

BENJAMIN, FLUSSER, ECOLOGIA CÓSMICA E HOMEOSTASE HUMANA ¹

BENJAMIN, FLUSSER, COSMIC ECOLOGY AND HUMAN HOMEOSTASIS

José João Name²

Resumo

A reprodutibilidade técnica e as technoimagens, como postuladas por Walter Benjamin e Flusser, alteraram o modo de vida, o sensorio e a qualidade da percepção. A aura da obra de arte é revista, com ênfase nas suas origens e no seu pertencimento às tradições mágicas, religiosas e artísticas, em paralelo com sua percepção na Natureza. Discute-se a aura desde sua origem até sua emancipação na arte como arte. A alteração de sensorio e o declínio da aura resultam em um comprometimento das relações da interioridade e da exterioridade humanas com sua inserção na biosfera, como visto em Edgard O. Wilson, e no Cosmos, contexto harmônico de caráter universal, com repercussões ecológicas gerais e na homeostase individual, em um novo conceito de saúde.

Palavras-chave: Biofilia. Homeostase. Aura. Imagem. Reprodutibilidade.

Abstract

Technical reproducibility and techno-images, as postulated by Walter Benjamin and Flusser, changed the way of life, the sensorium and the quality of perception. The aura of the artwork is reviewed, with an emphasis on its origins and its belonging to magical, religious, and artistic traditions, in parallel with its perception in Nature. The aura is discussed from its origin to its emancipation in art as art. The alteration of the sensorium and decline of the aura result in an impairment of the relations of human interiority and exteriority with its insertion in the biosphere, as seen in Edgard O. Wilson, and in the Cosmos, a universal harmonic context, with general ecological repercussions and in individual homeostasis, in a new concept of health.

Keywords: Biophilia. Homeostasis. Aura. Image. Reproducibility.

Introdução

Da invenção da fotografia, no século XIX, ao universo das imagens digitais e da comunicação audiovisual, nas plataformas de *online meetings*, participamos de um processo

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginação, do VII ComCult, Faculdade de Comunicação da FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo – Brasil, 13 a 17 de setembro de 2021.

²Médico, Mestre e Doutor em Antropologia da Imagem pela PUCSP. E-mail: namepucsp@gmail.com.

contínuo no qual alterações da percepção foram mediadas por eventos histórico-sociais e tecnológicos. Essas alterações podem ser tomadas como um referencial das relações do indivíduo com a sua própria interioridade e suas conexões com o universo do qual faz parte. Utilizaremos, em nossa análise, os eventos descritos por Vilém Flusser (2011) como produção das tecnoimagens e por Walter Benjamin (1996) como reprodutibilidade técnica. Esses acontecimentos impactaram definitivamente o curso de nossas relações com a imagem tanto como apreciadores como no modo pelo qual nos inserimos em sua produção.

A evolução tecnológica alcançada e descrita por esses dois autores, a reprodutibilidade técnica e a produção das tecnoimagens, determinou o desenvolvimento de um anteparo subjetivo à percepção, que obstaculiza, desvia ou transforma, precisamente, o sentido que nos permitiria focar a percepção em uma qualidade transcendente que emana do mundo objetivo. Essa qualidade perceptiva, diferentemente de uma cor ou forma, implica em conexões tanto interiores, ou seja, no âmbito da individualidade, quanto com a Natureza³ e o Cosmos⁴. Essa qualidade foi estudada por Walter Benjamin (1996) como aura, a partir da perspectiva do seu desaparecimento na arte no início do século XIX.

Portanto, a subtração progressiva dessa qualidade perceptiva, mediada pela tecnologia, implicou em alterações profundas na homeostase humana. A aura residual vista na arte em seus últimos estertores, ou na Natureza, como abordaremos a seguir, tornou-se apenas um vestígio de nossa conexão com uma essência humana original. Seu declínio sinaliza uma condição que se traduz, hoje, em alterações no sensorio, na qualidade da experiência do viver, na memória profunda e, conseqüentemente, na saúde física e psicológica.

Fisiopatologia da Atualidade: Flusser

A escalada da abstração ou a escada da abstração, elaborada por Flusser (2008), torna evidente o quanto as transformações tecnológicas determinaram as condições de distanciamento de nossas raízes cognitivas: de uma íntima associação com a Natureza,

³Conjunto de elementos do mundo natural.

⁴A harmonia universal; o universo ordenado em leis e regularidades de maneira integrada.

calcada em milhões de anos de evolução, para uma relação etérea estabelecida no universo virtual-imaginário.

Na escalada da abstração, a partir da tridimensionalidade do mundo visual, a cada degrau superado pelo desenvolvimento técnico, deu-se uma perda, reduziu-se uma das dimensões do espaço. O ambiente original de nossos ancestrais era composto apenas de objetos e corpos tridimensionais. Toda relação com o mundo “se processava na tridimensionalidade do gesto e do corpo, da presença e no presente” (Baitello Junior, 2006). A partir da projeção objetiva das imagens mentais sobre as superfícies, como as pedras e as paredes das cavernas, as imagens resultantes permitiram o desenvolvimento de um novo olhar e de uma nova percepção do tempo, o tempo circular ou do *eterno retorno*. Uma das três dimensões, a profundidade, foi abstraída nesse processo e iniciou-se um novo mundo das imagens planas.

O degrau seguinte foi alcançado pela transformação das imagens, e toda a sua complexidade, em símbolos que se consolidaram na comunicação por meio da escrita. O olhar foi capturado pela linha, afetando a percepção do tempo, que foi canalizada para uma configuração linear, a linha do tempo e o tempo histórico. O mundo passou a ser descrito e desenvolveu-se o pensamento lógico, conceitual, linear. Esse processo fundou o campo da ciência e da técnica e o desenvolvimento de estruturas mecânicas, o que alterou os meios de produção e as relações sociais. Ganhamos uma dimensão na cultura ao mesmo tempo em que perdemos mais uma dimensão disposta pela Natureza. Por intermédio do pensamento linear e conceitual, abriu-se o caminho, com o desenvolvimento de aparelhos, para o seu produto imediato: as imagens técnicas. Essas imagens são o resultado de uma fórmula, um algoritmo, um cálculo, uma neofantasmagoria nulodimensional, composta por microunidades-pixel coordenadas por um programa virtual destituído de corporeidade, como a própria imagem técnica. A escalada da abstração foi, portanto, da tridimensionalidade para a bidimensionalidade, desta para a unidimensionalidade e, finalmente, para a nulodimensionalidade, que, hoje, é parte da vida humana em praticamente todos os cantos da Terra.

Este último universo passa a ocupar cada vez mais as vidas humanas e seu entorno: as coisas (e suas inúmeras versões: os produtos, os objetos, o hardware, a matéria bruta) perdem valor enquanto as não-coisas (e suas igualmente inúmeras manifestações: as marcas, os símbolos, os serviços, o software, o valor agregado, a fama) ganham crescente destaque, importância e valor. A nulodimensão passa a ser o mundo para o qual somos impelidos com crescente veemência. Um mundo no qual somente há espaço para seres fluidos como o vento, evanescentes como a luz, efêmeros como o tempo. O mundo das não-coisas nos desafia, procurando desmaterializar nossas existências, transformando-as em cálculos, grânulos, pontos e números. (Baitello Junior, 2006).

A utilização de aparelhos inaugurou uma nova inserção do homem no processo produtivo, no qual houve um deslocamento da sua posição de autor independente para a uma autoria mesclada, que tornou o homem um *funcionário* de um aparelho (uma câmera fotográfica, p. ex.) e do sistema do qual o aparelho faz parte. Restou apenas ao *funcionário* a possibilidade de *brincar* com os recursos limitados de que dispunha esse instrumento, mecanicamente e no programa nele contido. Como será visto a seguir, esse movimento tecnológico em direção a uma mecanicidade altamente complexa promoveu uma alteração das relações pessoais e sociais que passaram a ser pautadas pelos circuitos comunicacionais digitais, que apresentam características próprias centradas na própria reprodutibilidade.

Benjamin, reprodutibilidade e o declínio da aura

A invenção da fotografia foi precedida por ensaios técnicos nos quais se buscava a reprodução de uma dada imagem sem toda a habilidade necessária para sua criação como desenho ou pintura. Entretanto, cabe aqui perguntar se uma perda da qualidade na reprodução se esgota apenas na apreciação de sua fidelidade ao original ou se a reprodução implica em perdas que transcendem a imagem em si. Benjamin (1996) estabelece características da percepção da aura que nos permitem compreender o que de notável ocorreu nessa perda e qual a extensão dos efeitos provocados. Vejamos: a aura de uma obra representa um fenômeno perceptivo caracterizado (1) por contar com a presença indissociável de uma qualidade que a transcende enquanto objeto; (2) por corresponder a uma inserção em uma tradição, seja ela

artística, religiosa ou mística; (3) por possuir um valor de culto nessa tradição. Essas características da aura de uma obra determinam sua unicidade, porquanto somente ela, especificamente ela, é capaz de corresponder aos critérios acima, o que determina, portanto, sua irreprodutibilidade.

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho (Benjamin, 1996, p. 101).

Embora os estudos sobre a aura estejam centrados na obra benjaminiana, essa definição de aura pode ser encontrada em outros autores como experiência relevante, artística ou poética. Uma distinção faz-se importante: a experiência aurática na Natureza, diferentemente da sua percepção na obra de arte, de acordo com a definição acima, implica condições espaciais e temporais nas quais uma convergência de fatores atinge um ponto crítico na percepção. Essas condições dão ao fenômeno aurático na Natureza um posicionamento estrito no tempo/espço, o que configura a sua unicidade e não somente sua irreprodutibilidade mas também, enquanto fenômeno passageiro, sua irrepitibilidade (Name, 2010). Ao decompor esse conceito, vemo-nos diante de sua alta complexidade como fenômeno perceptivo. Como se pode observar na mais assertiva definição de aura pelo próprio Benjamin (1996, p. 101), ela refere-se à observação da aura em fenômenos naturais, como sombra projetada de um galho ou uma cadeia de montanhas no horizonte em uma tarde de verão. Nessa definição, não é mencionada a palavra arte!

A ideia de aura, além do seu declínio na arte, mas enquanto *fenômeno perceptivo*, é tomada aqui como *evento marcador de uma capacidade perceptiva* que vem se alterando ao longo do tempo e em paralelo com os processos sociais e históricos descritos por Flusser (2007, 2008) e Benjamin (1996). Benjamin (1996, p. 169) aponta claramente essa correlação: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”. O critério relativo à percepção

da aura, como veremos a seguir, permite um entendimento do modo como a evolução tecnológica e psicossocial moldaram, e ainda moldam, a estruturação de nossa vida em comunidade e em relação ao universo que nos cerca. Diz Benjamin (1996, p. 170):

Em nossos dias, as perspectivas de empreender com êxito semelhante pesquisa são mais favoráveis, e, se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis.

Duas concepções esclarecedoras:

1. A aura transcende o tempo e o espaço: a visão contemporânea de *Arché* (origem)

A visão da transitoriedade (tempo) simultaneamente à presença objetiva (espaço), as quais se encontram na percepção da aura, revelam-nos, de forma intensificada, a aproximação com algo de real, não mediado pela subjetividade, o que explica o seu fascínio. A aura, como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais”, revela que esse tempo não é o tempo da duração, da passagem, mas de sua suspensão enquanto fator de deterioração; é um tempo similar àquele descrito por Joubert, como menciona Benjamin (2000, p. 129): “O tempo – escreve – se encontra mesmo na eternidade; mas não é o tempo terreno, secular... é um tempo que não destrói; aperfeiçoa apenas”. Esse é o tempo da aura. O *tempo terreno* em estado de suspensão e presença da aura; é uma qualidade do tempo que se distingue do próprio tempo. Poderíamos chamar de tempo poético:

Em todo poema verdadeiro, podem-se, então, encontrar os elementos de um tempo interrompido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de *vertical* para distingui-lo de um tempo comum que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa (Bachelard, 2007, p. 100).

A ideia de um tempo que se diferencia do tempo *que passa* leva-nos ao conceito de contemporaneidade desenvolvido por Agambem (2009), que diz que “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]” (Agambem, 2009, p. 69). Considerando a aura, de que ela seria

assim contemporânea? A imagem aurática é rigorosamente contemporânea do olhar observador, de sua presença e da consciência de si. É incompatível a percepção da aura, em qualquer de seus suportes, em um observador perdido em pensamentos. A presença implica a consciência aguda do presente nos sentidos interior e exterior.

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto (Agambem, 2009, p. 69).

A concepção da aura expõe o paradoxo do tempo, do arcaico e da eternidade e revela-se como ato singular, não intermediado por qualquer reflexão, como no exemplo abaixo.

Vejamos: dois homens, por exemplo, passeiam como nós. E, de repente, graças a uma fenda nas nuvens, uma luz atinge o alto de um muro; e o alto do muro se torna por um instante algo de extraordinário. Um dos homens toca o ombro do outro, que ergue a cabeça e vê aquilo também, compreende aquilo também. Depois, lá no alto, a coisa desvanece. Mas eles saberão *in aeternum* que ela existiu (Romain, 1932).

2. A aura transcende a dicotomia sujeito e objeto: a unidade primordial

A visão de um objeto aurático, de acordo com essa concepção, dota o objeto de complexas atribuições nas relações que se estabelecem entre ele e o observador. Uma primeira atribuição está baseada na capacidade que esse objeto tem de revidar o olhar, como assinala Benjamin (2000, p. 139): “É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde esta expectativa é correspondida [...] aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”. Em se tratando de um objeto ou um evento considerado aurático, a

correspondência ao olhar do observador ocorre na dissolução dos limites sujeito/objeto, na qual a perceptibilidade é, simultaneamente, interior e exterior, sem o direcionamento usual do sujeito *ao* objeto, um espaço de existência sem delimitações: “O exterior e o interior são ambos íntimos” (Bachelard, 1975, p. 221). Da mesma forma expressa Rilke (1955):

Um espaço se estende por todos os seres:
Espaço interior. Os pássaros voam silenciosamente
através de nós. Ó, eu que quero crescer,
Eu olho para fora, e a árvore cresce em mim. (Rilke, 1955, pp. 92-93)⁵.

A visão da aura, como em um poema, revela, em um instante, um ser em unidade: “A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema, ela deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, um ser e objetos, tudo ao mesmo tempo.” (Bachelard, 2007, p. 99).

Benjamin (2000, p. 139) enfatiza a aura como qualidade perceptiva “A perceptibilidade é uma atenção, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que (ele) se refere não é outra senão a aura”. A perceptibilidade representa a intensificação da presença de um objeto na simultaneidade da presença intensificada da consciência do observador, de forma que, na percepção da aura, sua existência se destaca.

A aura, como elemento transcendente à manifestação sensorial, teve, portanto, sua origem na sacralização da Natureza, seguida pela transposição do sagrado para suas representações materiais, objetos de culto, e destas para a obra artística que, embora ainda cultuada e pertencente a uma tradição, se emancipou das suas origens mágicas, místicas ou religiosas. Convém enfatizar, entretanto, que a aura de eventos observados na Natureza, raiz arcaica de suas manifestações nas criações artísticas de tradição mística ou religiosa, está centrada na presença da qualidade transcendente, que, entretanto, prescinde de uma vinculação a uma tradição cultural, pois a Natureza, na qual a imagem, a cena ou o objeto estão inseridos, é contexto suficientemente eloquente para a sua expressão particular. O tempo

⁵ “Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vogel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.” (Rilke, 1955, pp. 92-93).

e o espaço únicos, o aqui e agora que a compõem dão a ela a unicidade e a característica da irrepetibilidade, das quais emana a aura.

Se estabelecermos um paralelo entre a perspectiva da aura como elemento de culto, portanto de origem mística ou religiosa, e o trabalho e os processos de fabricação, podemos encontrar a origem das formas de sociabilidade e da vida comunitária assim como das transformações que ocorreram na percepção humana. Ambas as manifestações, trabalho e religião,

[...] instituíram os símbolos de organização humana do espaço e do tempo, do corpo e do espírito. As artes, isto é, as técnicas ou artes mecânicas, foram, assim, inseparáveis de ambas. Mais do que isso. Vimos que a relação com o sagrado, ao organizar o espaço e o tempo e o sentimento da comunhão ou separação entre os humanos e a Natureza e deles com o divino, simbolizou o todo da realidade pela sacralização (Chauí, 2000, p. 409).

As atividades humanas, originalmente ligadas à Natureza, assumiram a forma de rituais: o nascimento e a morte, a doença e a cura, a mudança das estações, a passagem do dia à noite, ventos e chuvas, o movimento dos astros, tudo se realiza obedecendo a uma relação primordial, ritualisticamente representada na forma de culto. *Ou seja, o desprendimento da vinculação absoluta do homem à Natureza, integrado a esta, que era uma unidade, ou o aparecimento da brecha antropológica⁶, como denomina Edgar Morin (1979), fez-se preservando o seu caráter sagrado, que se manifesta simultaneamente na Natureza e no interior do próprio homem⁷.* O restabelecimento das conexões interiores/exteriores tornou-se, então, a base dos procedimentos mágicos e religiosos.

Atividades ligadas à sobrevivência, como a agricultura, a culinária, a produção de utensílios, o plantar e o colher, o pescar e o caçar, tanto quanto atividades ligadas à arte, como dançar, cantar, pintar, esculpir, fazer e tocar instrumentos, eram igualmente atividades simultaneamente técnicas e religiosas. Da mesma forma, elementos da Natureza, como árvores, pedras, nascentes de rios, eram passíveis de serem adorados, pois, na percepção dos

⁶ Segundo Edgar Morin, é brecha irrecuperável entre a visão objetiva e subjetiva.

⁷ Grifo do autor.

antigos, exibiam qualidades que transcendiam seus limites como objeto, ou seja, sua aura. Seu caráter sagrado ou divino consistia em uma manifestação, de caráter extraordinário, simultaneamente interior e exterior. Eliade (2001) chama-o de *gans andere* ou o completamente diferente.

Não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere* (Eliade, 2001, p. 13).

As artes nascem, pois, no interior dos procedimentos relativos aos cultos e a eles integrados. “Serão necessários milhares de anos e profundas transformações histórico-sociais para que, um dia, surjam como atividade cultural autônoma, dotadas de valor e significação próprias” (Chauí, 2000, p. 409).

Benjamin (1996) mostra que as alterações sociais provocadas pela evolução tecnológica implicaram, ao mesmo tempo, na alteração da percepção, da qual foi subtraído o valor de culto ao qual se sobrepôs o valor de exposição. A arte, que estava atrelada às ligações do homem com o Cosmos numa forma religiosa, destacou-se da religião ao mesmo tempo em que a relação do homem com Cosmos se tornou mediada pela racionalidade e/ou emocionalidade.

A função da arte no mundo antigo – desde as imagens das cavernas de Lascaux e Altamira até a arte religiosa disseminada no mundo cristão e todas as estruturas imagéticas desenvolvidas entre os povos do oriente – surgiu a partir de uma relação estruturada em um íntimo desenvolvimento da obra no interior dos artistas, que, por isso, ao mesmo tempo, eram os intermediários entre o sagrado e o mundo sensível. O que nega, no nosso entender, uma arte “a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso”, como disse Benjamin (1996, p. 170), o que seria um papel utilitário numa religião do homem com os deuses ou do homem com sua unidade na Natureza. Convém destacar que a aura de uma obra que participava de um culto não era a ela atribuída, simplesmente, desde uma autoridade, mas a autoridade era forjada simultaneamente no mesmo ambiente aurático da obra. As artes e os

ofícios rituais eram, portanto, a um só tempo, arte e culto. A aura, ao se deslocar da tradição religiosa para o culto do belo e para a arte como arte, emancipando-se de sua função ritual, manteve sua qualidade transcendente: “Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento *teológico*, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo”, mesmo que tenha como resultado, como considerou Benjamin, “uma teologia negativa, sob a forma de uma arte pura” (Benjamin, 1996, p. 171).

A aura, vista no surpreendente e irrepetível evento da Natureza sacralizada, instalou-se, por meio da arte/culto, no encantamento do transcendente e do irreproduzível na obra de arte única. Para resumir, mencionamos as palavras de Chauí (2000, p. 409):

A aura é a absoluta singularidade de um ser – natural ou artístico -, sua condição de exemplar único que se oferece num aqui e agora irrepetível, sua qualidade de eternidade e fugacidade simultâneas, seu pertencimento necessário ao contexto onde se encontra e sua participação numa tradição que lhe dá sentido. É, no caso da obra de arte, sua autenticidade, o vínculo interno entre unidade e durabilidade. Única, una, irrepetível, duradoura e efêmera, aqui-agora e parte de uma tradição, autêntica: a obra de arte aurática é aquela que torna distante o que está perto, porque transfigura a realidade, dando-lhe a qualidade da transcendência.

Os conceitos desenvolvidos por Flusser (2007, 2008) encontram eco no pensamento de Walter Benjamin, pois a escalada da abstração e a produção de imagens técnicas por aparelhos expõem uma fisiopatologia histórica e cultural que implica em uma mesma sintomatologia, como a apresentada por Benjamin (1996): o declínio da aura, da memória e da experiência.

Os conceitos de imagens técnicas e da reproduzibilidade técnica resultam um mesmo fenômeno, que se traduz: (1) no distanciamento progressivo do homem de suas origens naturais e, por conseguinte, do seu corpo, substrato de toda a experiência; (2) na perturbação de uma ecologia de imagens internas/externas e a consequente desvinculação da experiência que, em seu declínio, subtrai o processamento de uma memória profunda correspondente; (3) no deslocamento de sua percepção para um fluxo de imagens exógenas pautadas pelo *eterno*

retorno, como biombos, anteparos desconectados de uma vida interior e do valor intrínseco da arte, dos ritos e da Natureza.

Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas de imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente – a realidade reflete imagens (Flusser, 2011, p. 9).

Vimos, até aqui, o encobrimento da transparência original dos sentidos por um acúmulo de imagens fruto da reprodutibilidade técnica, que vem se sobrepondo a eles de forma progressiva. Por outro lado, como expõe Flusser (2007, 2008), participamos da produção dessa reprodutibilidade técnica não só como usuários mas também como produtores, dada a extrema disseminação dos *smartphones*, que multiplicam, pela facilidade de manuseio, imagens visuais, sonoras e informacionais até o limite da toxicidade. A estrutura desses aparelhos, como evidenciou Flusser (2007, 2008), coloca-nos na posição de servidores ou *funcionários* dos aparelhos e seus algoritmos com forte e decisivo direcionamento ideológico e/ou comercial. Nessa condição, navegamos com uma aparente liberdade em rios de imagens produzidas pela comunidade humana. Mas, longe de algo que se assemelhe à liberdade, estamos, como *funcionários*, realizando repetidamente o programa dos aparelhos, em um *looping* permanente, com parcela importante da consciência aprisionada em um *eterno retorno*.

Percepção, Sentidos e Natureza

Os milhões de anos de evolução biológica e hominização produziram uma integração dinâmica homem-natureza que se refletiu numa homeostase macrocós mica e microcós mica. Wilson (1984) concentrou argumentos na hipótese da Biofilia. Essa hipótese indica que “a filogenia da vida na Terra se reflete na estrutura da mente humana e a mente humana deve ser vista como uma das partes da biosfera que se desenvolve em correlação mútua com seus

elementos individuais” (Krčmářová, 2009, p. 6). Ou seja, possuímos uma afiliação inata com toda a Vida e somos partícipes do processo evolutivo da biosfera. Nessas condições, a percepção da aura representa um vestígio de uma percepção mais abrangente da unidade cósmica de uma Natureza unificada da qual vimos nos afastando exterior e interiormente. Bachelard (1989, p. 88) lembra o que poeticamente Proclo⁸ descreveu:

Pois, na verdade, toda coisa ora, segundo a categoria que ocupa na natureza, e canta em louvor ao chefe da série divina à qual pertence, elogio espiritual e elogio racional, físico ou sensível; pois o heliotrópio se move por ser livre em seu movimento e, na volta que faz, se se pudesse surpreender o som do ar tocado por esse movimento, se perceberia que se trata de um hino a seu rei, da maneira que uma planta pode cantá-lo (Bachelard, 1989, p. 88).

Entretanto, a robotização, a inflação de imagens técnicas e a extensa fixação da atenção em telas e em aparelhos pela *indoor generation* implicam um afastamento radical das relações do humano com a Natureza matricial, um predomínio da visão sobre outros sentidos e um esquecimento progressivo destes que se tornam secundários. “[...] o homem moderno perdeu a capacidade de perceber as verdadeiras correspondências” (Rouanet, 1981, p. 127) e “*com a violentação da natureza pelo progresso técnico, ela perdeu sua aura. Com isso, o homem e a natureza se tornaram estranhos um ao outro*” (Rouanet, 1981, p. 70).

Sistemas homeostáticos

O mundo virtual, templo da reprodutibilidade e das imagens técnicas, é inodoro, sem pele, sem tato, sem frio e sem aura, portanto inacessível à experiência. Os sentidos físicos, submersos pela artificialidade que se apresenta nas inúmeras telas digitais, deixam de exercer seu importante papel de receptores, de *inputs* ativadores de sistemas homeostáticos que regulam outros sistemas físicos, como o endócrino, hormonal, imunológico e neuronal. Na ausência destes, o sistema tende a adaptar-se, o que faz até certo ponto, pois, ao contrário do que comumente se pensa, a adaptabilidade humana é limitada. O homem demanda uma homeostase, o equilíbrio entre diferentes funções que têm em vista a operação do todo. Os

⁸ Proclo Licio (412 – 485) - Filósofo neoplatônico grego.

sistemas homeostáticos são múltiplos e dependem de diferentes condições para que se processem adequadamente. A inserção do homem na Natureza e no Cosmos não se dá no isolamento do seu ser, do seu corpo e de seus sentidos. A comunicação consistente do indivíduo com os semelhantes e com o seu entorno é uma condição sem a qual se instala a desagregação dos sistemas homeostáticos.

Um exemplo notável de como a comunicação com o entorno é base para a homeostase envolve a categoria de substâncias chamada de terpenos. Terpenos são substâncias orgânicas cujas inúmeras variações possíveis produzem aromas e cores distintos nas plantas. Diferentes terpenos associam-se em uma mesma espécie vegetal e dão-lhes características de aroma e cor que lhes são peculiares. Os terpenos e seus perfis podem ser considerados *unidades comunicacionais* na natureza, pois informam a outras plantas e animais o que lhes é aversivo ou atraente. Assim, animais podem tanto evitar o que tem a possibilidade de comprometer seu sistema quanto ser atraídos por espécies das quais podem extrair benefícios. Dessa forma, como exemplo, as abelhas são atraídas pelos terpenos desenvolvidos pelas flores. Podemos imaginar, portanto, como seria a vida das abelhas se algum obstáculo tecnológico se interpusesse entre elas e os terpenos que lhe são úteis.

É importante salientar que, assim como os humanos e os objetos de culto e a sacralização da natureza, o sistema abelha-flores-mel-cera-própolis e todo seu sistema coletivo e integrado com ventos-terpenos-aromas e espécies florais se desenvolveram em unidade, e não a serviço de uma parte ou outra. Assim como os terpenos são parte das inter-relações na Natureza, a aura, em seu declínio perceptível na Natureza ou na arte, é o vestígio da relação do homem com o transcendente e com a Unidade da qual nos afastamos. O movimento de retorno à Natureza com propósitos terapêuticos ou mesmo ideológicos cumpre essa função de restabelecer minimamente a unidade perdida.

Com a acentuada restrição dos *inputs* dos sentidos que resulta na intensa dispersão, tornamo-nos permeáveis às mais variadas alterações fisiopatológicas e neuropsíquicas. Ou seja, a perturbação ecológica que se dá entre o interior e o exterior humanos também se dá, além do universo das imagens, como propôs Belting (Contrera & Baitello Junior, 2006, p.

120), entre imagens endógenas e exógenas e, ainda, entre: (1) as miríades de estímulos sensoriais – dérmicos, olfativos, da visão das cores e das distâncias, da percepção do corpo, da audição desde o silêncio ao som – e (2) a nossa biologia individual. A dispersão e o isolamento são germinados no seio da nulodimensionalidade, que, por sua vez, se utiliza da própria promessa de interações humanas nas redes sociais que, por fim, intensifica nosso mergulho no vazio.

Considerações Finais

O declínio da aura instalado pela reprodutibilidade técnica implica olhos que já não veem o mundo em sua originalidade ancestral, já não veem o objeto de arte revestido pelo manto da inspiração universal do artista presente no “aqui e agora” da obra, nem mesmo em detalhes inspiradores da natureza, pois o semelhante, agora como cópia, insere-se na percepção e a obstrui. O observador deve estar atento para perceber a aura, e essa atenção emana da consciência de si, que se vê, atualmente, submersa numa nova aura, a da mercadoria e das imagens técnicas, “[...] enquanto a verdadeira aura supõe contemplação e recolhimento, a pseudo-aura (da mercadoria) se funda na dispersão” (Rouanet, 1981, p. 64).

Dessa forma, a recuperação dos sentidos, a correspondência com a *biofilia* – no seio da qual nos desenvolvemos como espécie e que nos prove a homeostase biopsíquica, por um lado, e, por outro, a atenção aos vestígios da aura na arte ou na Natureza; que nos prove a consciência da transcendência para a integração cósmica e o sentido de unidade – nos aproximariam a um nível de saúde que ultrapassa a mera ausência de doenças como a entendemos hoje. Mircea Eliade (1991) ilustra essa condição com a lenda de Parsifal e o Rei Pescador:

Recorda-se a misteriosa doença que paralisava o velho Rei, detentor do segredo do Graal. Aliás não era ele apenas a sofrer; tudo em seu redor caía em ruínas, esboroava-se: palácios, torres, jardins; os animais deixaram de se multiplicar, as árvores não davam fruto, as fontes secavam. Muitos médicos tinham tentado curar o Rei Pescador sem o menor resultado. Dia e noite chegavam cavaleiros e todos começavam por perguntar novas sobre a saúde do Rei. Um único cavaleiro — pobre, desconhecido e até um pouco ridículo

— permitiu-se ignorar o ritual da boa educação. O seu nome era Parsifal. Sem ligar ao cerimonial de cortesia, dirigiu-se diretamente ao Rei e, aproximando-se dele sem preâmbulos, perguntou-lhe: — «Onde está o Graal?» Nesse mesmo instante tudo se transforma: o Rei levanta-se do leito de dor, os rios e as fontes recomeçam a correr, a vegetação renasce, o castelo é miraculosamente restaurado. As poucas palavras de Parsifal bastaram para regenerar a Natureza inteira. Mas essas poucas palavras constituíam a questão central, o único problema que podia interessar não apenas ao Rei Pescador, mas ao Cosmos inteiro: onde se encontrava o real por excelência, o sagrado, o Centro da vida e a fonte da imortalidade? Onde se encontrava o Santo Graal? Ninguém, antes de Parsifal, tinha pensado em levantar esta questão central — e o mundo morria por causa dessa indiferença metafísica e religiosa, por causa dessa falta de imaginação e de ausência do desejo do real.

Do topo da escalada da abstração, precipitamo-nos em queda livre em direção à morte. A presença e a consciência de si podem suspender essa queda e nos reconectar com nossa matriz e com toda a existência. O restabelecimento das conexões dos sentidos e a equalização com a Natureza estão na base do resgate da saúde, da sabedoria e harmonia cósmica originais, como propõe Wilson (1984). Lembrando Paul Claudel, Bachelard (1975, p. 185) descreve um momento singelo de reintegração: “*Violaine (cega) – Estou ouvindo! Mara – Ouvindo o quê? Violaine – As coisas existem comigo!*”

Referências

- Agambem, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (V. N. Honesko, Trans.): Chapecó: Argos.
- Bachelard, G. (1975). *A poética do espaço*: São Paulo: Nova Cultural.
- Bachelard, G. (1989). *A chama de uma vela*: Rio de Janeiro: Ed. Bertrand.
- Bachelard, G. (2007). *A Intuição do Instante*: Campinas: Verus.
- Baitello Junior, N. (2006). Vilém Flusser e a terceira catástrofe do homem ou as dores do espaço, a fotografia e o vento. *Flusser Studies*, 2(3), 7.
- Benjamin, W. (1996). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (2000). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*: São Paulo: Brasiliense.
- Chauí, M. (2000). *Convite à filosofia*: São Paulo: Editora Ática.
- Contrera, M. S., & Baitello Junior, N. (2006). Na selva das imagens: Algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 33(25), 113-126.
- Eliade, M. (1991). *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*: São Paulo: Martins Fontes.
- Eliade, M. (2001). *O sagrado e o profano*: São Paulo: Martins Fontes.

- Flusser, V. (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação* (R. Abi-Sâmara, Trans.): São Paulo: Cosac & Naif.
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*: São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para um futura filosofia da fotografia*: Rio de Janeiro: Relume umará.
- Krčmářová, J. (2009). EO Wilson's concept of biophilia and the environmental movement in the USA. *Klaudyán: Internet Journal of Historical Geography and Environmental History*, 6(1-2), 4-17.
- Morin, E. (1979). *O Enigma do Homem: Para Uma Nova Antropologia*: Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Name, J. J. (2010). *Fotografia da metrópole: fotogenia e aura*. (Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo.
- Rilke, R. M. (1955). *Poems 1906-1926* (Vol. 2). Frankfurt: Insel.
- Romains, J. (1932). *Crime de Quinette - Les Hommes de Bonne Volonte II*. Paris.
- Rouanet, S. P. (1981). *Edipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*: Edições Tempo Brasileiro.
- Wilson, E. O. (1984). *Biophilia*: Cambridge, Mass: Harvard University Press.