O perder promove a cisão que movimenta a dialética, o *entre*, para que sujeito e imagem tramem uma aura. Ao pensarmos nessa perspectiva, é relevante trazer as palavras de Tavares (2010) sobre a visão de Didi Huberman a respeito da imagem aurática. Huberman define a imagem aurática enquanto uma imagem da memória, que produz um regime de significação que faz apelo ao processo da memória. Ao se manifestarem tal qual sintomas, essas imagens sobrevivem e se deslocam no tempo e no espaço, desafiando a ideia tradicional de tempo linear e cronológico. Elas são formadas a partir do anacronismo e representam um "passado anacrônico", ou seja, um fato da memória que está sempre em movimento, se transformando e se reorganizando.

Há de se pensar a ideia de aura a partir de Didi Huberman. Lima e El Khouri (2020) definem que a aura para Huberman convoca a uma movimentação dupla entre olhante e olhado, onde a imagem produziria uma necessidade de sentido, exigindo de quem olha uma sensibilidade de também ser olhado. Nesse constante fluxo de significados, evocam-se memórias e símbolos. Nossos fragmentos de repertório presentes na imagem abrem espaço para que sejamos olhados de volta ao mesmo tempo que vemos, sendo chamados pela imagem não só como receptores, mas intérpretes. Uma vez inquieto com a agitação provocada pela imagem, unem-se na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa "floresta de símbolos".

Lima e El Khouri (2020) vão nos dizer que Huberman reflete a ideia de uma aura que é próxima e distante ao mesmo tempo, que exercita um fluxo de ir e vir incessante, onde distâncias contraditórias se experimentariam dialeticamente. Para além disso, ressaltam a necessidade de que o autor levanta de secularizar a aura: refutar a anexação a esfera do sagrado e do inacessível, fazendo assim com que a imagem estabeleça um contato direto e evocativo com o observador, permitindo que o sujeito experiencie a força da imagem de um contexto mais cotidiano e acessível, sem perder a profundidade de seu significado. A partir disso, Huberman (2010) nos dá pistas de como encontrar a aura na imagem produto da reprodutibilidade técnica:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (HUBERMAN, 2010 p.77)

Ao inquietar nossa visão, podemos ver na imagem massificada uma forma de cindirmos, de encontrar um espaço dialético para que ela nos olhe de volta. Perceber o que nela nos afeta, restaurando uma aura atrofiada. Para isso, é fundamental lançar mão do conceito de imagem técnica de Vilém Flusser (1985). Para Flusser, as imagens se colocam no mundo em diversas formas de representação. Imagens tradicionais, como as pinturas, são abstrações de primeiro grau, pois simplificam o mundo tridimensional em uma superfície bidimensional. Já os textos, abstrações de segundo grau, convertem imagens em símbolos para linguagem escrita, evocando uma imagem mental sem forma visual. As imagens técnicas são abstrações de terceiro grau, pois imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.

Fotografias digitais ou vídeos são imagens técnicas, dependendo de códigos (textos) e sistemas tecnológicos para traduzir dados numéricos em imagens visuais. Flusser (1985) compreende as imagens enquanto mediações entre o homem e o mundo. O homem, por ser separado do mundo por uma barreira de percepção e compreensão, não vivencia o mundo de forma imediata ou total. As imagens então possuem a função de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, as imagens acabam por se entropiar entre o mundo e o homem. Elas, que tinham a intenção de ser mapas do mundo, passam a ser biombos, encobrem, velam:

O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (FLUSSER, 1985 p.13)

Esse processo culmina no que o autor chama de *idolatria*. Para o idólatra o mundo reflete as imagens, como se fossem a essência da realidade. O idólatra passa a ver o mundo como uma série de imagens ou cenas. Assim, as onipresentes imagens técnicas reforçam o estado de idolatria, convertendo o mundo em uma coleção de cenários que o homem consome passivamente, enquanto a função crítica e conceitual se enfraquece.

A partir dos conceitos apresentados até aqui, podemos pensar nas imagens digitais e seu impacto na cultura contemporânea. Considerando a indivisibilidade entre sujeito e as imagens, o que surge das imagens criadas nas redes sociais, por meio de *smartphones* e o que elas comunicam sobre o sujeito que as cria? As imagens técnicas, quando observadas em seu cerne, são textos que concebem imagens. Ao inquietarmos nosso ver e nos distanciarmos da imagem técnica, percebemos representações, barreiras textuais que se interpõem entre o sujeito e o mundo. Barreiras que falseiam um significado, mas não sinalizam perdas, que não são imagens, mas códigos.

Sistemas de símbolos, sinais e instruções organizadas de maneira específica para transmitir informações, realizar ações e representar ideias. Algoritmos, que na sua textualidade, processam enormes volumes de dados, para personalizar a experiência de um sujeito em plataformas digitais, com o objetivo de mantê-lo engajado. Conversões visuais que executam tarefas com finalidades diversas. Abstrações de terceiro grau sem conteúdo aurático, que não nos convocam a um campo dialético, mas ao campo da idolatria. Essa idolatria aponta para o que Segata e Rifiotis (2021) vão chamar digitalização e datificação da vida. Um amplo e pervasivo processo de modelagem que reduz a complexidade e a contingência da vida a códigos e dados:

Com a dataficação, não se trata apenas da conversão de um objeto analógico em digital, mas da modificação de ações, comportamentos e conhecimentos baseados na performance dos dados elaborada por sistemas de inteligência algorítmica. Esta deve ser pensada como um conjunto de métodos de coleta, processamento e tratamento de dados para realizar previsões. Não se trata apenas de procedimentos com dados demográficos ou perfis socioeconômicos, por exemplo, mas de análise dinâmica a partir de metadados comportamentais. (LEMOS, 2021, p.194)

Lemos (2021) pontua que a dataficação da vida social resulta na apropriação digital do mundo: a transformação do mundo em dados operacionalizáveis (por meio da digitalização e dataficação), como um meio de expandir o conhecimento sobre a realidade. Com a digitalização, qualquer ação pode ser quantificada por métodos precisos, permitindo o monitoramento e a projeção de cenários em tempo real ou no futuro. Santaella e Kaufman (2021) vão atentar a um termo que se aproxima ao conceito de idolatria de Flusser: o dataísmo. Pautado pela dataficação da vida, o dataísmo é o culto aos dados como fonte suprema de compreensão do mundo:

À semelhança de qualquer religião, o dataísmo tem mandamentos práticos. Um seguidor dessa nova religião, o dataísta, deve querer “maximizar o fluxo de dados, interligando-se cada vez mais”, pois acredita piamente na liberdade de informação e confia mais no *big data* e nos algoritmos de computador do que no conhecimento e sabedoria humanos. (SANTAELLA; KAUFMAN, 2021, p.217)

O dataísmo dialoga com o conceito de algoritmização da vida, proposto por Castro e Primo (2023). O conceito indica uma profunda mudança nas formas de subjetivação, tendo as redes sociais como principal responsável por intensificar a experiência de si, anulando a subjetividade em detrimento de uma análise que toma a dimensão humana do sujeito enquanto objeto. O dataísta embrenha sua subjetividade no mundo dos dados a fim de, pela personalização algorítmica, encontrar amparo, em uma constante dinâmica de ver e dar-se a ver.

Martinuzzo e Leite (2021) aprofundam essa dinâmica. Em vista que nascemos prematuros, por termos uma experiência intrauterina abreviada em relação a outros animais, vamos de encontro à desproteção logo cedo. Buscamos assim, logo de início, uma figura redentora de nosso desamparo, alguém que nos resgate de nosso abandono:

O ver e o dar-se a ver entre o bebê e quem exerce a função materna constituem umas das primeiras formas de ancoragem dos indivíduos no mundo da linguagem, permitindo que ele reconheça um próximo e, a partir daí, se reconheça com sujeito, num enlace visual que manterá como essencial à sua confirmação no mundo para sempre, inclusive para enfrentar a estrutural sensação de desamparo, aplacada pelo olhar atencioso, que “abraça” e deseja. (MARTINUZZO; LEITE, 2021, p.923-924)

Conforme lembram Martinuzzo e Leite (2021), para Freud, o instinto do olhar trata-se de uma formação narcísica, relacionada à fase inicial do desenvolvimento do Eu. Esse processo envolve um circuito que começa com o olhar

para si, passa pelo olhar para o outro, retorna ao olhar sobre si e, por fim, envolve o olhar para o outro com a intenção de ser observado por ele. Os autores nos incitam a perceber que o olhar voltado para o outro é uma relação paradigmática da existência, que se estende desde a infância até o fim da vida. Nas redes sociais, impera a dinâmica do ver e ser visto. Contudo, esse circuito não dá conta de suprir as carências de afeto, compromisso e profundidade nas trocas intersubjetivas, configurando-se mais como um “curto-circuito” narcísico. Manifesta-se uma satisfação ilusória, que leva a uma busca cada vez maior por intensificar o olhar e se entregar ao olhar do outro:

Sem vitalidade na interface, resta a repetição “mortífera” em busca de algo que sempre escapa – resta publicar, publicar, reagir, reagir... Um renitente ver e dar-se a ver em busca de um Outro, numa perversa exploração de nossa condição desejante – desejante de um olhar que nos deseje e nos confirme a existência, como foi com o bebê. (MARTINUZZO; LEITE, 2021, p.923-924)

Assim, Martinuzzo e Leite (2021) esclarecem que a troca de olhares, que antes era um sinal de vida, está passando por uma transformação. Em razão da ênfase na exibição e da compulsão de ver e ser visto, ela se converte em uma disputa pela atenção, onde o olhar se torna a base essencial, tanto em uma esfera intersubjetiva quanto em contextos mercadológicos. Castro e Primo (2023) nos elucidam que, perante o devastador sentimento de perda de identidade, multiplicam-se as tentativas de refúgio em um narcisismo patológico, que se manifesta em diversos traços característicos e visíveis no cotidiano. Dentre esses, os autores destacam a dependência do outro, em busca do conforto que ela pode proporcionar, ao mesmo tempo em que se mistura ao medo dessa dependência e a um profundo vazio interior.

Portanto, considerando os conceitos abordados até aqui, podemos compreender a imagem digital enquanto uma imagem técnica que não sinaliza um ato de perda. Traçando um paralelo, considerando que pensar a imagem é indissociável do pensar o sujeito, ao nos darmos a ver a imagem, ela revida nosso olhar, nos convocando a perceber uma perda além do nosso campo de visão. Logo, ao olharmos para o outro, somos também convocados a pensar em um campo dialético.

Na compulsão do olhar do outro, o sujeito contemporâneo mergulha em um fluxo de dados, mergulhando em um mar de representações textuais do humano,

mas que agem como biombos, não como janelas. O idolátra, ou o dataísta, na busca de sua perda primeva e constitutiva, acaba se distanciando dela na medida que se afasta do outro. Perde-se a capacidade dialética, perde-se o *entre* e, por fim, perde-se o perder.

5 TÉCNICA, IMAGEM E SUBJETIVAÇÃO: ACELERAR O TEMPO

O que as imagens técnicas, tão próximas do homem e sem conteúdo aurático, provocam em quem as vê? Se não há campo dialético, o que desperta da relação imagem e sujeito? Para tomar o caminho rumo a compreensão dessas inquietações, é preciso de um guia: o autor e filósofo Christoph Türcke, que nos conduz primeiramente ao âmago lexical da palavra sensação.

Türcke (2010) coloca que, originalmente, a palavra sensação significava nada mais do que percepção. Contudo, na contemporaneidade, a sensação passou a significar aquilo que atrai a percepção: o espetacular, o chamativo. O autor diz que, ao passar do latim para as línguas nacionais europeias, “sensação” dizia respeito à função fisiológica. Contudo, a palavra “causar” passou a acompanhar a “sensação”, suprimindo seu antigo sentido fisiológico e movimentando-a para novos lugares.

Da percepção do comum para a percepção do incomum, até se tornar finalmente do próprio incomum, Türcke (2018) atrela essa mudança de significado da “sensação” ao desenvolvimento da sociedade burguesa capitalista. “Somente o inconstante se tornou constante: o estado de uma inquietude geral, de excitação, de efervescência. Esse estado teve na sua aurora, nos séculos XVIII e XIX, algo de extremamente promissor” (TÜRCKE, 2010, p.9). Uma nova época direcionada para a razão, a Revolução Industrial trouxe, concomitantemente a toda sua miséria, a promessa de um período em que imperaria a razão e a coletividade, por meio de uma forma de produção solidária, tal qual o funcionamento das várias engrenagens de um grande aparato mecânico.

Todavia, no século XX, as engrenagens da máquina capitalista começam a ofegar e exalar vapor, sibilando suas inquietações. Türcke (2010) nos fala que, a sociedade burguesa, deparando-se com o congestionamento de tamanha efervescência, provê ao indivíduo uma forma de alívio singular, onde cada um, em

sua força, procuraria sua própria forma de vazão. Cada sujeito fica sob a responsabilidade de encontrar sua forma de alívio e encantamento, mesmo que fugaz. Um dos meios dados para que o sujeito alcançasse sua condensação foram as imagens:

(...) para inflacionar esse momento até o infinito, coloca-se à disposição um repleto aparato visual. Ele deixa passar nas telas incontáveis momentos e direciona a percepção para aqueles mais persistentes, os que "fazem sensação", os quais se destacam tanto que provocam uma percepção que permanece. Há uma torrente de estímulos dos meios de comunicação de massa que competem para fazer parte dessas sensações. Ninguém consegue dominá-los. Nem o mais distinto intelectual que torce o nariz consegue fechar-se diante dos estímulos, de tal modo que o sentido de sua atenção, a escolha dos temas e das palavras, o tempo e o ritmo de seus pensamentos não conseguem permanecer sem ser por eles molestados de alguma forma. (TÜRCKE, 2010, p.10)

A *sociedade da sensação*, como diz Türcke (2010), tem a sua visão constantemente excitada pelas imagens. Mas esse tipo de sociedade não é novo, comenta o autor, que se trama a há séculos. Apesar de ser mais tecnificada, a contemporaneidade ainda apresenta em seu cerne um caráter industrial, com uma roupagem refinada de múltiplas produtividades. Proclamar novos tipos de sociedade é uma característica da *sociedade da sensação*. Atualizada, mas sempre recorrendo a velhos conhecidos.

A imagem técnica é um dos meios de excitação que apela à sensação contemporânea. Türcke (2010) nos faz pensar sobre a câmera fotográfica e o cinema como aparatos visuais que forneceria uma torrente de estímulos para anestesiar os sentidos. Atuando como uma retina artificial, a imagem técnica impõe uma forma de olhar o mundo, a partir do que nela é capturado:

(...) o olho da câmera realmente vê por você, mesmo que você seja cego. Aí ocorre um ver totalmente sobre humano, como se demonstrou. A intensidade e a imparcialidade com que esse ver fixa toda a abundância de detalhes de um instante, fazendo com que ela escape de todas as relações de subsunção, ultrapassam qualquer olho vivo e o humilham quando ele começa a notar, em sua viagem de descoberta através de uma foto, milhares de insignificâncias que lhe escaparam ou lhe teriam escapado na vida real. (TÜRCKE, 2010, p.190)

Para Benjamin (2013) foi esse olhar sobre-humano o responsável por soltar o homem das amarras da percepção. Os espaços cotidianos pareciam se fechar ao nosso redor de forma sufocante. Então surgiu a imagem técnica e "mandou esse calabouço pelos ares com a dinamite do décimo de segundo, de

modo que agora nos aventuramos em viagens por entre os seus escombros amplamente espalhados”. (BENJAMIN, 2013, p.88). O *close-up* da câmera fotográfica dilata o espaço, o *slow motion* do cinema dilata o movimento. Os cortes entre cenas reconstroem a noção de tempo. Antes ocultas e imperceptíveis ao consciente humano, a imagem técnica inaugura novas formas estruturais de matéria, revelando aspectos do mundo antes desconhecidos.

Deste modo, podemos perceber que a natureza captada pela câmera é diferente daquela percebida pelo olho. Difere-se pois o consciente humano é limitado pelas capacidades naturais dos sentidos do que um olho pode ver, enquanto a câmera mostra uma dimensão da realidade que está além da natureza. Benjamin (2013) fala que essa dimensão se pavimenta no campo do inconsciente, o que ele chama de inconsciente óptico. Assim como Freud trouxe à tona o inconsciente pulsional e os aspectos ocultos da mente humana, o inconsciente óptico revelou dimensões visuais da realidade que estão além da percepção consciente:

No mais, há conexões estreitíssimas entre esses dois tipos de inconsciente. Pois os múltiplos aspectos que o aparato de gravação pode extrair da realidade encontram-se, em sua maior parte, apenas além de um espectro normal da percepção sensível. Muitas das deformações e estereótipos, das metamorfoses e catástrofes que afetam o mundo da óptica nos filmes encontram-se de fato em psicoses, alucinações e sonhos. Assim, essas operações da câmera constituem um conjunto de procedimentos que permitem à percepção coletiva apropriar-se dos modos de percepção individuais do psicótico ou do sonhador. O filme abriu uma brecha naquela antiga verdade heraclítica segundo a qual os acordados têm o seu mundo em comum, e os dormentes têm cada um um mundo para si. (BENJAMIN, 2013, p. 89)

Na *sociedade da sensação* perverte-se a lógica heraclítica, pois o inconsciente óptico permite ao sujeito ter um mundo para si, ainda que desperto. Manifesta-se, na tela, uma alucinação fugaz de alívio sempre que for necessária, um biombo textual como trazido anteriormente. O homem então é fispado sempre que necessita, pelo incomum e extravagante. Türrcke (2018), aliando-se às ideias de Benjamin, nos lembra ao usar o cinema enquanto exemplo, que a dinâmica entre imagens técnicas e o sujeito nem sempre foi essa. No início, as projeções de filmes eram raras, reservadas para noites festivas ou fins de semana. Entre uma exibição e outra, havia tempo para que as experiências se sedimentassem, sem a pressão constante de uma próxima fonte de entretenimento.

Inicialmente, o princípio do cinema residia na constante alternância de lugares e ângulos, que golpeavam o espectador de forma intermitente, rompendo

instantaneamente sua associação de ideias a cada mudança de imagem. Este efeito de choque era uma das características principais do cinema. Mas para Türcke (2018) há uma mudança quando essa alternância se faz cotidiana:

(...) o efeito de choque se abranda na medida em que as telas passam a ser cenário de todos os dias, mas a intermitente “mudança de lugares e ângulos” não para de modo nenhum. Pelo contrário, ela se torna onipresente. Além disso, cada corte de imagem atua como um golpe óptico que irradia para o espectador um “alto lá”, “preste atenção”, “olhe para cá”, e lhe aplica uma pequena injeção de atenção, uma descarga mínima de adrenalina – e, por isso, decompõe a atenção, ao estimulá-la o tempo todo. O choque da imagem atrai magneticamente o olho pela troca abrupta de luzes; ele promete ininterruptamente imagens novas, ainda não vistas. TÜRCKE, 2018, p.139)

Türcke (2018) nos fala que a onipresença da imagem também desperta outro fenômeno: o da imaginação técnica. A imagem técnica passa a atuar como uma extensão da interpretação e da imaginação humana. Na passagem da infância até a adultez, os humanos se deparam com diversos processos de interpretação, desde impressões difusas até uma percepção distinta, da percepção à imaginação, até que aprendam a conservar e modificar o imaginado como representação interna. Para além, são capazes de compartilhar essas representações internas somente de modo indireto, recorrendo a palavras e gestos. A câmera, por exemplo, consegue realizar todo esse processo de forma direta e simultânea, por ter a capacidade de captar, conservar, transformar e compartilhar imagens.

A imaginação técnica atrai porque suas imagens são genuínas, sensuais, apresentáveis, impressões diretas da realidade exterior, que podem ser exteriorizadas exatamente da mesma maneira. Por isso ela envergonha a imaginação humana, que sofre da palidez de suas imagens e da incapacidade de apresentá-las de modo imediato. (...) a imaginação técnica desfaz uma das maiores conquistas da imaginação humana: a diferença entre alucinação e representação. As imagens mentais só vieram se tornando profundamente pálidas e abstratas quando se distinguiram da alucinação, quando se transfiguraram de percepções para representações pelo jeito de degradarem sua própria fornalha alucinatória para o fundo da esfera mental. (TÜRCKE, 2018, p.143-144)

O olho da câmera, para Türcke (2018) funcionaria em nível psicótico, não diferenciando percepção de representação. Ao entregar seu olhar para a máquina, o indivíduo se insere numa perspectiva óptica exteriorizada, em um cenário de um sonho tecnicamente preciso e prontamente sonhado para o sujeito. Neste subconsciente óptico já habita um conteúdo manifesto sonhado por uma grande máquina. Ao assumir esse processo, a imagem técnica destitui o humano de suas

capacidades mentais básicas. A *sociedade da sensação* tem como imperativo a imagem e seu choque. A estimulação sensorial acima de tudo, em um regime de atenção global, onde a imaginação técnica embota a percepção para uma contínua estimulação. Construindo ao pensamento de Türrcke, Farias (2018) nos atenta às consequências sentidas na corporeidade do sujeito:

Tal situação tem feito com que elas se habituem a olhar para diversas imagens em movimento sem se dar conta do que ocorre ao seu organismo ao permanecerem durante longas horas diante das telas digitais. Quanto mais seus olhares se fixam nas telas digitais mais se evidencia uma espécie de “esquecimento de si” em relação à uma noção de corporeidade, como se as fronteiras entre as máquinas reprodutoras de imagens que os acompanham ininterruptamente fossem menos percebidas nessa concepção de sujeito histórico atual. (FARIAS, 2018, p.160)

Essa imersão contínua nas telas está relacionada aos conceitos do sociólogo Hartmut Rosa, que descreve esse aspecto contínuo como a dimensão da aceleração do ritmo da vida, que elimina pausas necessárias ao equilíbrio humano. Castro Neto (2021) nos diz, a partir dos conceitos de Rosa, que essa continuidade advém de um fenômeno denominado “adensamento de episódios de ação”. O fenômeno tem como característica o aumento de episódios de ação do sujeito em detrimento aos seus recursos temporais de tempo de descanso. Ou seja, ao consumir uma densa quantidade de imagens ao mesmo tempo de forma contínua e ininterrupta, o sujeito abdica de momentos de pausa ou reflexão.

À medida que os indivíduos aceleram seu consumo de imagens, em decorrência do adensamento temporal de múltiplos episódios de ação, um novo efeito ganha predominância. Castro Neto (2021) chama esse efeito, pontuado por Rosa, de fragmentação temporal, uma notável dissipação de fronteiras entre as formas, lugares e o tempo, eliminando a coordenação temporal do sujeito. A fragmentação temporal está diretamente ligada à aceleração tecnológica. Aceleração esta que “irrompe um sentido de movimento caracterizado pela propulsão quantitativa dos níveis de produção: de aceleração da produção dos transportes, dos dados, da comunicação, dos bens, dos serviços e do capital.” (CASTRO NETO, 2021, p.9)

Como dito por Rosa e Castro Neto (2021) a aceleração tecnológica acaba suscitando os limites da capacidade humana, já que o corpo não consegue acompanhar o ritmo intenso do progresso tecnológico. Isso resulta em manifestações alienatórias que podem ser vistas como produtos sociais da

modernidade acelerada, refletindo também os efeitos do uso intensivo e da popularização de tecnologias digitais, como *smartphones*, *tablets* e outros dispositivos. Esses fenômenos aceleratórios são responsáveis pelo que os autores vão chamar de patologia da aceleração:

A estrutura psicopatológica da alienação, na teoria social crítica de Rosa, conecta-se com o tecido social da modernidade tardia: processos tecnológicos e sociais que se dinamizam de forma sistêmica, em ritmo acelerado, conduzem aos sentidos de alienação sentidos por um número sempre maior de indivíduos. De modo que as patologias características do mundo contemporâneo, analisadas por Rosa, são descritas, primeiramente, como “patologias da aceleração”: ligadas à aceleração vertiginosa de sistemas sociais circundantes, principalmente tecnológicos, e, conseqüentemente, à alienação. Portanto, as alienações manifestam-se como produtos da aceleração tecnológica e social, resultam da própria dinâmica social aceleratória e dos imperativos culturais que regem a sociedade contemporânea, estruturando diversas formas de patologias sociais e psíquicas características da modernidade tardia. (CASTRO NETO, 2021, p.14-15)

Castro Neto (2021) reconhece a modernidade tardia como um período recente, datado ao final do século XX, a partir do período histórico da globalização. Neste período, a aceleração não é apenas um aumento da velocidade das tecnologias, mas uma aceleração que afeta todas as áreas da vida. O sujeito se vê pressionado a adaptar-se a um ritmo frenético do capital, o que impacta suas relações com o tempo, com sua identidade e a sociedade como um todo:

O capitalismo se tornou desde então autoperpetuador, ingovernável e incontrolável, sujeitando-nos individual e coletivamente a suas coerções objetivas. Os desenvolvimentos sociais do presente seriam marcados por essa autonomização monstruosa, maquinal, perante a qual os sujeitos e as sociedades se sentem impotentes. (ROSA, 2017, p.18)

Portanto, ao percebermos a existência da *sociedade da sensação*, podemos rumar as respostas dos questionamentos que iniciam esse texto. A imagem técnica, esta que não inicia uma troca dialética com o sujeito, sequestra o olhar humano por meio de ininterrupta torrente de estímulos visuais. Nesse raptó ela dissolve as pausas reflexivas, desarranjando as fronteiras entre o real e o imaginado, a percepção e a representação. Ao vivenciar o inconsciente óptico, o homem, fascinado pelas novas formas estruturais da matéria, tem sua sensibilidade embotada e vivencia a experiência de uma temporalidade fragmentada. A experiência humana, agora mediada pela modernidade tardia e pelo capital, usa da imagem técnica para engajar a subjetividade em uma constante busca por estímulos que anestesiam, mas que não preenchem. Assim, a *sociedade da sensação* impõe

sua lógica alienante, ampliando os limites do sujeito, apenas para que ele se submeta a um estado de permanente tensão e desgaste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender e explorar a relação dialética entre o sujeito e as imagens, alçado em diversos teóricos do campo da filosofia, arte e sociologia que fundamentam a relação do humano com a imagem enquanto um campo vivo e fluido, de trocas, afetações e perdas. Desde a análise da dinâmica do *entre*, trazida por Didi-Huberman (2010), o entremeio entre ver e ser olhado de volta, até a discussão contemporânea da imagem técnica de Walter Benjamin (2013) e sua influência na subjetividade. Foi possível explorar, a partir desses conceitos, como as imagens nos moldam, nos impactam e nos constituem enquanto sujeitos ao passo que, na modernidade tardia, também limitam a percepção humana.

Fomos elucidados que o ato de ver não se trata apenas de um processo de ganho de informações sobre o mundo, mas uma constante troca com o que nos é dado a ver e o que inelutavelmente nos escapa. Ser olhado de volta pela imagem é entrar em contato com uma perda que se evoca em um campo de dialético, onde nos defrontamos com uma ausência primeva. Walter Benjamin (2013) foi essencial para que também viéssemos a compreender como essa lógica dialética é perversa na sociedade contemporânea que, marcada pela reprodutibilidade técnica, contribui para um apagamento da aura e, por consequência, esvaziando o conteúdo da cisão entre homem e imagem.

Flusser (1985), a partir do conceito de idolatria, foi vital para a compreensão de como a experiência de viver o mundo é produto da conversão da realidade em imagens, transcrevendo-a em uma coleção de cenários que o sujeito consome passivamente em detrimento de sua função conceitual e crítica. Nesse contexto, o olhar do outro torna-se fundamental para a constituição dos indivíduos e de suas intersubjetividades. Olhar para o outro, uma dinâmica paradigmática da existência, é substituída pela dinâmica do ver e ser visto, onde ao buscar o olhar do outro, o sujeito se choca com uma barreira textual.

Percebemos esses movimentos como marcadores da *sociedade da sensação*, descrita por Türcke (2010), que evidencia o impacto da imaginação

técnica, que redefine as formas de ver e reconfigura a maneira como o sujeito experimenta o mundo. A proliferação das imagens técnicas vai de encontro com os conceitos de temporalidade de Rosa (2019), onde a constante excitação sensorial destitui o sujeito de pausas necessárias para a reflexão, deixando-o à mercê de estímulos contínuos que embotam sua percepção e aprofundam o “esquecimento de si”.

Muito há o que se pensar a respeito desse modelo de sociedade em que estamos imersos. A questão do jogo vicioso entre sujeito, imagem e tempo não se esgota nesse ensaio. O aprofundamento na temática temporal é uma possibilidade próxima e fundamental para a psicologia. Ao mesmo tempo, a compreensão da relação com as imagens segue um tópico rico e necessário para o campo de estudo da intersubjetividade, em vista que o ritmo do capital planeja incessantes inovações no campo das audiovisualidades, tornando a temática não só emergente como emergencial.

A psicologia contemporânea não pode tomar a relação com as imagens como reduzida a uma simples interação fisiológica entre homem e estímulo visual. É preciso, como disse Didi-Huberman (2010), inquietar nosso ver e resgatar o *entre* que foi esvaziado pela imaginação técnica. Restituir na imagem a capacidade de evocar perdas, reavivando seu campo dialético. Somente assim será possível enfrentar os desafios impostos pela saturação imagética e a idolatria das representações, incutidas pela máquina do capital, permitindo uma relação autêntica com aquilo que vemos e, sobretudo, com aquilo que nos olha.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 15-45.

ANDRADE SANTOS, Mariana. A forma contra a norma: sobre o ensaio em Theodor Adorno. **Filosofando**, [S. l.], v. 2, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/filosofando/article/view/2154>. Acesso em: 26 nov. 2024.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

CASTRO, Fábio Caprio Leite de; PRIMO, Guilherme. A cultura do narcisismo, a virtualização da experiência de si e o crescente mal-estar na sociedade hiperconectada. In: MARTINS, Patrícia dos Passos; LARA, Lutiane de; CRUZ, Lilian Rodrigues da. **Digitalização da vida e produção de subjetividades**. 2023. ABRAPSO, p. 54-75. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/270728>. Acesso em: 11 nov. 2024.

DE CASTRO NETO, Jonas Ferreira. Aceleração social na modernidade tardia: a estrutura psicopatológica da alienação segundo a reflexão sociológico-filosófica de Hartmut Rosa. **Revista Sem Aspas**, p. e021004-e021004, 2021. DOI: 10.29373/sas.v10i00.15171. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/15171>. Acesso em: 20 nov. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FARIAS, Márcio Norberto. Vício pelas telas digitais: Contribuições do pensamento de Christoph Türcke para a educação corporal. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, v. 9, n. 1, p. 159-178, 2018. DOI: 10.7443/problemata.v9i1.38718. Acesso em: 20 nov. 2024.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

JOSÉ DA SILVA, Adelmo. O impulso vital enquanto princípio explicativo da evolução no pensamento bergsoniano. **Existência e Arte**. São João Del-Rei, v. 2, n. 2, p. 1-6, 2026. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/existenciaearte/2_edicao.php. Acesso em: 28 nov. 2024.

KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo. **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre: Entremeios, 2013.

LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Educação & Realidade**, v. 28, n. 2, 2003. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php>. Acesso em: 28 out. 2024.

LEMOIS, André. Dataficação da vida. **Civitas: revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 193–202, 2021. DOI: 10.15448/1984-7289.2021.2.39638. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/39638>. Acesso em: 9 nov. 2024.

EL KHOURI, Gihad Abdalla. Aura, Culto e Autoimagem em Redes: Reflexões Entre Benjamin e Didi-Huberman. **TEL Tempo, Espaço e Linguagem**, v. 11, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/17315>. Acesso em: 9 nov. 2024.

MARTINUZZO, José Antonio; LEITE, Janaina Frechiani Lara. A digitalidade, a vivência pelas telas, a economia da atenção e o mercado do olhar. **AVANCA | CINEMA**, v. 12, 2021. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/326>. Acesso em: 9 nov. 2024.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, E. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 39 – 53.

ROSA, Hartmut. **Aceleração: a transformação das estruturas temporais da modernidade**. Tradução de Rafael H. Silveira. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ROSA, Hartmut. Contra a invisibilização de um “poder fatídico”: apelo à renovação da crítica do capitalismo. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, v. 49, 2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/10978>. Acesso em: 20 nov. 2024.

SANTAELLA, Lucia; KAUFMAN, Dora. Os dados estão nos engolindo? **Civitas: revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 214–223, 2021. DOI: 10.15448/1984-7289.2021.2.39640. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/39640>. Acesso em: 9 nov. 2024.

SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. Digitalização e dataficação da vida. **Civitas: revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 186–192, 2021. DOI: 10.15448/1984-7289.2021.2.40987. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/40987>. Acesso em: 9 nov. 2024.

TAVARES, Marcela. O Conceito de aura em Benjamin e Didi-Huberman. **Exagium**, v. 8, n. 8, p. 35-41, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/exagium/article/view/5905>. Acesso em: 9 nov. 2024.

TÜRCKE, Christoph. Desatenção: uma das consequências mais graves da “sociedade excitada”. In: GRADIM, Anabela; CORREIA, João Carlos; ZWICK, Elisa; XARÃO, Francisco (Orgs.). **Filosofia, Comunicação e Subjetividade**. 2018. LabCom.IFP, p. 135-148.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada: filosofia da sensação**. Tradução de A. Zuin, F. Durão, F. Fontanella e M. Frungillo. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

VELANO, Marília Franco e Silva; FULGENCIO, Leopoldo. O fort-da como limite da representatividade e da temporalização da experiência. **Rev. bras. psicanál**, São Paulo, v. 54, n. 1, p. 99-111, mar. 2020. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-41X2020000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 11 nov. 2024.