

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Diego Pereira Rezende

“VOYEUR ABSOLUTO”:
o olhar e a prótese

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Diego Pereira Rezende

“VOYEUR ABSOLUTO”:
o olhar e a prótese

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr.

Juiz de Fora
Fevereiro de 2015

Diego Pereira Rezende

“Voyeur Absoluto”:
o olhar e a prótese

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Sociedade
Linha de Pesquisa: Estética, Redes e Linguagens
Orientador: Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr.

Aprovado pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. (UFJF) – Orientador

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF) – Convidado

Prof. Dr. Aristides Ledesma Alonso (UERJ/FACHA) – Convidado

Conceito obtido: _____

Juiz de Fora, _____ de _____ de 20_____.

AGRADECIMENTOS

Aos que me transitaram enquanto estive.

A Gabriela Borges e Ricardo Cristofaro, pela indicação de trajetória.

Ao Aristides Alonso e Nilson Alvarenga, pela releitura.

Ao Potiguara, pela orientação e pelo vinho.

A Cris, pela parceria à beira do abismo.

A Ana, Daniel e Daniela, por tanto.

*atravesso
através do verso
a estada deste instante inexato,
a banda de Moebius,
a faixa de Gaza,
o fundo do oceano Índico*

*diverso em verso
atravesso o avesso,
e logo sou outro
mesmo sendo outro mesmo*

*e através do horizonte
que me livre quedo,
flerto com a imensidão,
pois asas não são precisas
para quem nunca teve os pés no chão*

RESUMO

Investigação sobre o “olhar” a partir de três deslocamentos teóricos: do retiniano ao conceitual, do Ser ao Haver e do “olhar” ao “voyeur”. O primeiro deslocamento busca o entendimento do flerte entre “olhar” e “imagem” segundo alguns escritores e filósofos do século XX. Isto atrelado à abordagem do processo de criação de determinados fotógrafos cegos ao redor do mundo: Evgen Bavcar, Pete Eckert, Gerardo Nigenda, Rosita McKenzie e do “Seeing with Photography Collective”, além das experiências vendadas do artista mineiro Cao Guimarães. Já o segundo movimento descreve a perspectiva teórica da Nova Psicanálise, criada em 1986, por MD Magno. Articulando, assim, à investigação sobre o “olhar”, algumas concepções da teoria: Haver e não-Haver, Cais Absoluto (termo de Fernando Pessoa), Prótese, Solércia, Mal-estar, Ato Poético e Cinco Impérios (Creodo Antrópico). Para, a partir disso, pensar a referência ao conceito de “indiferenciação” como possibilidade de criação de novas tecnologias visuais no século XXI, que vinculem neurociência, cosmologia, física quântica etc. E, em um terceiro passo, há o deslocamento da concepção do “olhar” para a do “voyeur” – a investidura do “olhante” como Tesão –, baseada na obra de Marcel Duchamp. Logo, a definição buscada aqui de “Voyeur Absoluto” (termo de Evgen Bavcar) é o resultado deste “Parangolé” (como descreve a Nova Psicanálise), da transa obtida nestes deslocamentos. O interesse, portanto, está no percurso, no movimento, no transe, na “indiferenciação” do “olhar” com o desígnio de refletir sobre um “voyeur protético”, análogo à Prótese inicial (abismo originário), que é anterior às oposições que se manifestam no campo do Ser (sujeito e objeto, corpo e mente, visível e invisível, luz e escuridão etc).

PALAVRAS-CHAVE

Comunicação. Voyeur. Olhar. Nova Psicanálise.

ABSTRACT

Investigation into the “gaze” according to three theoretical movements: from retinal to conceptual, from Being to “Haver” and from “gaze” to “voyeur”. The first movement seeks to understand the relation between “gaze” and “image” according to some writers and philosophers of the 20th century associated with the creation process of blind photographers around the world: Evgen Bavcar, Pete Eckert, Gerardo Nigenda, Rosita McKenzie and Seeing with Photography Collective; and also to the blindfolded experiences of the artist Cao Guimarães. The second movement describes the theoretical perspective of New Psychoanalysis, created by MD Magno in 1986, articulating some conceptions of this theory with the investigation into the “gaze”: Haver and não-Haver, Absolute Quay (Fernando Pessoa’s term), Prosthesis, Artifice, Discontentment, Poetic Act and the Five Empires. The reference to the concept of “undifferentiation” is considered as a basic condition of the creation of the 21st century visual technologies that bind neuroscience, cosmology, quantum physics... In the third movement we have the displacement from “gaze” to voyeur based on Marcel Duchamp’s work. So the definition of “Absolute Voyeur” (Evgen Bavcar’s term) is the result of this “Parangolé” (as described by New Psychoanalysis), i.e., of the transaction of these displacements. The interest is in the trajectory, in the trance, in the “undifferentiation” of “gaze” in order to ponder over the conception of a “prosthetic voyeur” analogous to an “initial Prosthesis” (original abyss) which is previous to the oppositions that take place in the realm of Being (subject and object, body and mind, light and darkness, visible and invisible...).

KEYWORDS

Communication. Voyeur. Gaze. New Psychoanalysis.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 DILÚCULO | 9 |
| 2 FICÇÃO DO OLHAR | 12 |
| 2.1 DA CÂMARA ESCURA AO UNIVERSO ESCURO | 13 |
| 2.1.1 A fotografia e o pensamento | 13 |
| 2.1.2 O olhar e o vazio | 15 |
| 2.1.2.1 <i>Imagem e esgotamento</i> | 15 |
| 2.1.2.2 <i>Ver não vendo</i> | 18 |
| 2.2 DO RETINIANO AO CONCEITUAL | 21 |
| 2.2.1 Artistas conceituais: fotógrafos cegos | 22 |
| 2.2.1.1 <i>Evgen Bavcar</i> | 22 |
| 2.2.1.2 <i>Pete Eckert</i> | 30 |
| 2.2.1.3 <i>Gerardo Nigenda</i> | 35 |
| 2.2.1.4 <i>Rosita McKenzie</i> | 39 |
| 2.2.1.5 <i>Seeing with Photography Collective</i> | 43 |
| 2.2.2 Cao Guimarães: experiências vendadas | 49 |
| 3 ABISMO ORIGINÁRIO | 54 |
| 3.1 DO PRIMÁRIO AO ORIGINÁRIO | 56 |
| 3.2 DO SER AO HAVER | 60 |
| 3.2.1 Tesão, Sexo, Cais Absoluto | 60 |
| 3.2.2 Solércia: arte, tecnologia, artifício | 61 |
| 3.2.3 Mal-estar: da civilização à Mente | 64 |
| 3.2.4 Ato de criação e Ato Poético | 67 |

| | |
|---|-----|
| 4 VOYEUR P(R)O(T)ÉTICO | 70 |
| 4.1 DA INDIFERENCIAÇÃO À CRIAÇÃO | 72 |
| 4.1.1 Sublime: imagem e indiferenciação | 72 |
| 4.1.1.1 <i>Imagens sintéticas: de Kant às tecnologias digitais</i> | 72 |
| 4.1.1.2 <i>O sublime, a psicanálise e a indiferenciação</i> | 75 |
| 4.1.1.3 <i>O binário e o quântico: o Inconsciente é pré-opositivo</i> | 77 |
| 4.1.2 A imagem desse tempo | 79 |
| 4.1.2.1 <i>Após o fotográfico</i> | 80 |
| 4.1.2.2 <i>Fotografia quântica</i> | 83 |
| 4.2 DO OLHAR AO VOYEUR | 86 |
| 4.2.1 Ávida Éros: Marcel Duchamp desnudado | 86 |
| 4.2.1.1 <i>Do antirretiniano à indiferença visual</i> | 86 |
| 4.2.1.2 <i>Sendo dado o voyeur</i> | 92 |
| 4.3 VOYEUR ABSOLUTO: O ESPELHO, O FOTÓGRAFO, O CAIS | 98 |
| 5 REFERÊNCIAS | 102 |

1 DILÚCULO

Voyeur absoluto é um termo do fotógrafo cego¹ esloveno Evgen Bavcar, título de um de seus livros: *Le voyeur absolu*, de 1992, sem tradução para o português. O termo aqui se solubiliza, dissipa-se e reinventa-se em busca de novas abrangências capazes de abortar as bordas do corpo, dos territórios e das galáxias ao navegar lúdico pelos portos fluidos dos limites tênues. No entanto, como escreveu Paulo Leminski (2013, p. 130): “Tenho a certeza absoluta que não chegarei ao absoluto, tenho a duvidosa impressão que eterno é isso e acho-lhe uma graça infinda”. Sendo assim, o que nos interessa é o percurso, o movimento, o trânsito, a *transa* e o transe do *voyeur*. Pois este não é *sujeito* de nada, nem a nada, tão pouco *objeto* de estudo, mas sim uma trajetória simulada, *protética* e ficcional do *olhar* em direção ao *abismo* e ao *vazio* absolutos.

Disponibilizamo-nos, assim, durante o tempo do mestrado, a este percurso abissal: exercício de esvaziamento e *indiferenciação* de conteúdos a caminho da beira do precipício original. Não nos esquivamos, portanto, do desvio à deriva pela terceira margem e das passagens pelos variados campos do dito saber, do fazer e do prazer: filosofia, literatura, poesia, artes plásticas, fotografia, psicanálise, comunicação, tecnologia, cosmologia, física quântica etc. Nesta passagem, buscamos observar uma hipótese trazida por alguns pensadores na virada do século: a ilusória delimitação entre estes campos. Então, o movimento aqui proposto se dá por meio da transação entre campos abertos onde, na disponibilidade da *transa*, a *arte* é total e o total é movido pela possibilidade de *ato poético*.

Sendo assim, neste roteiro, há três movimentos fundamentais: do retiniano ao conceitual, do Ser ao Haver (Nova Psicanálise) e do *olhar* ao *voyeur*. Porém, inseridos nestes três movimentos, existem outros pequenos deslocamentos no decorrer do texto, não menos importantes, mas descendentes da tríade fundamental. Tomemos como exemplo o primeiro deles: “da câmara escura ao universo escuro”. Este deslocamento abrange a trajetória da invenção da câmara fotográfica ao processo de criação do *olhar* desvencilhado da visão (ou seja, do retiniano ao conceitual), ponto de partida para a análise das obras de determinados fotógrafo(a)s cego(a)s. Entretanto, quando tratamos do “universo escuro”, podemos pensar não só sobre a hipótese de uma espécie de câmara escura existente dentro da cabeça de artistas desprovidos da visão biológica, mas também sobre a *matéria* e a *energia* escuras, contidas, segundo estudiosos da cosmologia, em mais de 96% do universo², porém, ainda

¹ Ressalva: “Eu me coloco como um fotógrafo cego somente sobre o plano físico, porque é necessário, para os outros, ter uma etiqueta. Eu sou, antes de tudo, um artista conceitual” (BAVCAR apud SOUZA, 2001, p. 35).

² Sendo os outros 4% *matéria bariônica* (prótons, nêutrons e elétrons: “poeira cósmica” de onde nascem as estrelas). A *matéria escura* (23%) possui uma imensa massa e interage com estrelas e galáxias através da gravidade, já a *energia escura* (73%) é uma força hipotética que age em larga escala em oposição à gravidade,

pouco conhecidas. E, como aprofundaremos, quando simulamos proteticamente o deslocamento do *voyeur* para o *Cais Absoluto* (termo de Fernando Pessoa usado pela Nova Psicanálise), este se torna referência para a *criação* de novos artifícios de *olhar*, ou seja, novos modelos de observação que possam desbravar, por exemplo, a matéria e a energia escuras. Logo, usando este breve exemplo, desejamos demonstrar que o objetivo, neste percurso teórico, é considerar todos os possíveis deslocamentos de forma entrelaçada, analisados enquanto *rede*, transição de campos em incessante *dança* conceitual. É, portanto, para pensarmos este *transir* e este *transver* que buscamos as lentes da *Nova Psicanálise*. E vice-versa, pois a própria psicanálise se coloca neste movimento de análise, logo, disponível a revirar-se sobre si mesma.

Observamos, então, a partir disso, o deslocamento preliminar: os aparentes pontos de partida e chegada se fundem em um *lugar*, neutro e indiferente, sem espaço nem temporalidade, portanto, não há começo nem fim. Onde, como afirma Magno, o tempo, o espaço e a *morte* não existem. O encaminhamento de nossa espécie, segundo ele, orienta-se decididamente no sentido de sua *origem*, a qual, para nossa experiência, certamente se encontra no *futuro* (MAGNO, 2005, p. 108). É preciso, assim, pensar a origem enquanto referência para o futuro. Mas não meramente a origem do *ser*, mas de tudo que *há* – daí a gravidade do deslocamento do Ser para o Haver. O futuro possível do *olhar* (e de todas as abstrações que nele se vinculam: imagem, fotografia etc.) teria, assim, como referência um olhar original, *originário*, ainda indiferenciado. Para isso, desloquemos o olhar a uma concepção de origem francesa que o expande incisivamente ao desejo pulsional: o *voyeur*. Esta concepção recebeu no decorrer dos séculos, inclusive na psicanálise, uma inclinação cultural de perversão sexual, uma espécie de *peep show* erótico. Porém, seu sentido aqui é outro: de *suspensão* radical do olhar no *Sexo* entre Haver e não-Haver, na secção do Tesão em seu desejo pelo impossível, diante do abismo protético e poético que o torna absoluto.

2 FICÇÃO DO OLHAR

“Esta lente me veda vendo,
me vela, me desvenda,
me venda, me revela.
Ver é uma fábula”
Paulo Leminski

2.1 DA CÂMARA ESCURA AO UNIVERSO ESCURO

2.1.1 A fotografia e o pensamento

A *câmara escura* (do latim, *camara oscura*) é baseada em um mecanismo óptico simples: a luz passa por um orifício e gera uma imagem invertida e enantiomorfa, ou seja, espelhada. Advinda de tempos anteriores à Era Comum, sendo estudada por pensadores, como Aristóteles (384-322 a.EC) e Leonardo da Vinci (1452-1519), a *câmara* é responsável pelo surgimento das primeiras máquinas fotográficas. Entretanto, defende Roland Barthes (1915-1980), é equivocadamente que em virtude da origem técnica da fotografia associam-na à ideia de uma passagem *obscura* (câmara escura). O que se deveria dizer, segundo ele, é *camera lúcida* – ou seja, *câmara clara* – “este era o nome desse aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma” (BARTHES, 2012, p. 96).

Em *Pequena História da Fotografia*, de 1931, Walter Benjamin (1892-1940) afirma que já se pressentia que o momento da invenção da fotografia chegara, pois vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da câmara escura (BENJAMIN, 2010, p. 91). Segundo ele, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) alcançaram simultaneamente este resultado, logo, o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público (id.). Os “clichês” de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na câmara escura, eram peças únicas que precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza pálida (id. p. 93).

A partir dessa descoberta, o modo de conceber o *olhar* se modificou:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço talhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (id., p. 94).

Sendo assim, o “inconsciente ótico”, como sugere Benjamin, possibilita à imagem fotográfica, ao negativo revelado, um mergulho profundo. Apesar de toda a peripécia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, afirma ele, o observador sente a necessidade irresistível de procurar a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (id.). Pois,

como define Vilém Flusser (1920-1991), “o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno” (FLUSSER, 1985, p. 7).

Assim como Benjamin e Flusser, Barthes põe-se a pensar a fotografia, mas sob outra lente – não meramente técnica, histórica ou sociológica –, já que se via no impasse de estar cientificamente sozinho e desarmado (BARTHES, 2012, p. 16). Como diria ele: “a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” (id. p. 13). Resistente a um sistema redutor para pensar a fotografia, Barthes elaborou sua pesquisa a partir de alguns *corpos*, e não sob um *corpus* – “por que não haveria, por assim dizer, uma ciência nova por objeto?” (id. p. 17) – ou seja, baseando-se em algumas fotografias escolhidas por sua emoção, animação, aventura: “Como *Spectador*, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (id. p. 28). Deste modo, Barthes nomeou dois elementos copresentes que fundavam o interesse que tinha por essas fotos: o *studium* e o *punctum*. O primeiro é, por assim dizer, uma “vastidão”:

Tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura (...) O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas, em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular (id. p. 29-31).

Já o segundo elemento vem “quebrar” o *studium*. Desta vez, não é você que vai buscá-lo conscientemente no campo do *studium*, é ele que parte da cena, como uma flecha e vem te transpassar:

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (id. p. 31-33).

Não é possível estabelecer, como descreve Barthes, uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando está presente), trata-se de uma copresença (id. p. 45). Enquanto o *studium* se baseia nas elaborações da *cultura*, o *punctum* não, nele “sou um selvagem, uma criança – ou um maníaco; mando embora todo saber, toda cultura, abstenho-me de herdar de um outro olhar” (id. 53). O *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto, não é rigorosamente intencional, é a marca de “alguma coisa” que dá um estalo, que provoca um

pequeno abalo, um *satori*³, a passagem de um *vazio* (id. p. 51). O vazio, assim, em movimento, torna-se *alguma coisa* no incessante processo entre o *olhar* e a *imagem* (o vetor entre eles é mútuo e incessantemente revirante), até se esgotar – como descreve Gilles Deleuze (1925-1995) sobre a obra de Samuel Beckett (1906-1989) – pois ambas, o olhar e a imagem, não são pensadas aqui como providas de *sujeitos* e depositadas em *objetos*, mas enquanto *movimento*.

2.1.2 O olhar e o vazio

“O essencial é saber ver,
mas isso, triste de nós
que trazemos a alma vestida,
isso exige um estudo profundo,
aprendizagem de desaprender.
Eu procuro despir-me do que aprendi,
eu procuro esquecer-me do modo
de lembrar que me ensinaram
e raspar a tinta
com que me pintaram os sentidos,
desembrulhar-me e ser eu”
Alberto Caeiro

2.1.2.1 Imagem e esgotamento

No conto *A Imagem*, de 1958, o escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett, ao final de um único parágrafo de quatro páginas, sem vírgulas, conclui: “fiz a imagem”. Beckett possui uma obra que foi se tornando cada vez mais minimalista até sua morte, em dezembro de 1989. Deleuze, em seu texto *O esgotado*, publicado em 1992, classifica a obra de Beckett em três línguas: I (dos nomes, imaginação combinatória “maculada pela razão”), II (das vozes, imaginação maculada pela memória) e III (das imagens e espaços, Imaginação Morta Imagine). A língua III, a língua das imagens dissipadas e dos espaços extenuados, que nos remete a “hiatos para quando as palavras se forem (...) Todo o desobscurecido que as palavras obscurecem. Todo *o assim visto desdito*” (BECKETT, 1996, p. 112).

Referindo-se à Beckett, Deleuze afirma: “quando se diz ‘fiz a imagem’ é que, desta vez, acabou, não há mais possível” (DELEUZE, 1992, p. 78). Segundo o autor, o *esgotado* é mais do que o *cansado*, o cansado apenas esgotou a realização enquanto o esgotado esgota todo o possível, sendo que o cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. Quando se realiza um possível é em função de certos objetivos e preferências, procedendo sempre por disjunções exclusivas, por exemplo, “vou sair porque é noite” – poderia, por exemplo, “ficar porque é noite” ou “sair porque é dia”. Ou seja, as

³ Termo budista que significa, literalmente, “compreensão”.

escolhas funcionam na esfera do possível, mas isso, diria Deleuze (1992), acaba por *cansar*. De acordo com ele, no esgotamento é bem diferente:

Combinam-se variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo, a qualquer significação. Não é mais para sair ou para ficar e não se utilizam mais dias e noites (...) Estava-se cansado de alguma coisa, mas esgotado, de nada” (DELEUZE apud HENZ, 2005, p. 230).

Os personagens de Beckett jogam com o possível sem realizá-lo, mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, uma vez que ele renunciou a toda a necessidade, preferência, finalidade ou significação. Só o esgotado é suficientemente desinteressado e inescrupuloso (id., 1992). Para pensar esse esgotamento, portanto, como visto anteriormente, Deleuze cria três línguas:

Chamemos *língua I*, em Beckett, essa língua atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as preposições, e as relações combinatórias substituem as relações sintáticas: uma língua de nomes. Mas, caso se espere, desse modo, esgotar o possível com palavras, não é menos preciso ter esperança de esgotar as próprias palavras: daí a necessidade de uma outra metalinguagem, de uma *língua II*, que não é mais as dos nomes, mas a das vozes, que não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis (DELEUZE apud HENZ, 2005, p. 236-237).

O silêncio, na *língua II*, dá-se por meio do estancamento destes fluxos – que apreendeu sua potência no rádio. Pois, segundo Deleuze (1992), quando se esgota o possível com palavras – língua I –, cortam-se e retalham-se átomos e, quando as próprias palavras são esgotadas, estacam-se os fluxos. E, para além do átomo e do fluxo, há a *língua III*:

Que não remete mais a linguagem a objetos enumeráveis e combináveis, nem a vozes emissoras, mas a limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou fendas, dos quais não se daria conta, sendo atribuídos ao simples cansaço (DELEUZE apud HENZ, 2005, p. 239).

Ou, ainda, segundo Beckett (1996), “todo o desobscurecimento que as palavras obscurecem, todo *o assim visto desdito*”. Esse algo visto ou escutado, para Deleuze (1992), chama-se *imagem* – desde que liberada das outras línguas –, ou seja, uma imagem pura, não maculada, nada mais do que uma imagem, no ponto em que ela surge em toda a sua singularidade, sem nada guardar de pessoal ou racional, uma imagem que:

Não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna”, ou pela força que ela mobiliza para produzir o vazio ou fazer buracos, afrouxar o torniquete das palavras, secar a ressudação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. A imagem não é um objeto, mas um “processo” (DELEUZE apud HENZ, 2005, p. 241).

A linguagem das palavras está sobrecarregada de cálculos, de lembranças e de histórias, é preciso, assim, nesse meio tempo, que a imagem pura se insira na linguagem, nos nomes e nas vozes. Ou seja, que a *língua III* se insira na *língua I e II*, e “talvez isso se dê no

silêncio, por um silêncio ordinário, no momento em que as vozes parecem ter-se calado” (id., p. 242).

Nascida no romance *Como é* – no qual o conto *A imagem* foi incluído –, a *língua III* atravessa o teatro – em *Oh, os belos dias; Ato sem palavras; Catástrofe* – e encontra na televisão “o segredo de sua montagem, uma voz pré-gravada para uma imagem em vias de, a cada vez mais, tomar forma” (id., p. 242). Mas a *língua III* não procede apenas por imagens, mas também por *espaços*, esgotar as potencialidades de um espaço qualquer na medida em que torna possível a realização de acontecimentos. Há, portanto, duas formas de *esgotar o possível na língua III*: extenuar as potencialidades do espaço e dissipar a potência da imagem. Uma imagem, “tal como ela se sustenta no vazio, fora do espaço, mas também à distância das palavras, das histórias e das lembranças, armazena uma fantástica energia potencial que ela detona ao se dissipar” (id., p. 244).

O que conta, portanto, não é o conteúdo da imagem, mas sua energia captada, pronta a explodir, fazendo com que as imagens não durem muito tempo, confundindo-se com a detonação, a combustão, a dissipação de sua energia condensada. Assim, “a imagem dura o tempo furtivo de nosso prazer, de nosso olhar” (id., p. 244), “um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção” (id., p. 260). Deleuze afirma que há um tempo para as imagens em Beckett, um momento certo que elas podem aparecer, inserindo-se e rompendo a combinação das palavras e o fluxo das vozes, mas é um momento bem próximo do fim:

A energia da imagem é dissipadora. A imagem acaba rapidamente e se dissipa, uma vez que ela própria é o meio de terminar. Ela capta todo o possível para ver o fim saltar. Quando se diz ‘fiz a imagem’ é que, desta vez, acabou, *não há mais possível* (id., p. 245).

Em *A Imagem*, Beckett se utiliza de “uma escrita funcionando como roldanas para a produção da imagem” (HENZ, 2005, p. 106-107), palavras que indicam movimentos no intuito de criar uma imagem:

Azul e branco de céu um momento ainda manhã de abril na lama acabou terminou tive a imagem a cena está vazia alguns animais ainda então se apanha nenhum azul mas eu fico lá / lá longe à direita na lama a mão abre e fecha isto me ajuda está indo deixá-la ir noto que ainda estou sorrindo não tem sentido isso agora não tem tido nenhum há muito tempo agora a minha língua sai outra vez rola na lama fico lá nenhuma sede mais a língua entra a boca fecha deve ser uma linha reta agora *acabou terminou*⁴ *tive a imagem*⁵ (BECKETT, 2003, p. 38).

⁴ Em inglês: *it's done*. Em francês: *c'est fait*. Outra tradução possível para o português seria: *está feito*.

⁵ “É importante considerar que, em se tratando do *L'épuisé* [O esgotado], o uso de ‘tive a imagem’ ao invés de ‘fiz a imagem’ desloca a ênfase de algo ativo para algo passivo. E, claramente, em Beckett, trata-se não de ‘ter uma imagem’, mas, realmente, de ‘fazer uma imagem’, de ‘trabalhar’ para fazê-la” (HENZ, 2003, p. 72).

A reiteração da memória e da racionalidade, no texto, é desertada, ocorrendo um movimento crescente de aceder ao indefinido da imagem (HENZ, 2005, p. 76). As configurações da escrita recebem um tratamento como o da luz no teatro ou o do *close-up* no cinema e na televisão (id., p. 78). Na *língua III*, portanto, as palavras são precisas, rasteiras, literais. Como o personagem central do romance *Como é*, que se arrasta no chão, assim também fazem as palavras (id., p. 80). Beckett (2003, p. 49) escreve: “nenhum som semi-lado direito perna esquerda braço esquerdo empurrar puxar estatelado de braços imprecações nenhum som nem um til precisa ser mudado nessa discussão”, e acrescenta, “uma imagem não para os olhos feita de palavras” (id., p. 55). As palavras operam no sentido de erigir uma figura e sua estratégia é uma lista de ações, pequena tábua que se oferece enquanto partitura para fazer imagens, controlada nos mínimos detalhes, “castelo de areia”, uma “arquitetura para nada” (id., p. 82).

Todo o assim visto desdito, pensa Beckett. No entanto, pensemos, não apenas em busca de uma imagem pura e desobscurecida, mas o *ver* como um exercício bífido, ainda indiferenciado, em emaranhamento: vendo desvendo, *todo o assim visto desvisto*.

2.1.2.1 *Ver não vendo*

Guimarães Rosa (1908-1967), em seu conto *O espelho* (1962), descreve o exercício de se desvencilhar da “viciação de origem” de nosso olhar, das “portas do engano”, ao encarar o espelho. Desse modo, procurava em sua investigação aprender a *olhar não vendo*, ser um “perquiridor imparcial, neutro absolutamente”:

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário — as pareças com os pais e avós — que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ovo o pinto está intacto. E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa ideias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura (ROSA, 1988, p. 69-70).

O que, portanto, o personagem busca ver? Não ver, para ele, é desvendar, até descobrir o próprio espelho, neutro e indiferente, avessador de tudo: nem o verso, nem o inverso, mas o intermediário que avessa qualquer coisa que se coloca diante dele. E, um dia, como descreve:

Simplemente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz,

tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era — o transparente contemplador? (id., p. 70).

O exercício proposto por Guimarães Rosa se projeta no percurso que se busca elaborar aqui, percurso este de esvaziamento de toda forma de preenchimento, ou seja, das *ficções* que inventamos para preencher nossa existência. Para o psicanalista Edson Luiz André de Souza (2001, p. 125), a esperança que Freud tentou transmitir à humanidade foi de dirigir o olhar às pegadas vacilantes, restituindo a partir delas uma *história*, permitindo que cada um pudesse eventualmente estar mais próximo da *ficção* de sua *origem*. Sendo assim, como afirma Fernando Pessoa:

Não creio que a história seja mais, em seu grande panorama desbotado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos. O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo (PESSOA, 2006, p. 60).

A visão e sua complexidade, admitida por Pessoa, é ludicamente moldada pelo *barato*, uma espécie de “racionalismo dissolvido no delírio vocabular do trópico canabiscanibal”⁶ do personagem Renatus Cartesius (nome latino de René Descartes), em *Catatau* (1975), de Paulo Leminski (1944-1989). Em seu romance-ideia, Leminski conta a fictícia viagem de Cartesius ao Brasil, onde entra em um *transe* poético e *delira* diante da exuberância tropical do país. Uma *ego-trip*: “reduz a multiplicidade do universo ao âmbito de um ego só” (LEMINSKI, 2013, p. 216). Segundo ele, “a palavra ‘catatau’, de origem provavelmente onomatopaica (o ruído de uma queda?) exhibe inúmeros sentidos em português e em brasileiro” (id., p. 212). Assim, multiplicidade de leituras já traz inscrita na própria multiplicidade de sentidos de que é portador seu próprio nome, uma das palavras mais polissêmicas do idioma (id.), “um parque de locuções populares, idiotismos da língua portuguesa, estrangeirismos” (id. p. 217).

O texto, afirma o poeta, é colocado sob o signo da *ótica* – sendo Descartes um dos fundadores da óptica como disciplina científica –, logo, está cheio de anomalias: refrações, difrações, desvios, que incidem sobre as palavras, as sentenças, a linguagem e a lógica (id., p. 217):

Um olhar sem pensamento dentro, olhos vidrados, pupilas dilatadas, afunda no vidro, mergulha nessa água, pedra cercada de rodas: o mundo inchando, o olho cresce. O olho cheio sobe no ar, o globo dá água arrebentando, Narciso contempla narciso, no olho mesmo da água. Perdido em si, só para aí se dirige. Reflete e fica a vastidão, vidro de pé perante vidro, espelho ante espelho, nada a nada, ninguém olhando-se à vácuo. Pensamento é espelho diante do deserto de vidro da Extensão.

⁶ Augusto de Campos (1931-). Entrevista concedida à J. J. de Moraes: *Jornal da Tarde*, São Paulo, em 30 de janeiro de 1982.

Esta lente me veda vendo, me vela, me desvenda, me venda, me revela. Ver é uma fábula, – é para não ver que estou vendo (id., p. 18-19).

O processo de *Catatau* acontece nas “dunas do barato”, como costumava dizer Waly Salomão (1943-2003), pois o autor suspende o ideal cartesiano ao compor de modo experimental um *personagem* que *transa* com as várias instâncias do mundo, solubilizando os limites que demarcam o corpo, a mente e a natureza. O artista plástico Cao Guimarães adaptou o “romance-ideia” de Leminski para o cinema no filme *Ex-isto* (2010). A famosa frase de Descartes, “penso, logo existo” (*cogito, ergo sum*⁷, em latim), pode ser assim articulada como: *penso, logo ex-isto*. Pensar, portanto, nesta metáfora, não se articula para uma definição: “isto”; mas num movimento de se desvencilhar das definições, ou seja, não mais “isto”, ex-“isto”. Buscando aqui a consonância conceitual entre o *olhar* e o *pensamento*, podemos assim dizer, ironicamente: *vejo, logo ex-isto*. *Ver*, deste modo, torna-se movimento, não de *existir*, mas de *aprendizagem de desaprender*, como escreveu Fernando Pessoa.

Para que nos servem, então, os olhos? Este é o dilema de Édipo – na tragédia de Sófocles (496-406 a.EC) –, que acabou se cegando por não ter enxergado, imerso na culpa de não perceber o parentesco ao matar o pai e se casar com a mãe. Nossos olhos estão encarcerados nas limitações do orgânico, do corpo frágil, da retina quebradiça. Barthes descreve um diálogo entre Gustav Janouch (1903-1968) e Franz Kafka (1883-1924): “‘A condição prévia para a imagem é a visão’, dizia Janouch a Kafka. E Kafka sorria e respondia: ‘Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos’” (BARTHES, 2012, p. 56). É preciso, portanto, para o aprofundamento da abrangência do que tratamos como *olhar*, deslocarmos: do *retiniano* (olhos biológicos) ao *conceitual* (que indiferencia todos os sentidos). Deslocarmos como Ludwig van Beethoven (1770-1827) e fazer do processo de *criação* musical algo independente da audição, ou seja, em nosso caso, pensar o movimento de criação do *olhar* desvencilhado da *visão*.

⁷ Primeira frase de *Catatau*: “ergo sum, aliás, Ego sum Renatus Cartesius” (LEMINSKI, 2013, p. 15).

2.2 DO RETINIANO AO CONCEITUAL

O colapso dos modelos clássicos de visão e do *sujeito* estável e pontual na segunda metade do século XIX (CRARY, 2013, p. 42), atrelado a uma incerteza epistemológica generalizada⁸, conduziu à perda de qualquer garantia permanente para a *unidade* e a *síntese*⁹ mental, trazendo à tona uma crise no modo até então estabelecido de pensar a *percepção*. Nesse contexto, o pintor francês Paul Cézanne (1839-1906) buscou ultrapassar as características da percepção vinculadas à época traçando uma tentativa de diluição¹⁰ da *experiência perceptiva*, contrária aos padrões habituais que procuravam regularizá-la. Buscando pintar as metamorfoses e a fluidez das formas em imagens que projetavam uma experiência perceptiva em constante transformação, Cézanne retirou a importância da *retina* e a deslocou para o *conceitual*¹¹ – ponto de partida de diversas vanguardas do final do século XIX e início do século XX. O deslocamento ocorre, portanto, no sentido do que Leonardo da Vinci chamou de “*cosa mentale*”.

Marcel Duchamp (1887-1968), por exemplo, articulou de modo irônico este movimento – do visual ao mental – em seus *ready-mades*. Segundo ele, não há necessidade de contemplação para entrar no terreno do *ready-made*, pois não é uma questão visual, visível ou retiniana, tudo se torna *massa cinzenta*¹². Este deslocamento ao conceitual também pode ser observado na obra de fotógrafos cegos, na qual a fotografia se cria a partir de suas *imagens mentais*: sejam elas lembranças ou criações a partir de outros sentidos (audição, tato, olfato e paladar). Desse modo, a importância dos olhos biológicos nestas obras fotográficas, assim como na de Duchamp, é deslocada para a *massa cinzenta*, ou seja, para um *olhar* que abrange a própria ideia de *percepção*¹³, uma *experiência* que funde os *sentidos* em um procedimento *conceitual*, para além do meramente retiniano.

⁸ “A impossibilidade de se continuar a defender soluções a priori [termo kantiano] para problemas epistemológicos” (CRARY, 2013, p. 42).

⁹ “A síntese no sentido da coexistência rítmica de elementos radicalmente heterogêneos e temporalmente dispersos” (id., p. 292).

¹⁰ Dissolução da unidade em fluxo de cores: “a percepção não podia ter outra forma senão a de seu processo de formação” (id., p. 284).

¹¹ “Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Para ele a linha divisória não está entre ‘os sentidos’ e ‘a inteligência’, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 116).

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2V3uz451pvs>>. Acesso em: <1 jun 2014>.

¹³ O uso que Crary faz do termo percepção é: “um modo de aludir a um sujeito que se define em termos que vão além da modalidade do sentido único da visão, mas que incluem também a audição e o tato e, o que é mais importante, formas sensoriais irredutivelmente heterogêneas que, de modo inevitável, recebem pouca ou nenhuma análise dentro dos ‘estudos visuais’” (CRARY, 2013, p. 27-28).

2.2.1 Artistas conceituais: fotógrafos cegos

Há muitos artistas ao redor do mundo que fotografam na ausência da visão biológica, retiniana. Chamaremos estes artistas de *fotógrafos cegos* – sabendo que seus atos ultrapassam a adjetivação da cegueira –, isto, como já disse Evgen Bavcar (nota 1), é uma “etiqueta”, para fins didáticos. Outra destas etiquetas é a escolha sobre quais artistas iremos trabalhar. Escolha necessária e complexa diante da diversidade de nomes. Que critérios, então, utilizar? Tateando, na escuridão, critérios intangíveis, designamos a abordagem das obras de quatro fotógrafo(a)s cego(a)s ao redor do mundo: Evgen Bavcar (França), Pete Eckert (EUA), Gerardo Nigenda (México) e Rosita McKenzie (Escócia); e do coletivo *Seeing with Photography Collective* (EUA).

2.2.1.1 Evgen Bavcar

Segundo Merleau-Ponty (2004, p. 119), Cézanne era capaz de uma *visão* que ia até as raízes, “aquém da humanidade constituída”. Assim, de nada adiantaria opor as distinções do *corpo* e da *alma*, da *visão* e do *pensamento*, já que o pintor se voltava justamente para a *experiência primordial* de onde estas noções se extraem e se apresentam inseparáveis (id., p. 118). Assim como em Cézanne, as imagens do fotógrafo cego esloveno Evgen Bavcar “parecem nunca se completar, como se emergindo, provisoriamente de uma zona meio *indiferenciada*” (BANDEIRA apud BAVCAR, 2003, p. 16). O processo criativo do fotógrafo esloveno habita uma *diagonal* que nos liga às ficções que nos constituem e que nos aponta o “desnível imaturo e ineficaz entre as dualidades às quais já estamos habituados em nossas ações e em nossos discursos” (TESSLER apud BAVCAR, 2003, p. 13). A dicotomia entre *visível* e *invisível*, por exemplo, foi longamente trabalhada por Merleau-Ponty. Segundo ele, “o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 43). Cada visível, desse modo, guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento (NOVAES, 2005, p. 11), pois quanto mais se estende o mundo visível, mais se alarga também, pela mesma lógica e proporção, o mundo invisível (BAVCAR, 2003, p. 139).

Em uma de suas vindas ao Brasil, Evgen Bavcar disse à jornalista Lucrecia Zappi: “o Brasil é da cor vermelha”¹⁴. Naturalizado francês, Bavcar nasceu em 1946 em Lokavek, na

¹⁴ Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1644,1.shl>>. Acesso em: <15 jan 2015>.

Eslovênia. Perdeu a visão do olho esquerdo em um acidente com um galho de árvore aos dez anos de idade. Um ano depois, aproximadamente, feriu o olho direito manipulando uma mina:

Eu não fiquei bruscamente cego, mas pouco a pouco, com a passagem dos meses, como se se tratasse de um longo adeus à luz. Desta forma, tive eu todo o meu tempo para dar conta do voo dos objetos mais preciosos, as imagens dos livros, as cores e os fenômenos do céu, e [os] carregar comigo em uma viagem sem retorno (BAVCAR, 1992, p. 8).

Porém, afirma ele, estas imagens são a matéria-prima, dando-lhe a possibilidade de “olhar o mundo inteiro”¹⁵ (BAVCAR apud SOUZA, 2001, p. 37). Segundo Elida Tessler, a fotografia para Bavcar é uma escritura feita com a luz, entrelaçando verbo e imagem, “oferecendo-nos, em estranha narrativa, suas memórias de eterna noite, onde sonho e realidade não têm mais nenhuma necessidade de distinção” (TESSLER apud BAVCAR, 2003, p. 10). Seu olhar fotográfico é guiado pela voz ou por qualquer outra forma de sonoridade, pela distância do toque, passando do olhar à imagem por meio da palavra. Bavcar oferece a imagem cuja fonte é sua imaginação, “vê com sua audição, com seu tato, com todos os sentidos, enfim, com todo seu corpo” (id., 2003, p. 11). Em várias de suas exposições no Brasil – a primeira foi no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1993 –, Bavcar foca o corpo humano, sobretudo a nudez feminina, as paisagens de sua infância, os pequenos objetos, os santos, os autorretratos, o infinito, os girassóis (figuras a seguir)... Diz ele que “a pupila dos cegos é seu corpo inteiro, e eles podem impunemente voltar-se para o sol como se tivessem aprendido o reflexo condicionado dos girassóis” (BAVCAR, 2003, p. 143). E acrescenta: “quando dirijo a máquina fotográfica na direção do objeto de meu desejo, é o tropismo dos girassóis que reproduzo” (id., 2003, p. 144).

¹⁵ “Eu posso ver, por exemplo, uma pororoca, no Brasil. Eu a olho por meio de um pequeno rio esloveno, que se chama Socia, muito azul. Eu vejo a pororoca se desenhando em minha cabeça, este fenômeno do mar que envia suas ondas para o interior de um rio, o Amazonas. Tenho outro exemplo: as mulheres que eu encontro, eu as coloro a partir das cores de base de minha Eslovênia natal. Os fenômenos de reverberação, as ondas, a luz, as trevas, tudo o que está aí em jogo, todos estes materiais, eu os trago comigo da Eslovênia. E por meio deles eu vejo o mundo. Na minha cidade havia uma pequena igreja, construída por um arquiteto da escola de Viena. Esta igreja não tem absolutamente nenhuma relação com a de Notre Dame de Paris, a Sagrada Família de Barcelona, a São Pedro, de Roma. E no entanto, esta é a imagem mais arcaica que tenho de todas as igrejas do mundo” (BAVCAR apud SOUZA, 2001, p. 37-38).



Figuras 1 e 2: *Self-portraits*



Figura 3: Two nudes with swallows





Figuras 4 e 5: *Nudes*



Figura 6: *Stairs with shadows*



Figura 7: *Geneva with the eagle*



Figura 8: *Slovenian landscape*¹⁶

¹⁶ “My childhood world was one of light and eternity. Everything comes from there. I try to salvage everything I can from my homeland. Family album photos are my favorite. When a friend described El Greco's paintings to me, light and colors are what I remember from my childhood. For me fluorescence will always be light shining on water, the reflections I saw. I have to go back to my country often to refresh my palette. When I go back to my hometown I touch the trees or the bottom of walls to feel the passage of time. But what's most important is

A obra de Bavcar abriga uma ruptura radical entre o *visual* e o *visível*, entre a *imagem* e o *imaginário*, entre o *ver* e o *pensar* (TESSLER, 2003, p. 11):

A fotografia sempre foi para mim um enigma que busco resolver jogando com a *luz* e as *trevas*. A câmera escura não é, em realidade, senão um espaço cósmico em miniatura onde há a alternância entre a noite e o dia. Para mim, que estou do lado das trevas, *a máquina fotográfica é um prolongamento do meu espaço existencial*: quando fotografo, sou eu mesmo uma câmera escura por trás desse outro que é a máquina fotográfica (BAVCAR, 2003, p. 143).

Ou seja, “uma câmera obscura atrás de outra câmera obscura” (BAVCAR apud SOUZA, 2001, p. 34). O astrofísico Peter Von Ballmoos, por exemplo, pensa que “mesmo os cientistas que observam o céu estão na posição de cegos, pois, no universo conhecido, comparado a um piano de 53 oitavas, eles só podem ver, com seus próprios olhos, uma única pequena oitava” (BAVCAR, 2003, p. 139). Bavcar, assim, declara-se *cego* como os astrônomos, tendo em vista a limitação do *olhar* humano diante do universo: “Eles apenas olham de maneira indireta. O que é que eles podem ver com seus próprios olhos? Eu utilizo uma espécie de telescópio para ver as estrelas” (id., 2003, p. 32). Pois sem a *escuridão*, diria ele, não podemos ver as *estrelas*: “Eu não percebo as trevas como uma superfície, mas como um volume (...) como o inconsciente. As trevas são fundamentais para compreender o olhar, as imagens, porque elas lhes são as fontes” (BAVCAR apud SOUZA, 2001, p. 35). A partir da inseparabilidade entre a *luz* e a *escuridão*, Bavcar relativiza a oposição entre ambas. Esta relativização de oposições traz à tona a disponibilidade do fotógrafo esloveno em articular a solubilidade de determinadas dicotomias em seu processo criativo. Transpondo, assim, a separação entre *corpo* e *mente* quando desloca o *olhar* da retina para o conceitual e atravessando em diagonal o *visível* e o *invisível* quando fotografa, não com a visão, mas com a *audição*, por exemplo, no que ele denominou *fotografia do invisível* (figura 9).



Figura 9: No documentário *Janela da Alma*¹⁷, dirigido por João Jardim e Walter Carvalho, Bavcar explica que pediu a sua sobrinha para correr e dançar em um campo usando um sino, que escutava, mas estava escondido. Ele conta que fotografou o sininho, mas como este não podia ser visto, tratava-se, então, de uma *fotografia do invisível*.

Assim, o fotógrafo esloveno não tem a intenção, como descreve, de fatiar e de fazer um corte no *real*, pois o real, neste caso, está em sua cabeça (id., p. 34). A partir disso, do deslocamento do retiniano para a *massa cinzenta*, Bavcar explica – em entrevista concedida a Elida Tessler e Muriel Caron, realizada em Paris, em 1997 – o que chama de *voyeur absoluto*:

Enquanto operador invisível atrás do aparelho, eu sou, para o modelo que eu fotografo, não um “voyeur” simples, mas um “voyeur” absoluto. Toda fotografia de alguém que vê supõe um olhar contrário. Eu não imponho um contra-olhar, como qualquer outro fotógrafo, grande ou pequeno, porque ele supõe, dirigindo o aparelho em sua direção, um olhar que dispara em você um outro olhar. Então, meu olhar, não estando definido, oferece ao modelo a liberdade de deixar seu olhar não flechado, dirigido ao infinito, um olhar que vai além das coisas porque ele não se encaixa nos clichês (id.).

Cada ser humano é, portanto, segundo Bavcar, um *voyeur* que olha através de uma perspectiva, um buraco da realidade. E como ele, enquanto cego, não tem a necessidade de uma perspectiva definida através da qual olhar o mundo, encara-se como um *voyeur absoluto* (id., p. 34-35).

¹⁷ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=56Lsyci_gwg>. Acesso em: <12 jan 2015>.

2.2.1.2 *Pete Eckert*

Assim como Evgen Bavcar, Pete Eckert é um dos doze fotógrafos¹⁸ participantes da exposição *Sight Unseen: International Photography by Blind Artists*¹⁹, cuja curadoria é de Douglas McCulloh, exibida no Museu da Fotografia da Califórnia, em 2009. No documentário, baseado na exposição: “Luz escura: a arte dos fotógrafos cegos”²⁰ (2009), dirigido por Neil Leifer, exibido na HBO; McCulloh afirma:

Pete Eckert é um dos fotógrafos mais puros, porque ele monta suas fotos, cuidadosamente, peça por peça como uma construção mental, primeiro. E depois, pode levar meses até que ele tenha uma visão completa em sua mente. Então, como ele diz, ele passa uma foto sob a porta de seu mundo de escuridão para o nosso mundo visual²¹.

Eckert ficou cego por causa de uma doença chamada “retinite pigmentosa”, que degenerou sua visão em estágios, ao longo dos anos. Somente após se tornar completamente cego que, em meados da década de 80, passou a buscar a fotografia como expressão artística²². A partir daí, desenvolveu um modo particular, meticuloso e planejado, de fotografar: com o obturador aberto, Eckert se move através da escuridão “pintando” suas “imagens mentais” com a luz – usando lanternas, velas, lasers, isqueiros etc. (MCCULLOH, 2009, p. 28).

¹⁸ Ralph Baker, Evgen Bavcar, Henry Butler, Pete Eckert, Bruce Hall, Annie Hesse, Rosita McKenzie, Gerardo Nigenda, Michael Richard, Seeing with Photography Collective, Kurt Weston e Alice Wingwall.

¹⁹ Disponível em: <<http://138.23.124.165/exhibitions/sightunseen/>>. Acesso em: <2 jan 2015>.

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0RjOzdMwcrs>>. Acesso em: <2 jan 2015>.

²¹ Id.

²² Disponível em: <<http://www.peteeckert.com/>>. Acesso em: <2 jan 2015>.



Figura 10: *Pose Yellow*



Figura 11: *Honey*



Figura 12: *Electroman*



Figura 13: *Night Dream*



Figura 14: *Stations*

O fotógrafo californiano considera seu modo de criar imagens com um “*one shot cinema*”, que traduzindo livremente seria algo como um “cinema-tiro”, com o objetivo de elaborar narrativas *open-ended* e capturá-las em um único quadro (id.).



Figura 15: *Cathedral*



Figura 16: *Hoopa*



Figura 17: *Coffee*

Como define McCulloh, Eckert captura assim muito mais que um registro fotográfico, mas também o gesto do artista, a passagem do tempo, a realização de uma imagem mental e a manifestação externa de um modo puramente interior de ver (id). Pois, como define o fotógrafo californiano: “se você não pode ver é porque sua visão está no caminho”²³.

2.2.1.3 Gerardo Nigenda

Outro fotógrafo participante da exposição *Sight Unseen* é o mexicano Gerardo Nigenda (1967-2010) que, devido à retinopatia diabética, ficou cego aos vinte e cinco anos. Nigenda escreveu em *Braille* diretamente em suas fotografias, seus textos são “criptografias imaginativas” criadas a partir dos sons, memórias, murmúrios, impressões e relatos (id., p. 58). O fotógrafo mexicano chamava suas imagens de *fotos cruzados*, pois, como descreve Alfonso Morales, exigem um relacionamento íntimo com pessoas que podem ver a fim de completar o ciclo que começa com um registro mecânico e termina com a reconstrução

²³ “If you can’t see, it’s because your vision is getting in the way” (ECKERT apud MCCULLOH, 2009, p. 28).

mental²⁴. Segundo McCulloh (2009, p. 58), cada fotografia é, assim, uma dupla cegueira porque Nigenda precisa de uma pessoa com visão para descrever a imagem, mas esta pessoa precisará de Nigenda para ler o Braille, ambas as operações são necessárias para compreender o processo criativo do fotógrafo mexicano: “Las fotos que tomo son vivencias, ló que estoy viviendo, oliendo, tocando, escuchando. Esas vivencias, esas memorias, que son mis negativos, las tengo em mi mente. Al leer lo que lês pongo, ¡pum! Viajo y ubico donde fue o que és”²⁵.



Figura 18: *Compartir experiencia fraternales*²⁶

²⁴ “They intersect, not just because of the angles from which he takes them (...) but, more importantly, because they require an intimate relationship with people who can see in order to complete the cycle that starts with a mechanical record and ends with mental reconstruction” (MORALES apud MCCULLOH, 2009, p. 58).

²⁵ Disponível em: <<http://www.gerardonigenda.org.mx/>>. Acesso em: <2 jan 2015>.

²⁶ *Série Fronteras* (1999): “Este proyecto describe la vida de Sergio, un amigo ciego al que Nigenda apoyó en su rehabilitación. Lo fotografió durante un viaje a su pueblo de origen en la Sierra Sur Zapoteca, así como en su dinámica por la ciudad. En este trabajo Nigenda ya no buscó describir el aspecto visual de las fotografías, sino narrar momentos o experiencias en frases breves. A partir de esta serie decidió escribir los textos en braille al frente de las impresiones”. Disponível em: <<http://www.gerardonigenda.org.mx/obra/fronteras>>. Acesso em: <2 jan 2015>.



Figura 19: *Espe*²⁷

²⁷ Série *Rostros sin imagen* (2000): “Este proyecto lo integran retratos de personas cercanas a Nigenda: familiares, amigos, alumnos y colegas de trabajo. A la mayoría de los retratados los conoció después de haber perdido la vista, razón por la cual no tenía una imagen visual de sus rostros. En los textos en braille los describen función de la personalidad o carácter que percibió de ellos en la convivencia cotidiana. El montaje de estos retratos busca reflejar dos aspectos: por un lado, el ámbito en que Nigenda se vinculó con ellos: familiar, de rehabilitación y fotográfico. Por otro, una suerte de línea del tiempo de esas relaciones, de izquierda a derecha, de la más antigua a la más reciente”. Disponible en: < <http://www.gerardonigenda.org.mx/obra/rostros-sin-imagen>>. Acceso en: <2 jan 2015>.



Figura 20: *El sonido de la brisa y la cálida custodia acogen un inmenso gozo*²⁸



Figura 21: *“En medio del reposo” autorretrato*²⁹

²⁸ Série *Puerto escondido* (2004). Disponível em: <<http://www.gerardonigenda.org.mx/puerto-escondido>>. Acesso em: <2 jan 2015>.

²⁹ Série *Lagunas de Montebello* (2000). Disponível em: <<http://www.gerardonigenda.org.mx/lagunas-de-montebello>>. Acesso em: <2 jan 2015>.



Figura 22: *Dócil y sedosa coincidencia de las sensaciones*³⁰

2.2.1.4 Rosita McKenzie

Outra participante da exposição de McCulloh é a fotógrafa e ativista escocesa Rosita McKenzie. Convidada por Paul Nesbitt, diretor da *Edinburgh's Royal Botanic Garden's Inverleith House*, ela produziu, com a ajuda da ilustradora Camilla Adams, uma série de “desenhos táteis”, uma forma de impressão em relevo, como o Braille (id., p. 50). Cega desde os doze anos, McKenzie afirma que, por não enxergar, pode ser experimental, assim, fotografa sentindo a luz no rosto, ouvindo o vento nas árvores ou cheirando a fragrância das flores no ar³¹.

³⁰ Série *Desnudos* (2007): “En el acto de fotografiar el cuerpo femenino desnudo para el documental *Susurros de luz* de Alberto Resendiz, Nigenda reflexionó sobre el tacto como otra forma de mirar. En los textos de esta serie da cuenta de las sensaciones de ese sutil *contacto* corporal entre dos personas que no se ven pero se sienten recíprocamente, en un recorrido táctil que va de los pies al rostro de una mujer en espera de ser *vista*”. Disponível em: < <http://www.gerardonigenda.org.mx/obra/desnudos>>. Acesso em: <2 jan 2015>.

³¹ “I’ll hold my camera at arm’s length, lay it on the ground, hold it overhead. I can be experimental because I don’t see. Instead, I sense the light on my face. I hear the rustle of the wind in the trees or smell the fragrance of the flowers in the air, and I think I’ve really got to take this” (MCKENZIE apud MCCULLOH, 2009, p. 50).

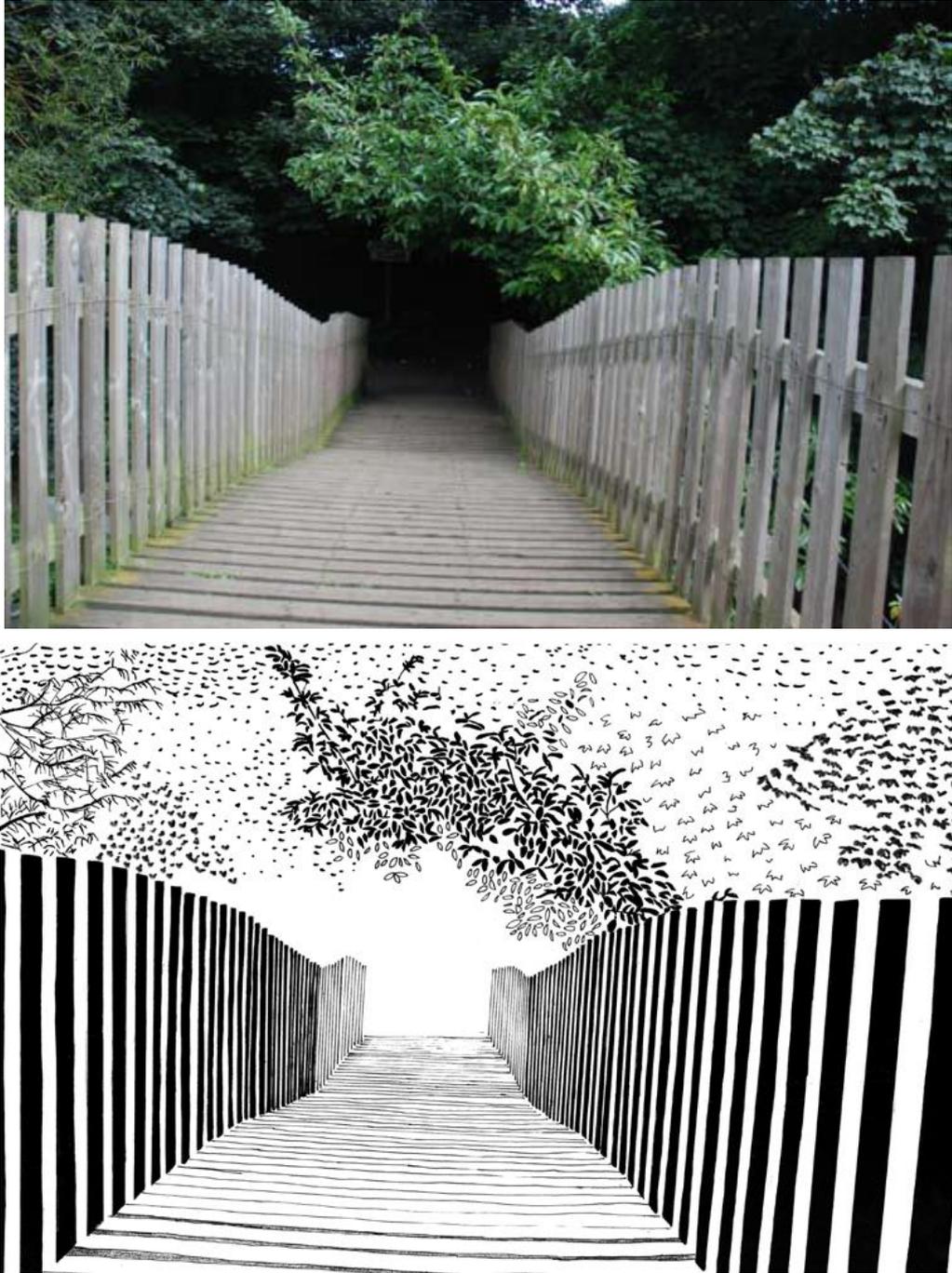


Figura 23: Colonies

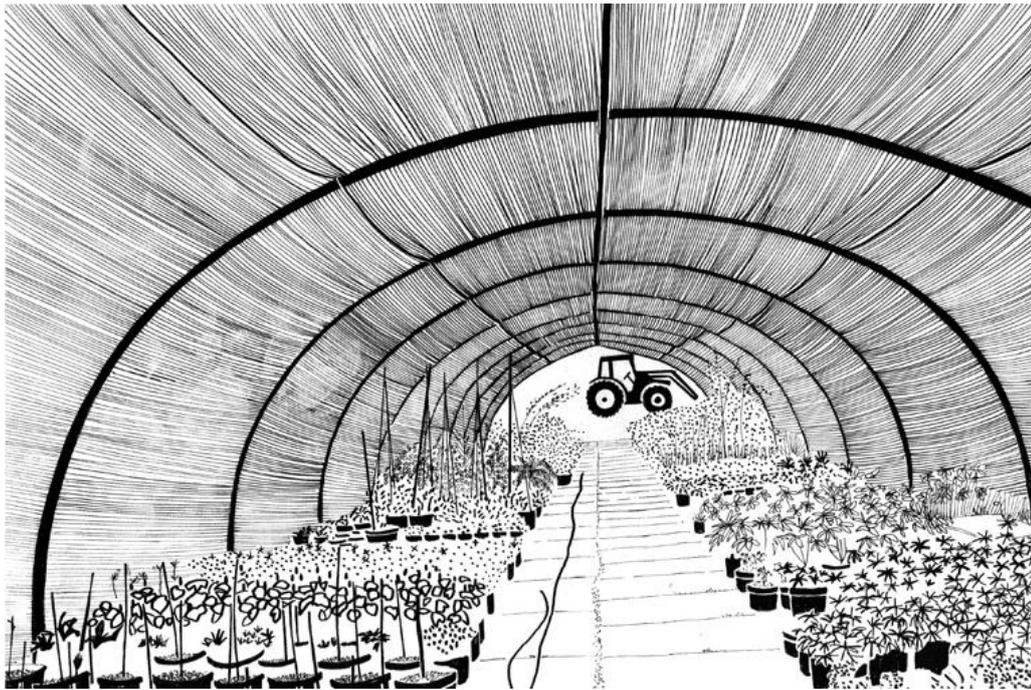


Figura 24: *Shade Tunnel and Tractor*



Figura 25: *Calton Hill*

2.2.1.5 *Seeing with Photography Collective*

Atuando em cooperação desde 1988, *Seeing with Photography Collective* é um grupo de fotógrafos de Nova York. Além de Bavcar, Eckert, Nigenda e McKenzie, o grupo participou da mostra de curadoria de McCulloh. Nas exposições do coletivo, há tanto fotografias creditadas ao grupo, como assinadas por um dos membros. Como descreve o diretor e membro, Mark Andres, sobre o processo de criação do coletivo: as imagens se constroem ao longo do tempo, em fragmentos, diferindo-se, assim, de um método fotográfico comum, no qual se vê o que fotografa. As imagens são construídas em sua cabeça, mas também fisicamente (por meio de lanternas, por exemplo), em seguida, elas se reúnem, sendo muitas vezes de forma inesperada³².

³² “The images builds over time – in fragments... It is very different from a normal photographic method where you see what you are going to take. The images are constructed in your head, but also physically. Then they come together, often in very unexpected ways” (ANDRES apud MCCULLOH, 2009, p. 90).



Figura 26: Projeto *In memory of Stephen Dominguez*



Figura 27: Projeto *Featured Artist - Victorine Floyd Fludd*³³



Figura 28: Projeto *B&W Box*

³³ “A good picture comes not from outside, but from within” (FLUDD apud MCCULLOH, 2009, p. 90).



Figura 29: Projeto *Box Portraits*



Figura 30: Projeto *On Location*



Figura 31: Projeto *Polaroids*



Figura 32: Projeto *Self Portraits*



Figuras 33 e 34 (fotografia recortada, as duas figuras acima formam uma imagem contínua horizontal): Projeto *Stitched Photos*

2.2.2 Cao Guimarães: experiências vendadas

O cineasta e artista plástico mineiro Cao Guimarães não é cego, mas conta suas experiências vendadas, por meio da fotografia e da escrita, em seu livro *Histórias de não ver* (2001). Com o objetivo de *ver* o mundo de outras formas, segundo ele, para além do embotamento da visão diante dos outros sentidos, pediu a alguns amigos que o “sequestrassem” e, de vendas nos olhos, o levassem a lugares desconhecidos (as experiências foram realizadas em Belo Horizonte, São Paulo e Londres em 1996, e em Barcelona e Madri em 1997). Nestes dois anos, Cao fotografou às cegas e escreveu sobre as impressões do que *não viu*³⁴. Portanto, o que ele busca não é traduzir o visível, mas sim excitar o invisível³⁵, como explica:

Convidei algumas pessoas para que me “sequestrassem”. Cada uma executaria seu “sequestro” da forma que bem entendesse. Pedi a elas que não me dessem nenhuma informação sobre os lugares para onde me levariam. Eu ficaria esperando por elas em algum lugar combinado. Ou então não combinaria nada. Quando chegassem, vendariam meus olhos e me levariam com uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme (...) Eu queria sentir o mundo apenas através do que estivesse ouvindo, cheirando, pegando, pensando. A visão sempre me parecera um sentido tirano com relação aos outros sentidos. Sem ela, o mundo poderia ser então vários mundos; a realidade, várias realidades (...) Na verdade o aparelho fotográfico seria não mais a extensão de meus olhos. Seria, antes, meus próprios olhos (GUIMARÃES, 2013, sem página).

A partir disso, imediatamente após cada “sequestro”, Cao escreveu pequenos textos sobre suas experiências: “o ato de fotografar sem ver através de um aparelho mecânico e o ato de ‘fotografar’ sem ver através de um texto gerado pela dinâmica dos outros sentidos” (id., sem página). Em uma destas experiências (Figura 35), realizada por Patrícia Lacerda – “sequestradora” – na cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais), em março de 1996, ele conta:

Não era o cheiro, não era o som, não era a superfície das coisas. Era o movimento. Não era o cheiro do movimento, não era o ruído do movimento. Eram os rastros de alguns volumes. O ar e sua ausência. / Naquele lugar não havia onde. Eu estava em algum lugar entre o lugar nenhum e o por toda parte. Eu estava presente e as coisas estavam em gerúndio. Tudo estava estando. Eu apenas estava. Tudo indo e vindo e passando. Aquilo não era um lugar, era o rastro de um lugar. / Não era ela nem era ele, não era isso ou aquilo. Era alguém com alguma coisa. Nas mãos, nos olhos e no pensamento. Havia o cheiro de flores, havia o roçar de véus, o ruído de vestidos. Mas não era nada disso. Era só o que vinha depois disso, o que isso deixava para trás. Alguém não estava segurando alguma coisa, alguém não olhava nem pensava alguma coisa. Era só um movimento segurando um outro movimento, olhando e pensando movimentos. / Depois disso, tudo parou e eu comecei a andar. Dentro de mim não havia eu. Não havia nem mesmo um dentro de mim. Eu era apenas rastro e movimento (id., sem página).

³⁴ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/cao-guimaraes-lanca-livro-com-fotos-feitas-as-cegas-9330581>>. Acesso em: <1 jun 2014>.

³⁵ Frase de Adauto Novaes retirada do texto “De olhos vendados”, primeiro capítulo do livro *O olhar* (1993), organizado pelo autor, no qual introduz o intuito dos demais capítulos: “não pretendem iluminar ou traduzir o visível, mas apenas excitar o invisível” (NOVAES, 1993, p. 9).



Figura 35

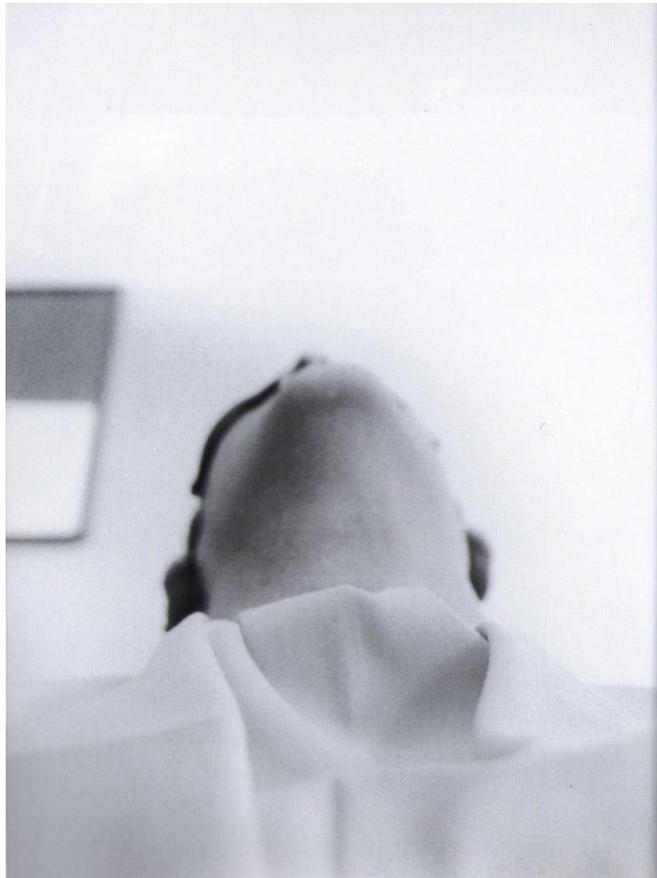


Figura 36: Barbearia (Belo Horizonte, agosto, 1996):
“Os espelhos são como vertigens no espaço” (id., sem página).



Figura 37: Festa árabe em um parque (Londres, dezembro, 1996):
“Céu e chão eram um halo sem luz e sem peso. Dentro dele eu caminhava
a lembrança de caminhar sem saber que caminhava” (id., sem página).



Figura 38: Alto do prédio (São Paulo, julho, 1996): “Quando subimos em lugares
altos podemos escutar o choro de uma metrópole” (id., sem página).



Figura 39: Parque (Belo Horizonte, agosto, 1996): “E finalmente uma criança, uma criança que era eu e que sempre me visita em mo(vi)mentos circulares até chegar a um ponto imaginário numa parede branca de uma sala de aula (...) O zero das coisas, o vazio nas coisas, o olhar fixo esvaziando as coisas, o olhar perdido e as coisas” (id., sem página).



Figura 40: Igreja (Barcelona, fevereiro, 1997): “Ela acreditava em algo para além do que simplesmente via. Eu, ao contrário, calado ao seu lado não via nada e cheguei mesmo a duvidar se essa mulher realmente existia” (id., sem página).



Figura 41: Sequestro não avisado (Madri, fevereiro, 1997): “Ao girar a maçaneta a primeira coisa que vi foi um buraco de cano de revólver invadindo aquele apartamento (...) E éramos como que um corpo só – eu, o revólver, a mulher e o homem. Um corpo sem rosto e sem peso, flutuando no espaço irreal de um apartamento em Madri (...) Puseram-me dentro um táxi (...) De novo a mesma voz, dessa vez ainda mais tirânica, ordenava que me despisse completamente, subisse em um colchão esticado no chão e de que de lá não saísse (...) Uma mulher. O forte cheiro de uma mulher. As curvas, as dobras e a languidez da matéria” (id., sem página).

Entretanto, como afirma Teodoro Rennó Assunção, convidado para escrever a crítica do livro em um posfácio denominado *Micronotas sobre histórias do não ver*: “o que foi só se revela como história e é tão diretamente inacessível aos sentidos quanto o é, para o fotógrafo vendado, a imagem que ele fixa em um clique cego” (ASSUNÇÃO apud GUIMARÃES, 2013, sem página). Cada lembrança é, assim, um fragmento ficcional da História e das estórias de cada um, sendo cego ou não – “o romancista é todos nós”, diria Fernando Pessoa. A partir disso, ponderemos por um momento a possibilidade de que as teorias sobre o percurso da humanidade, ou ainda mais, sobre a trajetória do cosmos, sejam *ficções*, delírios de nossa espécie, e voltemos à origem, ao original, mesmo que de forma simulada, *protética*, visitando o *abismo* originário diante do absoluto vazio entre o tudo e o nada, ou, ainda, para além, como aborda MD Magno, entre *Haver* e não-Haver.

3 ABISMO ORIGINÁRIO

“O abismo não nos divide,
o abismo nos cerca”
Wisława Szymborska

“Há nele histórias sobre as diversas formas de relacionar-se com a angústia
e também histórias sobre a criatividade extrema que pode surgir,
às vezes, quando estamos a um passo do abismo
e queremos que esse passo nos mantenha vivos,
mas fora daqui”
Enrique Vila-Matas

Na virada do século XIX para o século XX, o médico austríaco Sigmund Freud (1856-1939) criou uma nova teoria que apelidou de *Psicanálise*. Ao decorrer do século passado, muitos estudiosos retomaram o pensamento freudiano, articulando-o com outros campos e reescrevendo-o segundo determinadas correntes, como, por exemplo, fez Jacques Lacan (1901-1981) dentro do Estruturalismo. Porém, na década de 1980, o século XX sofreu uma espécie, ousamos dizer, de *mistanásia*: morte prematura, precária, fora de seu tempo. Uma das principais responsáveis por seu desfecho antecipado foi a rede de comunicação planetária, conhecida hoje como *internet*. Junto com ela se desenvolveu a inteligência artificial, a nanotecnologia, a astrofísica extragaláctica etc. De repente, como afirma MD Magno (2013, p. 17), “a humanidade começou a se dar conta de que os fundamentos que fundamentavam não fundamentavam nem a si mesmos”. Então, como pensar o século XXI sobre outro escopo psicanalítico?

O pensador brasileiro MD Magno cria assim, em 1986, a *Nova Psicanálise*. Renomeada, em 1998, *NovaMente*: “porque é tudo *de novo*, e *Mente Nova*, porque estou pensando de *outra maneira*” (id., p. 4). A Nova Psicanálise se apresenta, em sua prática, como *Clínica Geral*³⁶ e, do ponto de vista de sua técnica, trata-se de um “*aparelho de simulação da suspensão de recalques*” (id., 2008, p. 203). A *análise*, a partir disso, pretende apontar e dissolver *sintomas*, colocar a *pessoa* em maior *disponibilidade* possível para o que der e vier, ou seja, abandonar as prisões e pesos sintomáticos e, em última instância, chegar a um limite último em que se começa a olhar o mundo e *indiferenciar*³⁷ tudo (id., 2013, p. 19). Sendo, assim, *flecha cultural* na *performance* dos seres humanos enquanto capazes de se distanciar de sua *Primariedade* e se aproximar de sua *Originariedade* (id., 2008, p. 92).

³⁶ *Clínica*: “Termo que chegou à psicanálise por sua herança médica, designando o leito e o enfermo nele *deitado*. Mantemos o termo com o sentido de *declinação* (declínio, enfraquecimento, queda) *do sintoma*” (MAGNO, 2008, p. 204). *Geral*: “No sentido de Genérico, isto é, que não se refere ao específico do tratamento dito de consultório ou de divã, mas considera toda e qualquer manifestação supostamente psíquica” (id.).

³⁷ *Indiferenciação*, para a Nova Psicanálise, é a disponibilidade radical diante de toda e qualquer diferença.

3.1 DO PRIMÁRIO AO ORIGINÁRIO

Acompanhado do poeta Bruno Tolentino (1940-2007), em palestra realizada durante o Simpósio *Comunicação e Cultura na Era Global*, no Rio de Janeiro, em 1997, MD Magno abordou o que intitulara a *alma desse tempo*:

Globalização, para mim, é simplesmente a tentativa de apagamento de fronteiras, o que resulta imediatamente no recrudescimento das fronteiras (...) Comunicação, quer me parecer, é a possibilidade de estabelecer a transa, ou transe, de tudo com tudo, de qualquer coisa com qualquer coisa. É nesse movimento aí que tentarei mostrar o que posso pensar que seja a alma desse tempo (MAGNO, 1997, p. 1).

Para isso, baseia-se na ideia do *Creodo Antrópico*, percurso específico de nossa espécie. Ou seja, a espécie humana passaria (se passar, pois nada obriga) por um caminho que Magno chamou de *Cinco Impérios*: “trata-se de um esquema da *fundamentação sintomal* que me parece servir para explicar a sequência do périplo histórico, tanto o de nossa espécie, quanto o pessoal” (id., 2013, p. 104). Em sintonia com este Creodo, haveria, de acordo com a Nova Psicanálise, a *Tópica do Inconsciente* (das *Idioformações*³⁸, que são aquelas, entre as *formações*³⁹ do *Haver*⁴⁰, que portam o *Revirão*⁴¹), três registros de base: *Primário*, *Secundário* (Vínculos Relativos) e *Originário* (Vínculo Absoluto). Sendo assim, sugere-se o seguinte esquema:



Figura 42

O nível *Primário* é o nível do que está dado, são as inscrições duras, fechadas, já existentes no corpo biológico (autossoma e etossoma). Mas, uma vez que o regime *Originário* (em espelho, segundo o *princípio de catoptria*) está inscrito de saída no humano, surge ainda

³⁸ “Uma idioformação é uma (qualquer) formação que tenha disponível para si (mesmo que não aplicada *hic et nunc*) a máquina do Revirão. Então, essas coisas que chamam de *gente* (...) são idioformações não porque são Sujeitos, ou subjetividades, mas porque são formações tão sintomáticas, tão limitadas quanto quaisquer outras mas tendo a disponibilidade eventual [do Revirão] – coisa que outras formações não têm” (MAGNO, 2008, p. 231).

³⁹ “Por formação entende-se toda e qualquer forma, ordenação, articulação ou estrutura que há, das partículas e anti-partículas a uma ordenação simbólica (humana) qualquer, do código genético e dos ecossistemas vivos a todo tipo de técnica, língua, conhecimento ou arte. Ou ainda, toda e qualquer forma comparecente como matéria, vida ou artefato, para usar os termos das teorias da complexidade e da auto-organização” (MEDEIROS, 2008, p. 4).

⁴⁰ Aprofundaremos esta concepção em seguida (item 3.2).

⁴¹ “Máquina lógica tomada como metáfora dos movimentos do psiquismo e do Haver. Decorre da ALEI [Haver deseja não-Haver] e se presentifica para as Idioformaçõesna possibilidade que têm de pensar, querer e mesmo produzir o avesso de tudo que lhes é apresentado” (CARVALHO; BITTENCOURT apud SILVEIRA Jr., 2006, p. 202).

outro nível, em que estão os vínculos chamados de *Secundários* (culturais, languageiros). Eles repetem o que ocorre no regime primário, mas estão baseados em fixações operadas simbolicamente, metaforicamente. Portanto, o *Originário* é próprio da *Idioformação*. Em outras palavras, *Primário* faz parte do artifício espontâneo, do vivo, sobretudo das *Idioformações*: isso nasceu assim. *Secundário* é aquilo que o *Originário* fundou no Primário como estrutura que chamam de simbólico, de linguagem, e que é a *nossa artificialidade no mundo* (id., 2013, p. 44): o que chamam de natureza é um “artifício espontâneo” e aquele característico das produções de nossa espécie humana é um “artifício industrial”. A ordem do Secundário é “esta construção simbólica, representacional, que resulta na massa enorme de artefatos, *artifícios*, produzidos pela espécie” (id., 2005, p. 56). Portanto, as *próteses* inventadas são resultantes da transação, da intervenção do Originário, que invade as formações primárias e força vinculação onde antes espontaneamente não era possível.

Subditos aos três registros descritos estão os *Impérios*: d’AMÃE, d’OPAI, d’OFILHO, d’OESPÍRITO e do AMÉM. A nomeação destes é baseada nas referências culturais de cada um. No Primeiro Império, a referência de qualquer pessoa era a Mãe. Ou seja, como afirma Magno (2013), se tem Primário, Secundário e Originário é uma *Pessoa*, uma *Idioformação*. Portanto, o momento inaugural da espécie como produtora de próteses, de língua e de organização social é o Primeiro Império. A referência da mãe não significa que existia um matriarcado, o que há em alguns povos primitivos é o “sistema matrilinear”, no qual a pessoa se nomeia como descendente da linha materna (id., 2013, p. 111). A única referência que a pessoa tinha, portanto, é que ela veio do Primário, da descendência carnal de nossa existência primária de animais.

“Eis senão quando alguém ou alguéns extremamente brilhantes tiveram a feliz ideia de inventar uma pequena abstração” (id., 2008, p. 86). A passagem da referência do Primário ao Secundário foi algo que não aconteceu de modo repentino, mas em evolução, o Primário foi se enriquecendo de Secundário. *Próteses* foram sendo produzidas lentamente durante milênios até que se chegou um momento importante na história da espécie em que, “de tanto utilizar o Secundário, sem se dar conta, inconscientemente, ela começa a prestar atenção ao Secundário como sendo um modelo possível de organização de seu mundo” (id., 2013, p. 113). O Secundário, então, vai lentamente crescendo e toma a hegemonia de um modo tal que os antropólogos, sobretudo aqueles do estruturalismo como Lévi-Strauss, consideram este momento como a passagem da natureza à cultura. O que importa, segundo Magno, é que a referência desse indivíduo biológico constituído primariamente começa a deixar de ser apenas a Mãe e passa a ser o Pai. Aparece, então, o Segundo Império, que é

partido entre duas referências, momento em que se inventam diversos *deuses*, todos partidos entre Primário e Secundário (id., p. 114). O “deus dos judeus”, por exemplo, não é estritamente secundário, ele tem aparências humanas e até carnis. Nasce aí o que, no século XVII, René Descartes (1596-1650) descreve como a separação entre “espírito” e “matéria”. O Segundo Império cresce, então, até chegar um momento que é parecido com o que chamam *Era Axial*, em que, entre os anos 800 e 200 antes da Era Comum, surgiram pessoas como Confúcio, Buda, Zaratustra etc. E, em vários pontos do planeta, surge a ideia de que a referência precisa deixar de ser partida entre Primário e Secundário e passar a ser secundária. É o que Magno chama de Terceiro Império, o Império d’OFILHO.

Neste Império, cria-se a ideia abstrata de Pai como *símbolo*, um *Pai Simbólico* que é o pai de todos, o que nos faz filhos do mesmo pai, portanto, *irmãos* – sendo essa a teoria fundamental do Cristianismo. O Terceiro Império impõe de tal maneira a pressão do Secundário que toma uma força extrema, essa mentalidade no Ocidente foi hegemônica e dominante por milênios, “não se podia, por exemplo, fazer ciência sem Deus” (id., p. 119). Segundo Magno (2013, p. 120), o século XX constitui os últimos estertores do Terceiro Império, das últimas construções que ainda queriam ser estritamente simbólicas, referidas ao Secundário, seja no campo da religião, das ciências, da filosofia, das artes etc. Então, em torno de 1980, termina o século, mas não o Terceiro Império – só que está como rescaldo sintomático do que aconteceu no século XX. A referência estrita ao Secundário, ou seja, a formações sintomáticas bem construídas (como ideologias, filosofias, ciências etc.), trouxe sintomas vigorosos e de difícil modificação. O que começa a funcionar como revirante no Terceiro Império é que:

A própria comunicação vem mostrar que há um lugar, o Originário, que não muda, mas, ele, como referência, sacoleja tudo. Então, se passamos a nos referir a ele, vemos que se relativiza quase tudo. Isto porque tudo são formações produzidas, próteses como outras quaisquer, e nenhuma tem o direito de mandar em outra, nenhuma tem direito à hegemonia (...) E, no finalzinho do século XX, começa a brotar a referência ao Originário: ela está nas ruas (id., p. 121).

Portanto, qual é *alma desse tempo*? Para Magno (2013), é o que está acontecendo desde a década de 80, com o fim do século XX, entrando no que denomina Quarto Império, o Império d’OESPÍRITO, que fica entre o Terceiro e o Quinto. O que Magno chama de OESPÍRITO é a *pura informação* mexendo em tudo, no sentido de libertação do Terceiro em referência ao Originário. Este Império, deste modo, surgiria:

Quando nos desfizéssemos não só dos mediadores da palavra de Deus, como da própria paternidade com sua paternalização indefectível e acabássemos por reconhecer que é o nosso regime Secundário, simbólico, transcrito, linguageiro e subsequentemente monetário, que dá sustentação às manobras culturais que até agora temos efetivado (...) Só assim, todos, genericamente, sem menor

discriminação por mãe, pai ou palavra assentada, poderiam ser absolutamente ‘irmãos’ definitivos, embora diferentes demais ou até mesmo contraditórios (CARVALHO; BITTENCOURT apud SILVEIRA Jr., 2006, p. 199).

Seguindo o Creodo, temos adiante o Quinto Império, o Império do AMÉM, que possui hegemônica referência no Originário. Mas este, de acordo com a teoria, está muito distante de acontecer, ainda é impensável por estarmos iniciando o Quarto Império com uma intensa autoridade do Terceiro. É preciso, inicialmente, desrecalcar os sintomas do Secundário para nos direcionar ao Originário, orientando-nos à *disponibilidade total*. A *metáfora* desse tempo é de possibilidade de retomada *poética* inspirada pelo Originário, para que aí, sim, possamos chegar ao Império da Modernidade, pois, como elucubrado por Bruno Latour (2005), “jamais fomos modernos”. A Modernidade, portanto, é a tentativa, onde quer que se a encontre, de fazer funcionar o Quarto Império (MAGNO, 2008, p. 91).

Retomando o ponto inicial, o *Creodo Cultural* de nossa espécie se encontra assim em sintonia com a *Tópica do Inconsciente* (Primário, Secundário e Originário) ou, como prefere Magno, com a Idioformação, portadora da máquina do Revirão entre as *formações* do *Haver*. A concepção de Haver é primordial no percurso que desenvolvemos aqui, pois o deslocamento do *Ser* (que, durante milênios, fundamenta o pensamento ocidental e traz consigo as ideias de sujeito, objeto, matéria, espírito etc.) ao *Haver* é um movimento que abre o campo teórico para possibilidades de abstração ainda mais amplas.

3.2 DO SER AO HAVER

Existe uma diferença radical entre *Haver*⁴² e *Ser*: “Haver não tem rosto, é um *choque que temos diante do estar aqui*. Quando Haver começa a ter rosto, começamos a falar desse rosto – e aí chamamos de *Ser*” (id., 2013, p. 28). A filosofia clássica se baseia no conceito de *Ser* e não-*Ser*⁴³, já a *Nova Psicanálise*, por sua vez, parte da *fixão* (ficção) de Haver e não-Haver. Pois, segundo Magno (id., p. 26), toda produção mental, em última instância, é ficção – fixação de uma ideia capaz de se desenvolver teórica e abrangentemente. Como não sabemos o que *é*, fazemos deste *Haver* a causa de um *delírio* infinito, que é a história de toda a produção da humanidade, desde a mitologia de uma tribo primitiva à teoria da física quântica (id., p. 30). Assim como escreveu Freud, em 1932, em carta a Albert Einstein (1879-1955), “mas toda ciência não termina numa espécie de mitologia?” (FREUD, 2010, p. 429), começamos de modo delirante a inventar maneiras de *Ser* para o que *Há*⁴⁴.

3.2.1 **Tesão, Sexo, Cais Absoluto**

A partir disso, amplia-se o conceito de “pulsão de morte”⁴⁵ que, em Freud, dizia respeito ao que ocorre no psiquismo, para *tudo que há*. Retira-se o “de morte” e apresenta-se a *Pulsão* pura e simplesmente conforme a uma Lei (ALEI), que se formula como: *Haver deseja não-Haver* (A/Ã). Assim, o movimento do Haver é no sentido de sua própria extinção, de não-Haver, mas como o não-Haver não há, o Haver retorna incessantemente, ocorrendo “quebra de simetria”: *secção*, partição, do desejo do Haver, ou seja, o *Sexo*. Ao acrescentar

⁴² *Haver* é maior do que o universo, do que os possíveis universos paralelos e do que quer que exista no cosmos, pois Haver é o que há ou que possa haver.

⁴³ “Há uma pergunta que os filósofos repetem angustiadamente há tempo: por que há o *Ser*, e não antes o não-*Ser*? Ou melhor, por que *há*, e não antes *não há*? Para dizer do meu modo: por que há o Haver e não há o não-Haver? Considero, por um lado, esta uma pergunta cretina à medida que o inquiridor não reconhece que o não-Haver efetivamente – isto é, primariamente – não há, como o nome está dizendo. O nome é não-Haver, logo não há. O nome, este, há. Por outro lado, é uma pergunta fundamental, justamente porque não é uma pergunta, e sim uma *denegação*, como se diz em psicanálise. Se ele está angustiado se perguntando é porque já viu que *não há*. Se não tivesse visto, não ficaria tão angustiado com esse não-Haver que não se apresenta porque não há. É uma denegação por parte do inquiridor denegando o conhecimento do desejo que ele tem de não-Haver” (MAGNO, 2013, p. 27).

⁴⁴ “Aproveito-me de uma obra do sempre genial Marcel Duchamp para didatizar a diferença entre *Ser* e *Haver*. Trata-se de *Bruit Secret* (Ruído Secreto), de 1916, que ele subtitulou *readymade assisté*. Subtitulou assim porque pediu a intervenção de outra pessoa. Trata-se de um novelo de barbante, desses comprados em loja, que ele fechou com quatro parafusos entre duas placas de latão preto, uma em cima, outra embaixo, tapando as duas, digamos, bocas do novelo: o novelo está, então, emparedado entre duas placas de metal e fechado por parafusos. Antes de fechar, Duchamp pediu a seu amigo, Walter Arensberg, para colocar dentro do buraco uma coisa. E mais, que nunca dissesse a ninguém, inclusive a ele, Duchamp, o que lá colocara. Por isso, chamou de ruído secreto – e é ilustrativo da diferença entre *Ser* e *Haver*: quando se balança a peça, percebe-se que há algo, mas não se sabe o que é. Lá dentro, há algo. O que é? Quando vamos para o verbo *Ser*, nada temos a dizer sobre o impacto com esse barulhinho” (id., p. 29-30).

⁴⁵ “Único conceito original da psicanálise forjado por Freud para dar conta do movimento do aparelho psíquico no sentido de sua extinção. MD Magno afirma que a pulsão é o único conceito fundamental da psicanálise e a trata como sinônimo de **Tesão**” (NASSIM, 2010, p. 2).

novas bases conceituais ao legado freudiano, como descreve Sonia Nassim (2010, p. 2), este pensamento eleva o Sexo à condição de *paradigma* e, ampliando e subvertendo as fórmulas quânticas lacanianas, considera-o único, neutro e *indiferente*. Não se trata, portanto, de abordar o *sexual* a partir da *diferença*, tão valorizada culturalmente, mas de destacar a sexualidade que se constitui como *indiferença sexual*: parte-se, assim, da *indiferença* para melhor administrar e acolher as *diferenças* (id., p. 13). Então, segundo esta perspectiva, *indiferenciação* é a disponibilidade de considerar todas as diferenças encontradas no Haver.

Esta disponibilidade apenas se dá diante do abismo localizado à beira do não-Haver, quando o conjunto pleno do que há é oposto ao que não-há. O *ponto extremo* onde, diante da oposição última ao não-Haver, todas as formações opositivas no Haver se indiferenciam, é chamado de *Cais Absoluto*⁴⁶: experiência originária do *Vazio*, à beira de *nada* (não-Haver), mas “dentro” de *tudo* (Haver) – já que não há fora. Neste lugar, e só ali, ocorre a *Criação* humana de *artifícios*⁴⁷, tendo como referência a *Prótese* inicial.

Prótese, para a Nova Psicanálise, é anterior aos opostos que se manifestam no Haver. Trata-se da disponibilidade de fazer a *oposição fundamental* entre a *tese* do Haver (conjunto de todas as teses e antíteses que existem ou venham a existir) e a *anti-tese* não-havente do não-Haver (*Impossível Absoluto*). Nesta oposição fundamental, todas as oposições de “dentro” se suspendem diante de um “fora” – que não-há –, constituindo um lugar terceiro: sem síntese, mas como *pro-tese*, originalmente protético, neutro e indiferenciado. Portanto, *Cais Absoluto* é o lugar protético onde se rememora a experiência originária do abismo entre Haver e não-Haver, onde há a passagem pela *indiferenciação* e somente onde acontece a *Criação* de novos *artifícios*, ou seja, de *Arte*.

3.2.2 Solércia: arte, tecnologia, artifício

A palavra *solércia* vem do latim *solertia* ou *sollertia* (astúcia, esperteza, habilidade, finura, ardeirice etc.) e é composta por dois termos também latinos que juntos significam “só arte”, *solerte* – ao contrário de *inerte*, “sem arte”. Portanto, para Magno, o radical ART (abordando a técnica e a tecnologia) passa a ser entendido como toda forma de articulação, *artifício*, seja do ser humano (“artifício industrial”) ou da natureza (“artifício

⁴⁶ “Retirei a expressão *Cais Absoluto* de um poema de Fernando Pessoa para ser o nome deste pensamento que apresento. Cais Absoluto é quando nos afastamos do mundo, da ideia de Ser, tomando a ideia de Haver que é nosso fundamento maior. Aí vamos para uma posição onde estamos à beira de nada, embora ainda dentro de tudo. Estamos à beira do não-Haver, à beira do abismo e, nesta posição, podemos até ter uma escuta analítica, pois indiferenciamos tudo, não aplicamos valores sobre o que está diante de nós. Apenas reconhecemos e operamos, não há complicação sintomática” (MD MAGNO, 2013, p. 60).

⁴⁷ Aborda-se a técnica e a tecnologia entendidas como Arte (ART: articulação, artifício).

espontâneo”). Então, o que chamamos de *cultura* é produção de próteses, artefatos, artifícios criados por nós no decorrer dos milênios de nossa existência. Porém, segundo Magno, a solércia não se limita apenas às loucuras da civilização, mas abrange tudo que *há*.

No famoso texto *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, escrito em 1936, Walter Benjamin descreve que com o advento do século XX, as técnicas de reprodução ficaram em condições não apenas de se dedicar as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo seus meios de influência, mas de *elas próprias se imporem como formas originais de arte*. Segundo ele, “na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é sua *aura*” (id., p.59). Esta sendo a “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” (id., p. 60) – e sua decadência se deu, principalmente, com a ascensão da “sociedade de massa”.

Gregos e medievais tomavam uma estátua antiga de Vênus pelo que ela encerrava de único e, assim, sentiam sua *aura*. Nessa época, era o *culto* que exprimia a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais (id., p. 61). A produção artística, portanto, inicia-se mediante imagens que servem ao *culto*, sendo que a própria presença destas imagens tem mais importância do que o fato de serem vistas. Porém, a mudança do *valor de culto* para a preponderância absoluta do *valor de exibição*, no século XX, confere às obras de arte funções inteiramente novas: “Com a *fotografia*, o *valor de exibição* começa a empurrar o *valor de culto* – em todos os sentidos – para segundo plano. Este último, todavia, não cede sem resistência – sua trincheira final é o rosto humano” (id., p. 64).

O surgimento da fotografia proporcionou aos pintores um processo de criação mais livre, não mais baseado no reflexo fidedigno de algo já pré-estabelecido, pois a fotografia passou a fazer este papel de modo automático. Assim, diversas vanguardas surgiram, como o *dadaísmo*, no qual os referenciais estéticos da arte clássica foram rompidos de forma radical. Nesse sentido, “gastaram-se vãs sutilezas a fim de decidir se a fotografia era ou não *arte*, porém, não se indagou antes se essa própria invenção não transformaria o caráter geral da *arte*” (id., p. 65).

Em outro conhecido texto sobre o tema: *A questão da técnica*, de 1953, Martin Heidegger se propõe a analisar a *essência da técnica* – que não seria de forma alguma algo técnico. Segundo ele, a técnica não é um simples meio, mas uma forma de *desencobrimento*. A palavra técnica é proveniente do grego τέχνη, que não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e das belas-artes (HEIDDEGER, 2002, p. 17). O decisivo da τέχνη, entretanto, não reside no fazer e manusear, nem na aplicação de meios, mas no *desencobrimento*:

O homem não faz senão responder ao *apelo* do *desencobrimto*, mesmo que seja para contradizê-lo. Quando, portanto, nas pesquisas e investigações, o homem corre atrás da natureza, considerando-a um setor de sua representação, ele já se encontra comprometido com uma forma de desencobrimto. Trata-se da forma de desencobrimto da *técnica* que o desafia a explorar a natureza, tomando-a por objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não-objeto da *dis-ponibilidade* (id., p. 22).

O tipo de desencobrimto que rege a técnica moderna é a *com-posição*: “o *apelo* de *exploração* que reúne o homem a *dis-por* do que se *des-encobre* como *dis-ponibilidade*” (id., p. 23). Em outras palavras, “a *força de reunião* daquele por que põe, ou seja, que *desafia* o homem a *des-encobrir* o real no modo da *dis-posição*” (id., p. 24). A essência da técnica moderna, assim, mostra-se na *com-posição*. No entanto, “onde reina a *com-posição*, é o direcionamento e asseguramento da *dis-ponibilidade* que marcam todo o *des-encobrimto*. Já não deixam surgir e aparecer o *des-encobrimto* em si mesmo” (id., p. 30) de modo que o ser humano não se encontra em parte alguma consigo mesmo, isto é, com sua essência. A essência da técnica possui uma grande ambiguidade:

De um lado, a *com-posição* impele à fúria do *dis-por* que destrói toda visão do que o desencobrimto faz acontecer de próprio e, assim, em princípio, põe em perigo qualquer relacionamento com a *essência da verdade*. De outro lado, a *com-posição* se dá, por sua vez, em sua propriedade na concessão que deixa o homem continuar a ser – até agora sem experiência nenhuma mas talvez no porvir com mais experiência – o encarecido pela veri-ficação da essência da verdade (...) Se olharmos dentro da essência ambígua da técnica, veremos uma *constelação*, o percurso do mistério. A *questão da técnica* é a questão da constelação em que acontece, em sua propriedade, em desencobrimto e encobrimto, a *vigência da verdade* (id., p. 35).

Partindo destes pressupostos, questiona ele: “Será, então, que um desencobrimto concedido de modo mais *originário* seria capaz de fazer aparecer, pela primeira vez, a *força salvadora* no meio do *perigo* que, na *idade da técnica*, mais encobre do que mostra?” (id., p. 36). Na Grécia, no começo do *destino* ocidental, segundo Heidegger, as artes ascenderam às alturas mais elevadas do desencobrimto concedido, era um desencobrir único numa multiplicidade de desdobramentos, a *arte* chamava-se apenas τέχνη (id., p. 36). A consideração essencial do sentido da técnica e a discussão decisiva com ela têm de se dar “num espaço que, de um lado, seja consanguíneo da *essência da técnica* e, de outro, lhe seja fundamentalmente *estranho*” (id., 37). E um espaço como este é proporcionado pela *arte*.

Em 1930, Sigmund Freud já descrevia, em *O mal-estar na civilização*, que o ser humano havia se tornado uma espécie de “deus protético” (FREUD, 2010, p. 52). Segundo ele, com todas as suas ferramentas, o ser humano *aperfeiçoa seus órgãos* ou remove as barreiras para sua operação. Os motores lhe colocam forças gigantescas à disposição, que ele pode direcionar para onde quiser:

Os navios e os aviões não deixam que a água e o ar lhe impeçam a movimentação. Com os óculos ele corrige as falhas da lente de seu olho, com o telescópio enxerga a enormes distâncias, com o microscópio supera as fronteiras da visibilidade, que foram demarcadas pela estrutura de sua retina. Com a câmera fotográfica ele criou um instrumento que guarda as fugidias impressões visuais, o que o disco de gramofone também faz com as igualmente transitórias impressões sonoras; no fundo, os dois são materializações de sua faculdade de lembrar, de sua memória (id., p. 51).

A partir de uma releitura de Freud, a Nova Psicanálise, como descrito anteriormente, aborda o tema da *Técnica* enquanto *Arte* (articulação, artifício). De acordo com Magno (2013), portanto, tudo é *Prótese, artifício, articulação, artificialidade* de coisa com coisa, da *transa* das coisas:

Quem inaugurou isso foi Marcel Duchamp, que fez um ato [ready-made] que veio a dizer que o que quer que um da espécie humana faça é *Arte*. Isto porque é um ato de uma espécie que é assim. O que foi bandalhado é o conceito de arte. Hoje em dia, quando se entra num lugar, um museu, uma galeria, e se vê uma exposição, está-se diante do quê? De um ato político de um grupo ou de um indivíduo que resolveu regionalizar o conceito de arte. Só isso. Se fizermos a coleção de tudo que está aqui dentro, de todos os aparelhos... Vestimos essas roupas, colocamos óculos, arrumamos o cabelo, por causa de quê? *Arte*. Tudo se articulou de alguma maneira. *Arte é articulação e mais nada* (MAGNO, 2005, p. 68).

Em entrevista a Pierre Cabanne, na década de 1960, Duchamp afirma que, no fundo, não acredita na função criativa do artista, pois este é apenas “um homem como qualquer outro” (DUCHAMP apud CABANNE, 2008, p. 24). Segundo ele, todo mundo faz alguma coisa, um homem de negócios também faz certas coisas, mas aqueles que fazem em tela, com uma moldura, são chamados *artistas*: “antigamente, eles eram designados por uma palavra que eu prefiro: *artesãos*. Somos todos artesãos na vida civil, na vida militar e na vida artística” (id., p. 25).

3.2.3 Mal-estar: da civilização à Mente

Para tanto, aplica-se o conceito de *Prótese* (MD Magno) no intuito de abordar um *mal-estar* que não é mais estritamente o freudiano – ou seja, não mais restrito à civilização, à cultura ou mesmo simbólico, languageiro, como pensado pelo estruturalismo (Lacan) –, e sim um generalizado *mal-estar* no *Haver*. Este deslocamento na perspectiva permite também ampliar o campo do *possível* – perante um só *Impossível*, o não-Haver – para pensar em mecanismos de *suspensão de recalques* (que, estes, são paralisantes dos movimentos exigidos por nossa mente). Buscam-se, assim, ferramentas práticas e possibilidades teóricas de minorar o mal-estar em que estamos todos inseridos.

Freud, em 1930, afirma que há um ineliminável *mal-estar* na cultura em consequência não apenas da insubmissão humana às imposições da natureza, mas, sobretudo,

das renúncias às *pulsões* que cada um deve fazer para viver em civilização. Diz mais, que as épocas futuras trarão novos e inimagináveis avanços e aumentarão a semelhança dos seres humanos com o que se concebe como “deus”. Mas, também diz ele, se estamos nos tornando cada vez mais uma espécie de “deus protético”, nem por isso nos sentimos felizes com essa semelhança. O mal-estar, portanto, é mais amplo do que apenas relativo a imposições da natureza ou da cultura.

Na sequência de Freud, nos anos 1950 e 1970, o psicanalista francês Jacques Lacan repensou e avançou o ferramental teórico-clínico da psicanálise. Ele o retirou do âmbito comportamental, psicológico e psiquiatrizante a que havia sido aprisionado no pós-Guerra e o colocou sob a égide de um modelo que apostava, sobretudo, na estruturação linguageira do registro que ele chamava *simbólico* e tomava como heterogêneo a dois outros registros, *real* e *imaginário* (MILNER, 1995). Entretanto, outras demandas e desafios surgiram após sua morte, uma vez que complexos sistemas de informação e realidades virtuais passaram a exigir que tudo fosse pensado novamente.

A Nova Psicanálise vai então falar de um *mal-estar no Haver*, que diz respeito a uma dimensão mais ampla do que as tratadas por Freud e Lacan. Se estamos destinados a Haver, há que incessantemente criar *próteses* cada vez mais sofisticadas para nos entendermos com o movimento nunca realizável da *Pulsão*. Próteses não são dispositivos produzidos pela mera combinação de tecnologias já existentes, e sim resultantes da analogia com a *Prótese inicial*, originária, que é a *Mente*. Pois *Cérebro* ou *Mente*, como define a Nova Psicanálise, não é o órgão que está em nosso corpo, e sim a máquina que funciona entre as galáxias, na cabeça das pessoas ou onde quer que compareça. É uma potente máquina catóptrica – como espelho (e não especular) – e articuladora (ALONSO, 2011, p. 34). Então, o que Freud propõe são bases para uma nova mente, que não teme tecnologia alguma, mas, ao contrário, acha todas precárias. Se o desejo é de *Impossível*, tudo que está aquém dele é *possível* (com investimentos financeiros, tecnológicos, etc.), ou seja, com a *criação* de *artifícios* para que se torne disponível.

Essa criação de artifícios decorre de nosso poder de negação, de dizer *não*, da capacidade de a mente funcionar como um *espelho* que avessa tudo que se coloca diante dele:

A mente (que Há) é regida por um princípio de catoptria⁴⁸ que alucina sua extinção (não-Haver) como requisição (desejo) de simetria absoluta, a qual, em última instância, por impossibilidade de concretização desse gozo último [de não-Haver] impõe à própria máquina catóptrica sua reversão para o mesmo lado do espelho (id., p. 32).

⁴⁸ *Katoptron*, em grego, é: espelho.

Por isso, à capacidade incansável de reversão, dá-se o nome de *Revirão*⁴⁹, cujo movimento se realiza segundo três grandes níveis de vinculação, já descritos anteriormente: *Primário*, *Secundário* (Vínculos Relativos) e *Originário* (Vínculo Absoluto).

Estes níveis de vinculação ocorrem também no conceito de *recalque* que, para Freud, é a *pedra angular* da psicanálise. Sendo assim, os *Recalques Primários* são a própria existência de nossa corporeidade, limitada, frágil e incompetente sem suas *próteses*. Já os *Recalques Secundários* são as proibições no âmbito da cultura, como, por exemplo, a interdição do incesto. Contudo, como afirma Magno (2008, p. 92), estas proibições não são senão um fingimento de impossibilidade, ou seja, são apenas modais diante de uma impossibilidade absoluta, que é o não-Haver. Pode-se afirmar, assim, que o Recalque Secundário é imitação do Recalque Primário e consequência do *Recalque Originário*. Este último justamente é a *quebra de simetria*, a *castração* – como definiu Freud –, a frustração, a secção do desejo pelo Impossível Absoluto de realizá-lo. Por isso, o *Sexo* – do latim *secare*: ‘corte’ – é, desde Freud, o paradigma da psicanálise.

A clínica psicanalítica é *um aparelho de simulação da suspensão de recalques* (id., 2008, p. 62). Portanto, a análise tem que ser *permanente* no sentido da substituição do que possa ser um recalque pelo conceito freudiano de *Juízo Foraclusivo*. Freud criou este conceito para mostrar que não precisamos necessariamente de um recalque para funcionar. Podemos, sim, fazer exclusões por *juízo*, baseadas na escolha de embargar determinado ato em função da necessidade de operação do momento (id., 2013, p. 140).

Freud (2010, p. 23), ao descrever a sucessão histórica e a preservação do passado na mente, aponta o quanto “estamos longe de dominar as peculiaridades da vida psíquica por meio da representação visual”. Em seu exemplo, a cidade de Roma tomada como uma entidade psíquica com um passado no qual nada chegaria a perecer. Assim, arquiteturas destruídas há séculos seriam observadas em justaposição àquelas posteriormente erguidas em seus lugares. Mas, partindo do fato de que um mesmo espaço não admite ser simultaneamente preenchido duas vezes, esta suposição fantasiosa, como assinala Freud, demonstra as dificuldades de representarmos visualmente o psiquismo. Neste, nada que uma vez se formou pode se extinguir, tudo é preservado de alguma maneira – mas “pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas” (id., p. 21). Em circunstâncias proteticamente adequadas, ressaltaríamos nós.

⁴⁹ Uma visão geral do conceito pode ser obtida em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Revir%C3%A3o>>.

Resumindo, além da “arquitetura visual” do que foi tecnologicamente criado (imagens fotográficas cada vez mais refinadas), buscamos observar aqui o movimento, o *processo* permanente de *criação* presente nesta arquitetura tal como pode se mostrar se levarmos em conta a *suspensão* dos *recalques* que impediam ampliações no campo do possível. Assim, abrir-se-iam chances de *minoração* – e não de eliminação – do *mal-estar* na *Mente*, o qual, como vimos, decorre da impossibilidade absoluta de Haver chegar a não-Haver (embora este não-Haver continue sendo incessantemente requisitado nos movimentos [desejantes] do Haver). No mais, trata-se de uma disponibilidade protética extensiva aos diversos âmbitos que se formam e se articulam no Haver, pois o que está em jogo aí é uma *Mente* única, para a qual não há *Outro* (este, se houvesse, seria o não-Haver), mas apenas o *Mesmo* expressando-se em multiplicidade. Multiplicidade esta que se expande a cada *ato de criação*, seja ele protético ou poético.

3.2.4 Ato de criação e Ato Poético

Segundo Duchamp, no *ato criativo*, o artista passa da *intenção* para a *realização* por meio de uma cadeia de reações totalmente “subjetivas”. A luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético. Assim, o resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e a realização, uma diferença da qual o artista não tem consciência. Portanto, abre-se um elo na cadeia de reações que acompanham o ato criativo:

A lacuna – que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido – é o “coeficiente artístico” pessoal contido na obra. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o não-expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso (DUCHAMP apud TOMKINS, 2005, p. 518).

Sendo assim, como define a famosa frase de Duchamp, o *espectador* é quem faz a *obra*. Pois o *ato criativo*, para ele, não é executado pelo artista sozinho, o espectador põe a obra em contato com o “mundo externo” ao decifrar e interpretar seus “atributos internos”, contribuindo, deste modo, para o ato criativo (id., p. 519). Então, existe aí uma *terceira zona de experiência*, a partir da qual o psicanalista inglês Donald Woods Winnicott (1896-1971) vai criar a teoria dos *fenômenos transicionais*, que não são nem internos, nem externos, mas possuem consistência própria (WINNICOTT, 1975).

A artista plástica Edith Derdyk (2001, p. 15) descreve de outro modo, segundo ela, por trás das ramificações multiplicadoras – agregadas numa relação de íntimo parentesco entre criatividade, criativo, criador e criatura –, esconde-se um denominador comum, “uma

matriz sustentando a árvore genealógica que vem se desenvolvendo através destes séculos de civilização, fundada nos significados essenciais que brotam da experiência do ato de criação”. Já MD Magno (2008, p. 154), como definido anteriormente (item 3.2.2), abrange o tema da *Arte* mediante a *Solércia do Haver*, situando-a como hegemônica no processo de *criação*.

Sendo assim, há um *transa cósmica* entre *arte* e *psicanálise*, ou melhor, um *Parangolé* (id., p. 173). Um percurso em *transe* que solubiliza os conceitos tradicionais que definem os campos, as bordas, as fronteiras epistemológicas. O que quer que se diga, afirma Magno (2008, p. 156), é da ordem do *conhecimento*. O percurso deste estudo, assim, elabora-se no *transe* que faz da multiplicidade dos campos, um só. Que se faz não nas definições provenientes de cada um, mas na indefinição da confluência de suas bordas. Portanto, no *tesão* pelo inextricável. Quando se fala de *criação*, trata-se de algo profundamente vinculado à *transa cósmica* de tudo com o que quer que seja. Entre atos poéticos, protéticos, fonéticos e cinéticos, a espécie humana vai reinventando e aperfeiçoando sua *ficção*. O que chamamos de *cultura* é, deste modo, um imenso movimento *solerte* – somente arte, articulações, *artifícios* –, pois o *transe* acontece em qualquer escala, do subatômico às galáxias.

Experimentar é um movimento fundamental para o *processo de criação*. Diante do espelho, o personagem de Guimarães Rosa descreve sua experiência em *raspar a tinta que lhe pintaram os sentidos* – já dizia Fernando Pessoa. Em outras palavras, desnudar a “alma” de conteúdos, de linguagem, de cultura. Paulo Leminski experimenta com humor a língua portuguesa em seu “romance-ideia”, divertindo-se com o *transe* da língua e traçando a dança das palavras e a decadência da filosofia clássica. Cao Guimarães, por exemplo, experimenta fotografar sem ver, Evgen Bavcar, fotografando, vê. A obra de Marcel Duchamp é um percurso radicalmente experimental por ele mesmo, logo, de uma densa criação. Daí a questão: o que se pode *criar* depois de Duchamp? O processo do artista é tão original (referenciada à origem) que esta questão se tornou complexa desde a primeira metade do século XX.

Como descreve Magno (2008, p. 126), Duchamp, ainda muito jovem, tinha a preocupação sobre o que iria fazer depois que o Cubismo se instalara como a “verdade” da arte de seu tempo. Então, depois de sérias crises diante da existência das artes plásticas, do vigor e do valor da pintura, de sua existência como suposto artista ou não, ele consegue produzir um movimento de ruptura extremamente vigoroso e de tal vontade de concepção de ruptura que não só vai reformular o campo da pintura e da visualidade como intervir nestes campos de tal maneira que não se sabe mais onde começa e onde termina a aplicabilidade da ideia de *obra de arte*. Assim, “o ato de Marcel Duchamp foi no sentido de situar qualquer

articulação humana como capaz de ser colhida e apresentada como arte” (id., p. 127). Partindo dos históricos atos de criação e influenciado pelo “ato de Duchamp”, Magno aborda o que chama de *Ato Poético*. Pois, segundo ele, é preciso um *poeta*, urgentemente, para fazer um poema novo e pensar outra metáfora para nosso tempo, a qual não será da ordem do social, do político, do econômico, do cultural etc., mas da invenção de uma *nova humanidade* (id., 1988, p. 12).

Como já descrito anteriormente, o *ponto extremo* onde, diante da oposição última ao não-Haver, todas as formações opositivas no Haver se *indiferenciam*, é chamado de *Cais Absoluto*: experiência originária do *Vazio*, à beira de *nada*, mas “dentro” de *tudo*. Neste lugar, e só ali, ocorre a *criação* humana do original, do “*novo*”, por meio do que Magno chama de *Ato Poético*:

É “novo” entre aspas porque só é novo, se não de novo, naquele momento de criação. O Haver talvez já o reconhecesse, se o pudesse. Mas, para esta espécie que tem a mesma estrutura, trata-se de algo que já foi retirado, quem sabe, de uma indiscernibilidade para esta espécie e trazido de *novo, como novo*, para o seio de sua atuação. É nesse momento aí, essa chance de criação, de retorno para a imanência do Haver mas com algo na mão, recolhido não da experiência mas por *referência* à experiência de impossível, é esse transe e esse trânsito aí que chamo *Ato Poético* (id., 2008, p. 155).

Logo, *Ato Poético*, como tal, é o momento de fazer emergir algo como *novo* no seio da imanência do Haver. E isto só é possível, segundo Magno, por meio da rememoração da experiência de *Cais Absoluto*, do abismo originário, *protético*, criado pelo desejo de impossível absoluto, ou seja, de não-Haver.

4 VOYEUR P(R)O(T)ÉTICO

“É preciso um poeta.
Precisamos de um poeta urgente
para fazer um poema novo”
MD Magno

O que buscamos entender e estender aqui enquanto *voyeur* não é aquele ou aquilo que espia pela fechadura da porta ou pela fresta da janela indiscreta, não só. É preciso, portanto, desvencilhar-se da noção patológica do *voyeurismo* como perversão, ou seja, desvio depravado da dita “normalidade”, e desloca-lo para um sentido *suspensivo*⁵⁰. Esclareçamos: quando nos olhamos no espelho, o que é o *voyeur*? A pessoa, seu reflexo invertido ou o próprio espelho? A pessoa e seu avesso flertam num jogo de olhares, este jogo é mútuo e dicotômico. O espelho é *terceiro*, suspensivo, indiferente ao flerte, avessa o quer que se coloque diante dele, então, não seria ele um *voyeur absoluto*? É uma questão para se pensar, aprofundemos.

Outro ponto é: e se deslocarmos – de forma simulada, *protética* – o *voyeur* para o *Cais Absoluto*? Este se tornaria, assim, referência para a *criação* de novos *artifícios* de *olhar*. Pois é este percurso que procuramos aqui: a *indiferenciação* do *olhar* com o objetivo de sofisticar, aprimorar e refinar a *Solércia* do Haver.

⁵⁰ “Em vez de perversão, temos, então, agora [século XXI], uma construção em que, diferentemente da neurose e da psicose, o recalçamento funciona como a possibilidade de sustentar uma suspensão do recalque, mesmo ele existindo. Isto está em Freud e é o que chamo Morfose Progressiva. A pessoa é capaz de formular por cima do recalque, suspendendo-o” (MAGNO, 2103, p. 50).

4.1 DA INDIFERENCIAÇÃO À CRIAÇÃO

Sendo assim, desloquemo-nos. Indiferenciando no sentido do *poético*, do *Ato Poético*, do original. Pois ali talvez encontremos algum *barato* que valha a pena – e que valha tudo, portanto. Pensar sob as lentes transbordantes da *experiência* do *sublime*, quem sabe, para compreendermos melhor o jogo sintomático que existe na *sollertia* da *imagem* – não como mera representação visual, mas enquanto *processo*.

4.1.1 Sublime: imagem e indiferenciação

4.1.1.1 *Imagens sintéticas: de Kant às tecnologias digitais*

O filósofo italiano Mario Costa diz que a categoria básica da estética tradicional, a *forma*, foi substituída pela categoria de *fluxo*. E mais, que nos tornamos capazes de controlar o “absolutamente grande”, a condição simultânea de prazer e desprazer, de encantamento e impotência, que caracterizam o *sublime*, de Immanuel Kant (1724-1804). Então, o *excesso* que origina a manifestação do sublime – que, de início dizia respeito à retórica (Longino, século I EC) e depois passa à natureza e ao âmbito geral da arte – atualmente seria representado pela tecnologia digital que possibilita uma simultaneidade a distância. Teríamos, assim, um *sublime tecnológico* resultante do controle que foi socializado e planejado mediante dispositivos tecnológicos que o produzem e o oferecem à contemplação (COSTA, 1995, p. 23).

Investiga-se, assim, primeiro, a articulação, descrita por Costa, do sublime tecnológico com as *imagens sintéticas*. Esta articulação tem como referência a ideia da *domesticação* do sublime, segundo a qual o que gera o *sentimento* do sublime não é mais um objeto da natureza, como acreditava Kant, mas um produto da *técnica*. Segundo, de acordo com a concepção *vetorial* formulada por MD Magno, tecer considerações sobre as *imagens quânticas*, cujo funcionamento é (não binário [0/1], mas) ternário, em superposição de 0 e 1. Isto, no intuito de verificar se, efetivamente, as imagens quânticas, e mesmo as sintéticas, constituem uma *objetivação* do sublime, como afirma Costa. Esta verificação se justifica pelo fato de que seus modos de construção (digital ou quântico) parecem não eliminar o processo de *indiferenciação*, descrito por Magno, presente na *experiência* do sublime.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790, Kant distingue o *belo* do *sublime*. Segundo ele, o belo concerne à *forma* do objeto, que consiste na limitação, já o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que “seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*” (KANT, 1993, p. 90, § 2). Enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de “promoção da vida”, sendo

vinculado a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um *prazer* que surge só indiretamente, produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais, no qual o ânimo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas “alternadamente também sempre de novo repellido por ele” (id.).

A partir destas definições, Mario Costa escreve:

O que é “absolutamente grande⁵¹” (a infinidade, ou a infinita potência da natureza) gera um sentimento negativo de terror ou de impotência, um sentimento que é contrário ao interesse dos sentidos, mas, a um só tempo, um sentimento de maravilha, admiração e estima: o sublime consiste em viver simultaneamente esses dois sentimentos contrastantes; o prazer pelo sublime não é possível senão mediante um desprazer (...) o prazer do sublime nasce do simultâneo reconhecimento do “absolutamente grande” que nos transcende e da superioridade da destinação racional das nossas faculdades cognitivas (COSTA, 1995, p. 22).

Portanto, segundo ele, o que Kant descreve como sublime não causaria apenas prazer, mas uma espécie de assombro prazeroso, de sossego misturado ao espanto (BURKE apud COSTA, 1995, p. 21). Mas, para Costa (1995, p. 23), a *técnica* parece fazer definir a possibilidade do sublime, objetivando-o (tornando-o objeto, um objeto sem forma, ou melhor, uma disposição da alma que nasce não da forma do objeto, mas da relação da alma com a *situação-objeto*) e ofertando-o à contemplação – não mais individualista e casual, mas socializada e planejada. Gerando, assim, uma nova forma de sublime: o *sublime tecnológico*.

O que Costa denomina *sublime tecnológico* não tem relação com qualquer princípio de personalidade, de criatividade e de expressividade, pois não se trata de fazer exprimir um artista qualquer, e sim, ao contrário, de figurar impessoalmente a ideia da potência humana: “pôr em obra uma *objetividade sublime* que, sem pertencer a ninguém, auxilie como acréscimo na vida espiritual de todos” (COSTA, 1995, p. 57). *Artista*, então, não é mais aquele que exprime a si mesmo e os significados humanos, e sim aquele que *cria* um dispositivo capaz de tornar sensível a nova situação tecnológica do *sistema nervoso planetário*⁵² e a presença do *organismo planetário ultra-humano*⁵³. A essa nova forma de sublime, Costa adscrive três noções fundamentais: a *fraqueza do sujeito*, a *domesticação*

⁵¹ Jacques Derrida (1930-2004) problematiza o porquê de o sublime ser grande e não pequeno, ou seja, por que o absolutamente grande do horizonte da pequenez não proporcionaria também o sentimento do sublime? (COSTA, 1995, p. 20).

⁵² Termo de Marshall McLuhan que abrange “a ‘investigação neurocultural’ que estuda o impacto das tecnologias sobre o sistema nervoso humano, a consideração das mídias eletroeletrônicas como ‘extensões’ do sistema nervoso central, as problemáticas da implosão e da comunicação instantânea a distância, as noções de interdependência eletrônica e de ‘aldeia global’” (id., p. 29).

⁵³ Termo de Teilhard de Chardin que, nos anos 1920, disse que a direção evolutiva de nossa espécie tendia para a constituição de um organismo humano planetário, denominado por ele como “ultra-humano”. Teilhard pensava a partir da *rede* de comunicação radiofônica e televisiva de sua época: “esses instrumentos materiais, inelutavelmente vinculados uns aos outros no seu aparecimento e no seu desenvolvimento, não são outra coisa que as feições de uma espécie particular de super-cérebro” (CHARDIN apud COSTA, 1995, p. 28).

*tecnológica do absolutamente grande da natureza e o domínio da terribilidade*⁵⁴ *da tecnologia.*

Partindo de tais questões, a noção de *sublime tecnológico* será articulada às *imagens sintéticas* já que estas se apresentam pela primeira vez na história da imagem como entidades em si e por si completas, ostentando em seu aparecimento uma incontroversa declaração de existência e independente de *sujeito* e de *objeto* (COSTA, 1995, p. 47). Estas imagens produzem imediatamente um sentimento de mortificação da *sensibilidade* e da *imaginação*, ou seja, “a imaginação *apreende* a imagem sintética, mas não a *compreende* graças à tendencial infinitude de sua essência⁵⁵” (id., p. 50). Elas se apresentam em três ideias fundamentais: o *distanciamento da razão*⁵⁶ em relação ao pensamento instrumental, a *domesticação*⁵⁷ *do sublime* e a *realização da potência humana*⁵⁸.

Voltando à concepção original kantiana, segundo Costa, o *sublime* deriva daquilo que “mortifica a nossa natureza física e sensível, e que humilha a nossa imaginação, apresentando-se como enorme, imenso, colossal, excessivo, assombroso, inaudito, terrível, terrificante” (id., p. 48). Como descreve Kant:

O *excessivo* para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um *abismo*, no qual ela própria teme perder-se; contudo, para a ideia da razão do suprasensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez *atraente* precisamente na medida em que era *repulsivo* para a simples sensibilidade (KANT, 1993, p.104, § 2).

Sendo assim, o que não pode ser abarcado numa única intuição por ultrapassar a capacidade da imaginação de captar uma unidade intuitiva, segundo Imaculada Kungussu (1996, p. 3), força a *imaginação* a um esforço tanto violento quanto infrutífero, que, chegado a seu máximo, esbarra em seus limites com a *razão*, levando esta a compensar o insucesso da *imaginação*.

⁵⁴ Capacidade de converter a ameaça mortal de uma expropriação radical do humano em uma provocação que leve à definição de uma nova espiritualidade intelectual (COSTA, 1995, p. 41).

⁵⁵ De acordo com a concepção kantiana, a *apreensão* pode ir até o infinito, o incomensurável, o imenso; já a *compreensão* é limitada, impotente, medida.

⁵⁶ “A humilhação da sensibilidade e da imaginação provoca, como resposta, a exaltação da *razão*, na medida em que esta se distancia das modalidades empíricas da *apreensão*, domina todo incomensurável fenomênico e afirma a superioridade da própria natureza suprasensível” (COSTA, 1995, p. 51-52).

⁵⁷ O objeto que gera o sentimento do sublime já não é mais da natureza, mas um produto da *técnica* (id., p. 53).

⁵⁸ Efetuação de um projeto de “alteridade auto-subsistente”, atestando o mais completo alcance da espécie humana (id., p. 54).

4.1.1.2 O sublime, a psicanálise e a indiferenciação

Diante dessas proposições filosóficas, busca-se outro ângulo para considerar o tema. Tomaremos, portanto, na psicanálise, a concepção *vetorial* que MD Magno apresenta para fazer a distinção entre *belo* e *sublime*.

Retomemos algumas questões da Nova Psicanálise: o conceito puro de *Pulsão* (sem o “de morte”) – ultrapassando o escopo freudiano que a circunscrevia ao que ocorre no psiquismo – é ampliado para *tudo que há*. Isto, no intuito de colocá-lo em consonância com a difusão planetária das tecnologias informacionais. A *Pulsão* é, então, apresentada conforme uma Lei: o que há deseja não haver, ou seja: “*Haver deseja não-Haver*” (MAGNO, 2013). Se *Haver* quer não-Haver e este não há, o *Haver* “retorna” sobre si mesmo em uma infinda repetição. Desejar, pois, é desejar não-Haver, ou seja, desejar é desejar o *Impossível Absoluto* (pois não-Haver não há, embora seja desejado de dentro do *Haver*). Assim, as demais impossibilidades com que os humanos, no exercício de seu movimento desejante, se deparam nas rotinas do *Haver* são apenas *impossíveis modais*, já que podem vir a se realizar dependendo de condições de tempo, de investimento financeiro etc. Esta realização se dá mediante a *criação* de artifícios – isto é, de *Próteses*, outro conceito importante da psicanálise – para que se tornem disponíveis.

Partindo disso, Magno traça um esquema vetorial para mostrar a referência oposta entre o *belo* e o *sublime*:

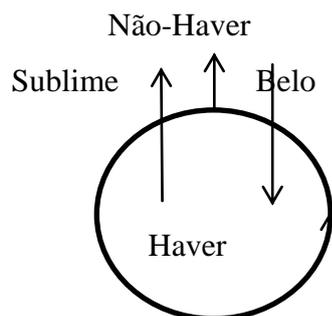


Figura 43

O *belo* – ou sua outra face, o *horrrível* – é *decadente*, declinante do não-Haver, e depende dos recursos disponíveis para cada um em sua *estada* no *Haver* (MAGNO, 1998). Ou ainda: é o não-Haver capturado que se torna resistência, fixação, *formação*⁵⁹. Não se trata aí

⁵⁹ “Por formação entende-se toda e qualquer forma, ordenação, articulação ou estrutura que há, das partículas e anti-partículas a uma ordenação simbólica (humana) qualquer, do código genético e dos ecossistemas vivos a todo tipo de técnica, língua, conhecimento ou arte. Ou ainda, toda e qualquer forma comparecente como matéria,

nem de *sujeito*, nem de *objeto*, e sim de formações. Se alguma coisa pode ser apelidada de sujeito na estrutura de nossa condição, seria uma *projeção em abismo* que se coloca entre Haver e não-Haver – e isto não encontra objeto de espécie alguma:

Digamos que o Belo, segundo essa perspectiva, pudesse ser dito por nós como sendo a experiência de *alguém* (...) perante outra formação do Haver, a qual se apresenta para a primeira formação como metáfora, decantação, em declínio, do não-Haver – que é o *Belo absoluto* –, mas em conformidade com as *resistências* da formação observante (id., p. 70).

Nossas *belezas*, para Magno, não são senão formações hauridas do *Primário* (autossoma e etossoma) e do *Secundário* (cultura, simbólico, linguagem). Porém, diferentemente dos demais seres vivos, há também para as pessoas a disponibilidade do *Originário*. Este, sim, para além do Primário e do Secundário, é capaz de subverter e relativizar todas as *formações de gosto*, que são as que ocorrem quando um *artista* cria certa formação que nos *seduz* de maneira a achar que ela é o grande “objeto” de nosso desejo, o qual, segundo a Lei pulsional que vimos acima, é o não-Haver (que não há).

Porém, quando tratamos do *sublime*, o vetor se inverte. Não se trata mais da decadência do não-Haver em uma *formação*, mas de *elegar as formações ao lugar do não-Haver*:

É aí que encontro certa *experiência* que, para mim, ainda que provisória, temporária, instantânea, reverte o vetor. Encontro-me diante de uma situação que, ao invés de me prender de maneira a curtir-la enquanto formação, ao invés de capturar a mim, o meu toque, a minha observação, minha visão, minha audição, diante dessa formação me devolvo imediatamente para o não-Haver desejado (id., p.75).

Portanto, no caso do sublime, ao contrário das *formações* sintomáticas, fixadas e resistentes do Haver, na vetorização em direção ao lugar do não-Haver, o *Belo Absoluto* coincide com o *Horrível Absoluto*, assim como o *Supremo Bem* e o *Supremo Mal* – ou seja, eles se *indiferenciam*. Há uma *indiferenciação* do valor e do gosto que, estes, são apenas sintomáticos (ou seja, primários e secundários).

Podemos, então, dizer que a *experiência do sublime* (enquanto desejo, isto é, vetor de Haver a não-Haver) – como a do belo no *ato de sua produção*, aliás (só que em outro sentido vetorial) – é de *indiferenciação*. Nesta, as *diferenças se equivalem* em um processo que não cessa de se extrapolar, transbordar, romper, exceder as medidas em busca de uma *exposição* que não há, ou, como diria Kant (1993), em busca da exposição aparente do *Nada*. A diferença, portanto, entre belo e sublime está na *experiência do sentido do vetor* – o primeiro de não-Haver para Haver, e o segundo de Haver para não-Haver –, pois, em ambos,

vida ou artefato, para usar os termos das teorias da complexidade e da auto-organização” (MEDEIROS, 2008, p. 4).

temos a possibilidade de *indiferenciação* do valor e do gosto em relação às formações em jogo tanto na experiência do sublime quanto na criação do artista.

4.1.1.3 *O binário e o quântico: o Inconsciente é pré-opositivo*

Vistas segundo esta perspectiva, as *imagens sintéticas* estão no âmbito do possível, do modal. A *polaridade* é mantida no funcionamento de seu circuito: a presença de uma carga elétrica representa o número 1 e sua falta, o número 0. E mesmo as recentes pesquisas envolvendo imagens produzidas por *máquinas quânticas*, nas quais há a *superposição* de 0 e 1, não conseguem transpor a lógica opositiva uma vez que a exposição dessas imagens continua dependendo dela. Estas máquinas têm como unidade básica não mais o *bit*, mas o *q-bit*, que, este, potencializa cálculos mais complexos e um armazenamento muito maior das informações.

Descritas por físicos da Universidade de Maryland e do National Institute of Standards and Technology (NIST), nos Estados Unidos, as *imagens quânticas* são pares de padrões visuais complexos, contendo grande quantidade de informação conectada pelas leis da física quântica. O controle nas flutuações das propriedades do feixe de luz propicia a detecção de objetos de luz muito fraca, a produção de imagens ampliadas de melhor qualidade e raios laser muito mais precisos do que os atuais (revista *Science*, 2008). Estes computadores são um desafio para os cientistas, pois os protótipos existentes (criados pela empresa canadense D-Wave) ainda não ultrapassam a eficiência de diversos mecanismos contidos nos computadores clássicos⁶⁰. Recentemente, uma equipe de físicos brasileiros demonstrou que o emprego de uma técnica alternativa para recuperar a informação armazenada em partículas de luz, os *fótons*, dobra a capacidade de transmissão de dados nesses sistemas, o que poderá acelerar o aperfeiçoamento da computação quântica⁶¹.

No entanto, como descreve Magno (2013), esses computadores ainda estão pensando como Nicolau de Cusa (1401-1464): pensam em termos de *coincidentia oppositorum*. E não é assim que o Inconsciente *pensa*. O Inconsciente opera justamente no movimento contrário. Não considera que os opostos se juntem no mundo, pois não há oposição se juntando no Haver, e sim que o pensamento do Inconsciente é basicamente *pré-opositivo* (id., 2010). Ele “pode se tornar oposição”, mas isto já “na *manifestação decadente do mundo*” (id., 2013, p. 70). Por outro lado, Magno diz que os computadores quânticos

⁶⁰ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/tecnologia/uma-corrida-quantica-pelo-computador-do-futuro-11471165#ixzz2sHPtkRG3>>. Acesso em: <12 jan 2015>.

⁶¹ Disponível em: <<http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=brasileiros-dobram-capacidade-informacao-computadores-quanticos&id=010110140124>>. Acesso em: <12 jan 2015>.

poderão viabilizar um novo pensamento – já instaurado por Freud na passagem do século XIX para o XX – quanto ao que hoje entendemos como *Mente*⁶².

Toda construção teórica busca descrever mediante determinada abstração algo ou algum fato que a ultrapassa. Se, por um lado, ela pode trazer modos de entendimento antes não disponíveis, por outro, não deixa de reduzir a potência do que descreve. A dificuldade está sempre em dizer o que é da ordem do *indizível* do(s) fato(s) – isto é, o que é da ordem do Haver, e não do Ser – em palavras, fórmulas, formatos, isto é, em fazer transposições seguindo ideias de posição... Como, então, descrever sem reduzir ou desfigurar demais aquilo que é abordado?

Kant buscou emoldurar suas ideias dentro do emaranhado filosófico de *conceitos*, como “sensível” e “razão”, e nomeou *sublime* aquilo que, de algum modo, extrapolava os moldes das ideias. Com isto, acabou por criar (o que não deixa de ser) outro conceito, o qual busca expor isso que transpõe, rompe, excede, o próprio entendimento de conceito. Já o movimento de Freud, ao criar a psicanálise, foi de instaurar uma espécie de *HIV psíquico* (id., 2008, p. 69) que exterminasse nossa imunidade, nossas resistências, fixações, sintomas e nos deixasse *disponíveis* para transformações. É a esta disponibilidade que Magno dá o nome de *indiferenciação*, cujo processo, ou *evento*, não tem compromisso com polaridades, polissemias ou ambivalências, as quais são apenas modos e tendências das coisas, das formações, interessadas que estão em resistir e sobreviver enquanto formações. A indiferenciação é um processo que ocorre (quando ocorre) em função da HiperDeterminação que, para além das determinações e sobreposições, resulta do empuxo da Diferença Absoluta (porque ineliminável e impossível de ser transposta) entre Haver e não-Haver⁶³.

A *objetivação* do sublime nas *imagens sintéticas*, de acordo com Costa, é promovida pelo aperfeiçoamento das tecnologias digitais, porém, a *experiência* do sublime, formulada por Magno, não ocorre domada em um meio tecnológico qualquer, pois esta não depende da tecnologia, uma vez que ocorre no processo de *indiferenciação*. Além disso, apesar da argumentação de Costa de que a espécie humana conseguira objetivar e controlar tecnologicamente o que não tem forma, o excessivo, o transbordante, ou seja, o sublime, as imagens (tanto digitais, como quânticas) sempre se formam e operam segundo determinadas *formações*, sendo assim, são formáveis.

⁶² Enfatizando: *Mente*, para a nova psicanálise, é equivalente ao *Haver*, sem fronteiras entre dentro e fora.

⁶³ Este evento acontece em uma posição onde estamos à beira de *nada*, embora ainda dentro de *tudo*, estamos à beira do não-Haver, do abismo, do *Cais Absoluto* (termo retirado de Fernando Pessoa). E, nesta posição, *indiferenciamos* tudo, não aplicamos *valor* ou *gosto* sobre o que está diante de nós (MAGNO, 2013, p. 60).

O sentido vetorial da experiência do sublime aponta para o oposto radical do Haver e acontece quando se está diante de uma situação que nos direciona imediatamente a este oposto, ao não-Haver, ao *Impossível Absoluto*. Nesta situação, como descrito por Magno, nossos sentidos (visão, audição, tato) não são capturados no intuito de se admirar uma formação enquanto formação criada, portanto, não é o caso de uma objetivação (o sublime objetivado) ofertada em uma contemplação socializada e planificada, como afirma Costa, mas sim de uma provisória *elevação* de determinada formação que nos remete instantaneamente à referência de todos os desejos, ao não-Haver. A *Grande Obra*, para Magno, seria aquela que nos deixa *oscilando* entre os dois vetores, descendo até o objeto e o curtindo como grande *barato* de nosso desejo ao mesmo tempo em que nos joga *fora* – ao não-Haver. Passamos, então, de belo a sublime e de sublime a belo, do horrível ao sublime e do sublime ao horrível... Desse modo, tudo está valendo na vetorização. O que interessa, portanto, de acordo com a perspectiva da Nova Psicanálise, é a *experiência* do sentido do vetor, a diferença entre *belo* e *sublime*, assim, encontra-se vetorialmente entre Haver e não-Haver.

Partindo, então, da noção de *imagem* enquanto sintoma, formável e circunstancial, seja histórico, sociológico, econômico, semiótico, político ou cultural, qual é a imagem (em) que vivemos hoje? Em outras palavras, qual é a imagem desse tempo?

4.1.2 A imagem desse tempo

Walter Benjamin descreve que a diferença entre a *técnica* e a *magia* é uma variável totalmente histórica. Com isso, o filósofo buscava explicar o mistério que rondava o “fenômeno da fotografia” em suas primeiras décadas, ao decorrer do século XIX (BENJAMIN, 2010, p. 95). Contemporâneo a Benjamin, o físico Albert Einstein, vislumbrado com as questões teóricas incitadas pela Física Quântica, afirmou que o complexo fenômeno de *entrelaçamento quântico* era uma “ação fantasmagórica à distância”. Benjamin e Einstein foram importantes pensadores de seu tempo e ainda atuais no entendimento das nuances mutáveis do século XXI. Porém, quando pensamos na transação entre os mistérios da fotografia e os enigmas do quântico, tanto a *filosofia*, como a *ciência*, possuem suas limitações. É preciso, portanto, pensar por meio de *lentes* que ultrapassem as fronteiras conceituais para buscar uma compreensão mais ampla do movimento histórico e do incessante processo de *criação* de novas tecnologias.

Parte-se, assim, da hipótese de que a recente descoberta da *fotografia quântica* – de possibilidades quânticas de orientar os mecanismos da fotografia, e vice-versa – realizada pela pesquisadora mineira Gabriela Barreto Lemos, pós-doutoranda pelo Instituto para Ótica

Quântica e Informação Quântica de Viena, na Áustria, não é meramente uma questão de descoberta tecnológica, mas um ato que se sintoniza à metáfora, à alma, ao *ar desse tempo*. A metáfora é vasta, o escritor catalão Enrique Vila-Matas, por exemplo, descreve a essência dessa época, o *ar* de nosso tempo, ligado em arte ao mundo de Bob Dylan: “ar de todas as máscaras, ar de Dylan” (VILA-MATAS, 2012, p. 318) – sendo esse ar, segundo ele, *infraleve*⁶⁴. Cita-se aqui o escritor catalão assim como Freud usou, em muitos de seus textos, a literatura e a arte para elaborar sua teoria. Pois, como define, a algumas pessoas é dado retirar, sem maior esforço, dos próprios sentimentos, “os conhecimentos mais profundos, aos quais temos de chegar em meio a torturante incerteza e incansável tatear” (FREUD, 2010, p. 105).

Sendo assim, qual é, de fato, a *imagem desse tempo*? Um possível apontamento para considerar esta metáfora é pensar o tempo segundo o movimento do *Creodo Antrópico*, como já descrito pela Nova Psicanálise (item 3.1). Movimento este que se desdobra no processo de criação contido, por exemplo, dos estudos de Leonardo da Vinci sobre os mecanismos da *câmara escura* e ensaios de Roland Barthes sobre a *câmara clara* até os possíveis avanços recentes do *digital ao quântico*.

4.1.2.1 Após o fotográfico

Conforme muda o dispositivo, o modo de produção da imagem e sua morfogênese, modifica-se também o regime de *visualidade* (SANTAELLA, 2006, p. 173). Consequentemente, cada nova tecnologia da imagem acrescenta e nos obriga a repensar o estatuto do próprio conhecimento. Na década de 1980, foi grande o impacto produzido pelas imagens computacionais. Imagens numéricas, infográficas ou sintéticas representaram uma mudança paradigmática, significaram a passagem do *paradigma fotográfico* (fotografia, cinema, televisão, vídeo e holografia) para um novo paradigma que tem sido chamado de *pós-fotográfico*:

São imagens que, processadas sobre um substrato simbólico informacional, resultam de operações abstratas, modelos, programas, cálculos. A imagem infográfica é feita de números, algoritmos e ela só pode ser visualizada na tela do monitor porque este é composto de pequenos fragmentos discretos ou pontos elementares chamados pixels, cada um deles correspondendo a valores numéricos que permitem ao computador dar a eles uma posição precisa no espaço bidimensional da tela (id., 2006, p. 190-191).

O *pixel* é localizável, controlável e modificável por estar ligado à matriz de valores numéricos que é totalmente penetrável e disponível, podendo ser retrabalhada e simulada. A imagem numérica está em perpétua metamorfose, oscilando entre a imagem que

⁶⁴ Em homenagem à obra *Ar de Paris* (1919), de Marcel Duchamp (1887-1968).

se atualiza no monitor e a virtual – conjunto infinito de imagens potenciais calculáveis pelo computador (COUCHOT, 1987, p. 90). Nessas condições, a noção de *suporte* se subordinaria à de *interface*: o que há é trânsito de informações entre suportes, conceitos e modelos como matrizes numéricas:

As tecnologias informáticas da imagem tornam possível a produção potencial quase infinita de imagens, sem que nenhuma delas exista como tal. É aqui onde se manifesta precisamente a natureza da imagem como acontecimento, ou seja, o movimento fluido de uma aparição/desaparição que permite qualificar esse processo de espectral e imaterial (PLAZA, 2011, p. 75-76).

A difusão mundial da língua franca da internet, o *Hypertext Mark-up Language*, a linguagem HTML, na década de 1990, implicou a possibilidade de a informação viajar através do planeta em frações de segundos, formando redes que conectam terminais de computadores e seus usuários localizados em qualquer canto do globo. Logo depois, inventou-se outra linguagem informática, a *Virtual Reality Modelling Language*. A versão VRML 1.0 teve grande impacto sobre os internautas interessados na transmissão de imagens, apesar do caráter estático e sua incapacidade de incorporar o som. E, em 1996, superando essas insuficiências, a versão 2.0 se converteu prontamente no principal padrão da internet para a transmissão de imagens tridimensionais (SANTAELLA, 2006, p.196-197).

Portanto, os mecanismos de simulação, experimentação e transmissão de imagens estavam, nesse momento, inventando seu *ciberespaço*⁶⁵. Mas a condição estática dessas máquinas ainda se apresentava como empecilho para sua expansão. O aprimoramento do aparelho celular, na última década, trouxe a quebra dessa barreira estática, proporcionando mobilidade e convergência em um único instrumento. Dando lugar a outro espaço, não mais o *ciber*, mas o *híbrido*:

Porque os aparelhos móveis criam uma relação mais dinâmica com a internet, incluindo-a em práticas cotidianas que ocorrem em espaços urbanos, não faz mais sentido dissertar sobre a desconexão entre espaços físicos e digitais. Um novo conceito de espaço surge, então, o qual será denominado “espaço híbrido” (SILVA apud ARAÚJO, 2006, p. 21).

Dentro dessa lógica espacial, os telefones devem passar a ser vistos não apenas como meros telefones móveis – aparelhos para a transmissão de voz em situações de comunicação bilateral –, mas também como micro-computadores portáteis e partes integrantes de espaços públicos (id., 2006, p. 25). Para contextualizar essa nova configuração do espaço, a realidade híbrida é tida como produto da fusão das bordas entre espaço físicos e digitais, espaços móveis definidos por redes sociais e pela mudança de interfaces estáticas a interfaces móveis, espaços sociais deslocados do *ciber* ao híbrido (id., p. 26-27).

⁶⁵ Termo criado pelo escritor William Gibson, em seu romance *Neuromancer*, de 1984.

Um artifício que facilitou esse processo foi o Sistema Celular de Terceira Geração (3G)⁶⁶, que inclui acesso à internet com banda larga, mensagem multimídia, mensagens de texto, câmera digital e sistemas de posicionamento – como, por exemplo, o *Global Position System* (GPS). Esses mecanismos levaram ao que foi chamado de “hipertrópole digital” (ARAÚJO, 2006, p. 67). Assim, na busca de uma estética da transmissão no âmbito da cultura da mobilidade, temos que “o corpo humano se transforma, rapidamente, em um conjunto de extensões, ligadas a um mundo” – agora chamado de – “cíbrido” (BEIGUELMAN, 2006, p. 153), no qual há um leitor/fruidor/agenciador em trânsito permanente consumindo um conteúdo que só se dá a ler enquanto estiver em fluxo⁶⁷:

Práticas cíbridas por excelência, sempre mediadas por dispositivos móveis e redes de diversas naturezas, on e off-line, nos colocam em um outro âmbito artístico, cognitivo e epistemológico, no qual o diálogo é estabelecido com seres multitarefas, que estão em situações de trânsito e deslocamento (id., p. 156).

Diante dessa reconfiguração da visualidade, chega-se ao que Santaella (2006) chama de “imagens voláteis”. Ubíquas, nômades e triviais, segundo ela, além da enorme facilidade que instauram para fotografar qualquer situação em qualquer lugar, sua natureza digital permite que sejam remetidas a quaisquer outros celulares com a mesma capacidade técnica ou para quaisquer terminais de computadores em quaisquer pontos do planeta. Isso faz delas imagens fluidas, soltas, viajantes, migrando de um ponto físico a outro como a leveza do ar (SANTAELLA, 2006, p. 198). O que pensar, então, sobre o que diz Paulo Leminski em seu poema *Voláteis*: “Onde acabam esses voos? Dissolvem-se no ar, na brisa, no ato? São solúveis em água ou em vinho?” (LEMINSKI, 2013, p. 211). E se ao invés de viajarem pelo ar, entrelaçarem-se pelo quântico? Este deslocamento abrange e atualiza o que Santaella denomina de *paradigma pós-fotográfico*. Pois o histórico embate teórico, que marcou as reviravoltas do pensamento científico no século XX, entre Albert Einstein e o físico dinamarquês Niels Bohr (1885-1962) em torno da mecânica quântica ganhou, em 2015, uma nova variável: a fotografia.

⁶⁶ Atualmente, alguns países, inclusive o Brasil, já contam com a tecnologia 4G (Quarta Geração): rede de dados que, comparada ao 3G, possui maior rapidez na transmissão e estabilidade de conexão.

⁶⁷ Hiatos, intervalos, desconexões, saturação e dispersão parecem ser, segundo Beiguelman (2006, p. 161), as palavras-chave dessa situação que a estética da transmissão impõe diante desse novo olhar, uma arte para ser experimentada “entre” outras coisas. Os projetos “De vez em sempre” e “De vez em nunca” (Disponível em: <http://www.desvirtual.com/sometimes>), realizados, em 2005, definem essa inquietação da artista.

4.1.2.2 Fotografia quântica

Publicado na Revista *Nature*, no fim do mês de agosto de 2015, o artigo *Quantum Imaging with Undetected Photons*⁶⁸, desenvolvido pela pós-doutoranda Gabriela Barreto Lemos, em coautoria com outros pesquisadores da Academia Austríaca de Ciências, em Viena, demonstra o fenômeno do *entrelaçamento quântico* no desenho de um gato entalhado em uma fina pastilha de silício (figura...) – referência ao famoso experimento *Gato de Schrodinger*, proposto pelo físico austríaco Erwin Schrodinger (1887-1961).

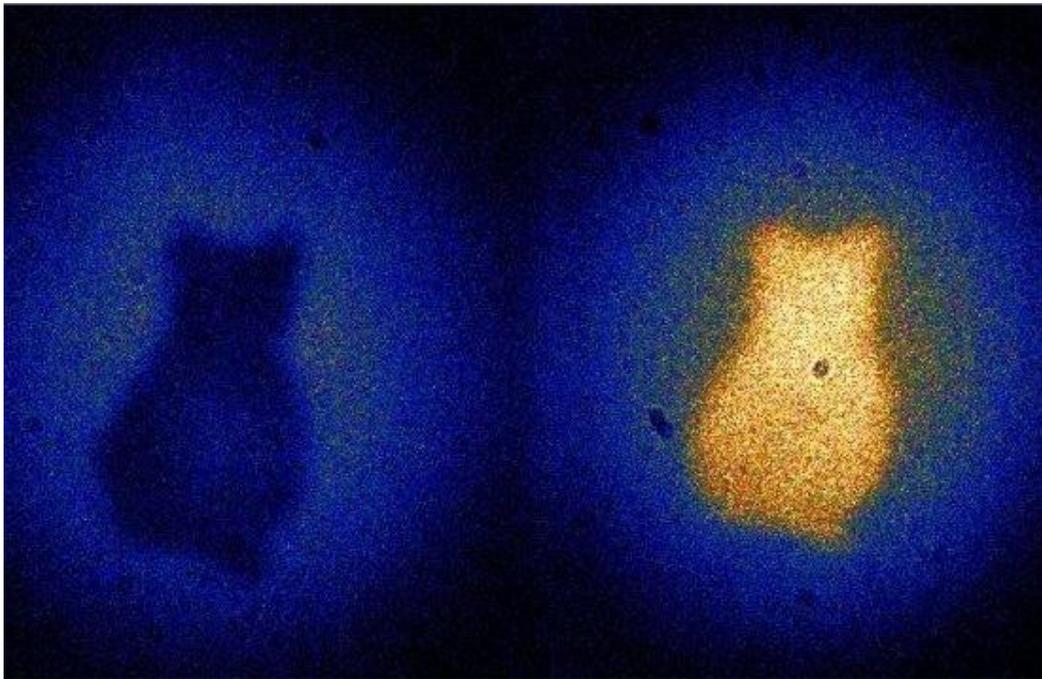


Figura 44: Desenho entalhado em uma fina pastilha de silício.
Referência ao *Gato de Schrodinger*.

Este experimento revelou outro modo de pensar a imagem: a invenção de uma câmera que fotografa sem que a luz precise iluminar o objeto a ser fotografado. Gabriela produziu pares de *fótons entrelaçados* (com as mesmas propriedades) e os enviou em duas direções diferentes, assim, enquanto o primeiro fóton podia atravessar o recorte do gato e então se perder, o outro membro de cada par ia direto para um detector, sem nunca passar pelo gato, e sem ter como se comunicar com seu par⁶⁹.

Em entrevista à revista *Nature* (2013), Gabriela descreve que iluminando o objeto com um dos fótons e em vez de coletar a imagem do fóton que interagiu com o objeto, pode-

⁶⁸ Disponível em: < <http://www.nature.com/nature/journal/v512/n7515/full/nature13586.html>>. Acesso em: <12 jan 2015>.

⁶⁹ Disponível em: < <http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=brasileira-fotografia-quantica#.VEC9MmddUps>>. Acesso em: <12 jan 2015>.

se detectar a luz do outro fóton, o par daquele que interagiu com objeto: “Por serem gêmeos, mesmo que estejam separados, eles continuam compartilhando informação e essa informação pode ser acessada pelos dois juntos ou por cada um deles separadamente”⁷⁰. Pois, como descrito na introdução do artigo publicado, “*information is essential to quantum mechanics*” (traduzindo: “a informação é essencial para a mecânica quântica”), o que entra em harmonia com a definição de Magno (2013) de que a principal característica d’OESPÍRITO (Quarto Império) é a *pura informação*⁷¹.

Aborda-se, portanto, a *imagem* inserida no movimento d’*esse tempo*, ou seja, segundo a teoria descrita, no deslocamento do Terceiro ao Quarto Império, da mudança gradativa da referência calcada no Secundário para o Originário. Movimento este que impulsiona o surgimento de novas tecnologias para o desbravamento visual de alcances ainda desconhecidos. Contudo, como descreve Ross Andersen, em artigo para a *Scientific American Brasil* (2014), há séculos que a coleta de luz antiga tem sido a forma dominante de observação do Universo. Quando pensamos, por exemplo, em um dos experimentos mais ambiciosos da cosmologia, a observação do que os cientistas chamam de *Big Bang*, não importa o tamanho e a sofisticação de um telescópio, para ir além da “radiação cósmica de fundo” e atingir a “aurora do universo” os cosmólogos devem se valer da *gravidade*, uma força que deixa rastros de sua presença espalhadas pelo espaço, “ecos” conhecidos como *ondas gravitacionais*. E, como afirma Andersen (2014), para captar estas ondas é preciso um instrumento radicalmente diferente de um telescópio⁷².

E se não precisássemos de lentes, espelhos e nem da própria de luz para criar imagens? É aí que a fotografia quântica entra como uma possibilidade tecnológica para preencher determinadas lacunas modais da ciência. Além disso, podemos perceber uma inovação mútua entre *fotografia* e *mecânica quântica*: enquanto a fotografia se torna um modo de demonstrar, de provar imgeticamente, o fenômeno do *entrelaçamento quântico*, a mecânica quântica disponibiliza mecanismos potenciais para o aperfeiçoamento de câmeras fotográficas.

Mas qual será o seguimento das imagens contemporâneas? O movimento quântico em seu desdobramento abriu possibilidades hedônicas para o futuro da fotografia. Mas é possível dizer que este futuro pode não ser retiniano? Michel Nicolelis (2011, p. 26) apontou, certa vez: “basta seguir a música”. Será, então, consonante a uma sinfonia subatômica, como

⁷⁰ Disponível em: < <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2014/09/cientista-brasileira-descobre-novo-metodo-fazer-imagem-quantica.html>>. Acesso em: <12 jan 2015>.

⁷¹ “Uma informação, então, é pura e simplesmente o recorte de uma formação” (MAGNO, 2005, p. 266).

⁷² Revista Scientific American Brasil (Edição 59 – junho/julho de 2014): “Observando o Big Bang” (p. 14-21).

composto pelo físico Domenico Vicinanza⁷³ ao *Bóson de Higgs*? Ou terá em suas instâncias a sintonia dos recentes desvarios da *Teoria das Cordas*? Segundo o *Creodo* descrito, o movimento é sempre no sentido de *desrecale*, ou seja, de libertação. Então, seguindo a música, o caminho é traçado pelo desejo, entre *atos protéticos* e *poéticos*, em direção ao *originário*. Movimento este que tem como precursores, segundo Magno (2008, p. 121-132): Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951), criador do dodecafonismo, na música; James Joyce (1882-1941), com *Finnegans Wake* (1939), na literatura; e, no campo da arte, Marcel Duchamp.

⁷³ Disponível em: <<http://info.abril.com.br/noticias/ciencia/2014/10/boson-de-higgs-vira-musica-ouca-o-resultado.shtml>>. Acesso em: <15 jan 2015>.

4.2 DO OLHAR AO VOYEUR

“Para um certo tipo de acadêmico obcecado, ao que parece, Duchamp poderia converter-se facilmente num buraco negro intelectual”
Calvin Tomkins

4.2.1 Ávida Éros: Marcel Duchamp desnudado

Rose Sélavy, “Eros é a vida”, é Marcel Duchamp transvestido. Se a vida é Eros, e se há vida, é Eros, *Ávida Éros* é uma ironia, trocadilho duchampiano em português, de Duchamp *visto desvisto*, posto nu à vista. Porém, não nos esqueçamos do *barato* leminskiano: ver é uma fábula.

4.2.1.1 Do antirretiniano à indiferença visual

Entre fevereiro e março de 1913, com 25 anos, Duchamp é convidado pelo crítico de arte norte-americano Walter Pach (1883-1958) para participar do *Armory Show*, em Nova York, e envia quatro pinturas, entre elas, o *Nu Descendo uma Escada nº 2* (figura 48), que provoca um grande escândalo (CABANNE, 2008, p. 183). Para sobreviver, ingressa como assistente voluntário de bibliotecário na Biblioteca *Sainte-Geneviève*. Em outubro, instala-se em Paris. E, no mesmo ano, executa o seu primeiro *ready-made*, a *Roda de Bicicleta* (figura 45), e efetua os primeiros estudos para o *Grande Vidro* (figura 49)⁷⁴. Ao ser questionado por Pierre Cabanne (1921-2007) sobre como veio a escolher um objeto produzido em série – um *ready-made* – para fazer uma obra de arte, Duchamp descreve que não queria fazer uma obra de arte:

A palavra *ready-made* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia ainda qualquer ideia de *ready-made* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso (...) fiz outros objetos com inscrições, como a pá de neve, na qual escrevi qualquer coisa em inglês. A palavra *ready-made* veio a mim naquele momento, e parecia bastante conveniente para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e que não se encaixavam em nenhum dos termos aceitos no mundo artístico (id., p.79-80).

⁷⁴ Definitivamente inacabado em 1923, como descreve Octavio Paz (1914-1998), o retard em vidro *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (A noiva despida por seus celibatários, mesmo ou O Grande Vidro) é a criação central de Duchamp e uma das obras mais herméticas do século XX (PAZ, 2007, p. 30).



Figura 45: *Roda de Bicicleta* (1913)

O mais conhecido dos *ready-mades* foi a *Fonte* (figura 46), “simplesmente suprimida”, segundo Duchamp, de ser exposta no Salão da *Society of Independent Artists*, em 1917. A escolha do *ready-made*, segundo dependia do objeto, mas era preciso tomar cuidado com seu *look*, o que tornava difícil a escolha, “porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo” (id., p. 80). Era preciso, assim, chegar a qualquer coisa com uma *indiferença* tal que não se tenha nenhuma *emoção estética*. A escolha, portanto, era sempre baseada na *indiferença visual* e numa ausência total de bom ou mau *gosto*, pois o gosto era um *hábito*, “a repetição de uma coisa já aceita. Se você recomeça uma coisa muitas vezes, ela fica sendo o gosto” (id.).



Figura 46: *Fonte* (1917)

Duchamp (id., p. 81) descreve que, para escapar do gosto, foi pelo desenho mecânico, que não suporta nenhum gosto por estar fora de toda convenção pictórica. Ou seja, um desenho baseado em uma perspectiva matemática, científica⁷⁵, em dimensões:

Uma mistura de história, anedota, no bom sentido da palavra, com representação visual, dando menos importância à *visualidade*, ao elemento visual, que era usado geralmente na pintura. Já não queria me preocupar com a linguagem visual... (...) Tudo estava se tornando *conceitual*, quer dizer que dependia de outras coisas que não a *retina* (id., p. 65).

A “atitude antirretiniana”⁷⁶ adveio da demasiada importância dada ao *retiniano*:

Desde Courbet [Gustave Courbet (1819-1887), pintor francês], acredita-se que a pintura é endereçada à retina; este foi o erro de todo mundo. O *frisson* retiniano! Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tivesse tido a oportunidade de poder tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente, não teria mudado grande coisa; todo o século é completamente retiniano (id., p. 73).

⁷⁵ Duchamp ressalva que não o fez por amor à ciência e sim para “desacreditá-la de uma maneira doce, leve e sem compromisso. Mas a ironia estava presente” (id., p. 66).

⁷⁶ “O ‘antirretiniano’ de Duchamp encontrou sua conclusão lógica em alguns conceitualistas que propuseram o total extermínio da obra de arte – o fato de ter a ideia já bastava” (TOMKINS, 2005, p. 509).

As imagens sucessivas dos corpos em movimento apareceram nas telas de Duchamp em 1911, quando pensou em fazer o *Jovem Homem Triste num Trem* (figura...). Ele descreve que, primeiro, há a ideia do movimento do trem e depois a do homem triste que está no corredor e se desloca. Criam-se, assim, dois movimentos paralelos que se correspondem um ao outro. Depois disso, há a deformação do homem, que ele chamou de *paralelismo elementar*: uma decomposição formal em lâminas lineares que se seguem como paralelas e deformam o objeto. Desse modo, o objeto é completamente distendido, como se fosse elástico, e as linhas seguem paralelamente enquanto mudam sutilmente para formar o movimento ou a forma em questão (id., p. 47). Ele empregara este mesmo procedimento no *Nu Descendo uma Escada* (figura...).



Figura 47: *Jovem Homem Triste num Trem* (1911)



Figura 48: *Nu Descendo uma Escada nº 2* (1912)

Como descrito anteriormente, em 1913, Duchamp passou a trabalhar como bibliotecário na Biblioteca *Sainte-Geneviève*, em Paris. Segundo ele, esta decisão foi tomada para se afastar de certo meio e de certa atitude da parte de alguns artistas, após um incidente em 1912, quando trouxe o *Nu descendo uma Escada* para a exposição dos “Independentes”⁷⁷ e lhe pediram para retirá-lo antes da abertura, pois achavam que o *Nu* não tinha a ver com a linha que haviam previsto:

Queria me desligar de toda obrigação material e comecei uma carreira de bibliotecário, que era uma espécie de desculpa social para não ser mais obrigado a me manifestar (...) Era uma espécie de tomada de posição intelectual contra a servidão manual do artista (id., p. 69).

Quando eclodiu a Primeira Guerra, Duchamp foi para os Estados Unidos e lá trabalhou durante oito anos em *O Grande Vidro* (figura...), fazendo outras coisas paralelamente. Nesta época, ele já havia abandonado a tela e o quadro, e se dedicava ao *Vidro* e a seus *ready-mades*. A ideia do *Vidro* veio pela *cor*:

⁷⁷ No ano seguinte, Duchamp envia o quadro ao *Armory Show*, em Nova York.

Quando eu pintava, usava um grande e espesso vidro como palheta e, vendo as cores do outro lado, compreendi que havia qualquer coisa de interessante do ponto de vista da técnica pictória. A pintura ficava sempre suja, amarelada ou velha, ao cabo de muito pouco tempo, por causa da oxidação; agora, minhas cores se encontravam completamente protegidas, pois o vidro era um meio de mantê-las, ao mesmo tempo puras e livres de alterações por um bom tempo (...) O vidro, sendo transparente, podia dar o máximo de eficácia à rigidez da perspectiva; ele eliminou também toda a ideia de “mão”, de matéria (...) Era uma renúncia a toda estética, no sentido ordinário da palavra. Não era nenhum manifesto da nova pintura (id., p. 72).



Figura 49: *O Grande Vidro* (1915-1923)

Em 1923, volta para a França, deixando *O Grande Vidro* inacabado⁷⁸. A obra de Duchamp, comparada a outros artistas do século XX, como Pablo Picasso, não é muito extensa. Ele envelhece – até sua morte em 1968 – levando a vida como um garçom de café (id., p. 155), preferindo respirar a trabalhar (id., p. 121).

⁷⁸ Em 1926, *O Grande Vidro* é rachado logo depois de exposto na *International Exhibition do Brooklyn* (id., p. 187).

4.2.1.2 Sendo dado o voyeur

Como descreve Magno (2009, p. 65), Duchamp é autor de uma *obra* só, durante toda a vida, repetiu o mesmo *ato*, mas jamais a mesma *invenção*. Pois ele “trabalhava com as *artes visuais*, o que é reduzir ao *visual* o problema que houver, ou seja, reduzir ao *voyeur*, ao olhar sobre o mundo” (id., p. 70):

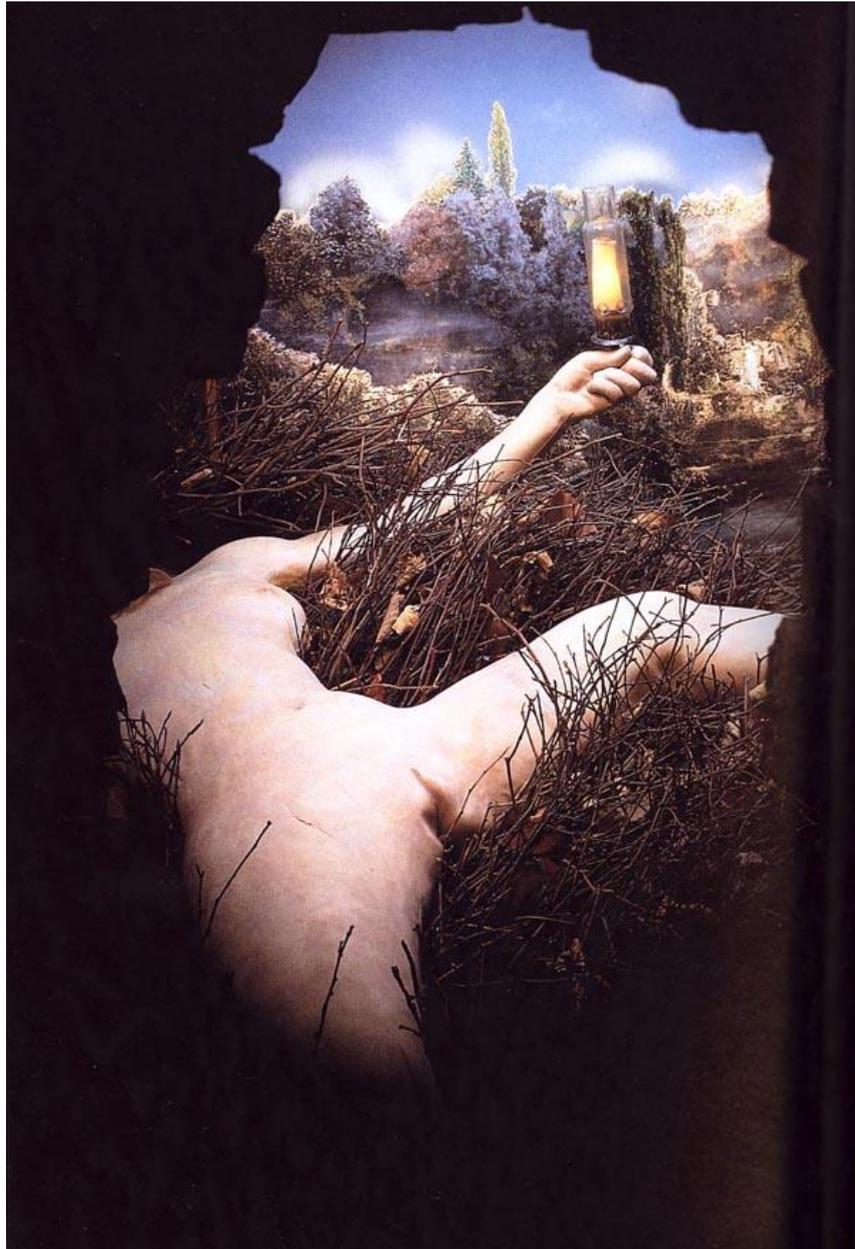
Duchamp está com as artes visuais e na contracorrente das artes retinianas. Ele quer ver, olhar e conceber sem ficar seduzido pelas coceiras retínicas que o colorido da pintura ou que a pasta sobre o suporte da tela poderiam produzir. Ele quer se afastar do retiniano e cair no visual conceitual (id., p. 67).

A invenção do *ready-made*, a escolha que funda o *ato* de sua designação, é produzida, segundo Duchamp, como já descrito, por *indiferença visual* – que abordaremos aqui como *indiferença sexual* –, numa “ausência total de *bom* ou *mau gosto*” (DUCHAMP apud CABANNE, 2008, p. 80), uma *beleza de indiferença*, “uma beleza livre por fim da noção de beleza” (PAZ, 2007, p. 30). Segundo Magno, as duas grandes obras de Duchamp, que repetiram aquele mesmo *ato*, são: *O Grande Vidro* e *Étant donnés*⁷⁹ (figura...) – seu último trabalho. O ambiente *Étant donnés* levou aproximadamente vinte anos, em segredo, para ser feito, quando muitos pensavam que Duchamp, em seus últimos anos de vida, havia desistido do mundo das artes e se dedicado ao xadrez. O visitante que percorre a coleção do *Philadelphia Museum of Art* chegará a uma sala aparentemente vazia, em uma parede estarão duas velhas portas de madeira, sem maçaneta, contornadas por tijolos vermelhos. Apenas com a aproximação perceberá a existência de dois pequenos buracos ao nível dos olhos. Ao aproximar-se deles, seu olhar⁸⁰ passará por uma câmara escura e lá está o cenário: a “voyura” do *voyeur*.

⁷⁹ *Étant Donnés la chute d'eau et le gaz d'éclairage* (Sendo dados a queda d'água e o gás de iluminação).

⁸⁰ “Os olhos, então, ora se voltam para a vulva articulada, ora para a lamparina fálica, num plano acima da longínqua queda d'água: a água e o gás, agora, associam-se na mente do espectador como a noiva, que, finalmente despida, completa de forma tão hilariante e inconclusa e, aparentemente sozinha, o processo atrasado em *O grande vidro*” (TOMKINS, 2005, p. 504). “Em *Étant donnés*, o retiniano e a ideia, a aparência e a aparição, a mente e o corpo fundem-se num contexto de erotismo” (id., p. 512).





Figuras 50, 51 e 52: *Étant Donnés la chute d'eau et le gaz d'éclairage*
(Sendo dados a queda d'água e o gás de iluminação)

Estabelece-se assim o *voyeur*. Como trabalhava com as artes visuais, Duchamp buscava reduzir ao *voyeur* o que quer que seja, como a questão da *sexualidade* – “o *sexo* é sempre libatório, sempre um desperdício, porque relação não há” (MAGNO, 2009, p. 66). O *voyeur* sendo “a investidura do (...) olhante como tesão” (id., p. 70). Duchamp está “reequacionando a posição *masculina* de quem olha, sua posição *voyeuriste*, solitária, celibatária, masturbatória, seja qual for o *sexo* do seu corpo, e a posição alterada, se não alterosa, de *outro*, daquilo que é olhado” (id., p. 70). E, na perspectiva deste *olhar*, ele coloca uma *câmara* morta intermediária, uma *câmara* cega, neutra, *escura* que “deixa a subjetividade enclausurada no seu espaço de absoluta *neutralidade*, a ser atravessada para se refigurar de

algum modo, de acordo com a *relação trissexual* que ele apresenta nesse trabalho” (id., p. 71).
Temos, portanto:

O Masculino na frente, na sua vocação perversa, se quiserem de *voyeuriste*; e o Feminino do outro lado, na sua vocação de inatingível, de inatingente, de nuvem postergada a esse movimento. Temos toda a libido lá atrás, como circuito da cascata até à lâmpada, representada outra vez como relação impossível da sexualidade, e o Terceiro neutro, intermediário, que é o sexo que fará sentido (porque é neutro), que dará sentido à “voyura” do *voyeur* (id., p. 71).

Duchamp, portanto, inventa este *Terceiro*, tanto n’*O Grande Vidro*, quanto no *Étant donnés* (juntando os dois: no *Étang Donné*, escreve Magno), como se ele próprio fosse um *terceiro olhar*, ao olho “masculino”, no sentido de desejante, apreensivo, do *artista*. Então, ao invés de estabelecer a relação que poderíamos observar no Renascimento entre “o olho masculino, o olho tesudo do artista sobre o modelo, ele se põe em terceiro lugar e tenta ver vendo, ver alguém vendo” (id., p. 67):

Ao criar o Terceiro que é a minha posição olhando para a relação sexual, que não há, entre a *mariée* e o celibatário. Isto quando sou eu o *voyeur* que se desloca para atingir o objeto por dentro do espaço neutro da minha representação, que é o terceiro espaço. Há outra peça de Duchamp que é igualmente a invenção do Falanjo [Terceiro Sexo]. Trata-se de Rose Sélavy, que é Marcel Duchamp travesti, fotografado por Man Ray. É uma espécie de entendimento radical dessa posição terceira do pensador, no caso, do artista (id., p. 73).



Figura 53: Marcel Duchamp como Rose Sélavy, por Man Ray (1920)

Sendo assim, por meio desta *terceira posição* ou *terceiro olhar* – um terceiro *indiferente*⁸¹ à dualidade –, Duchamp busca subverter as ideias puramente etológicas a respeito da *sexualidade* (id., p. 67), para instalá-la numa visão que se estrutura sobre o que é fundamental no *psiquismo humano*: a *secção do desejo* pulsional entre Haver e não-Haver. Em outras palavras: o *tesão pelo Impossível*⁸². Porém, como visto anteriormente, sendo o não-Haver o único Impossível de fato, todas as demais impossibilidades que se colocam no Haver são apenas modais, ou seja, são possíveis ainda que não aqui e agora. Pensando dentro do campo das tecnologias da visualidade, a possibilidade de aperfeiçoamento de satélites, microscópios e sondas espaciais poderá nos trazer imagens nunca vistas do *universo* até então conhecido. A descoberta de novas tecnologias que amplificariam os mecanismos tradicionais, como, por exemplo, computadores cujo funcionamento se dá com base na mecânica quântica, abririam possibilidades de repensarmos o próprio modo de conceber o que entendemos como *Mente*⁸³. Contudo, a invenção de novos *artifícios* (Próteses) de *olhar* ocorre, segundo a perspectiva tomada aqui, somente com a passagem pela *indiferenciação*, pela disponibilidade diante da *suspensão* das diferenças (oposições) existentes no Haver.

Quando Merleau-Ponty descreve a obra de Paul Cézanne como uma busca por uma visão aquém da humanidade constituída, expõe esta visão a partir de uma experiência originária, primordial, precedente à espécie humana. Porém, ao tratar da *indiferenciação*, Magno coloca esta experiência como anterior às diferenças no Haver, desse modo, não apenas anterior à humanidade, mas a tudo que *há* enquanto diferenciado. Em outras palavras, uma experiência que não é somente anterior aos sintomas do *Ser*, mas anterior às formações opositivas do *Haver*.

A busca por essa experiência originária no processo de criação dos fotógrafos cegos ocorre, deste modo, por meio da suspensão de determinadas oposições (sujeito/objeto, corpo/mente, visível/invisível, luz/escuridão etc.) tendo como referência a oposição fundamental, a *Prótese* inicial, ou seja, o *Cais Absoluto*, experiência originária do abismo

⁸¹ “O que Duchamp traz [ao contrário de Nicolau de Cusa: *coincidentia oppositorum*] (...) é *indifferentia oppositorum*: um terceiro que está indiferente à dualidade” (MAGNO, 2009, p. 80).

⁸² “Suspeito que o entendimento do movimento pulsional em relação com a sexualidade inscrita, reinscrita, subvertida, pelos processos inconscientes mediante o fenômeno da linguagem, foi melhor entendido e explicitado por Duchamp do que pelos psicanalistas. Mesmo porque ele tinha uma vantagem bem grande, pois não devia obediência a ninguém: era um artista solto na vida. Era preciso Lacan atravessar a neurose de Freud. É preciso qualquer um atravessar a neurose de Lacan. Duchamp, não: estava leve, livre e solto. Havia se recusado a neurose de Picasso. Ele estava brincando com seus objetos e procurando ali uma solução sem ter que se haver com as teorias anteriores fabricadas. Então, vai diretamente ao assunto, à questão, despojado de pesos que sempre abandonou, para poder pensar livremente nem que fosse para quebrar a cara no *Grande Vidro*” (id., p. 75).

⁸³ Enfatizando: *Mente*, para a Nova Psicanálise, seria o mesmo que Haver.

entre Haver e não-Haver. Com isso, os fotógrafos cegos se colocam enquanto *formações pontuais* do que elaboramos aqui como a *indiferenciação do olhar* ou, usando o título de um dos livros de Evgen Bavcar, o “*Voyeur Absoluto*”.

Sendo o abismo originalmente protético e indiferenciado do Cais Absoluto a única passagem para a *Criação* de novos *artifícios* (Próteses) – e não a mera combinatória dos já existentes –, o movimento que chamamos aqui de “*Voyeur Absoluto*” se torna referência para a *Criação* de novos *artifícios de olhar*: novas tecnologias da visualidade que vinculem neurociência, cosmologia, física quântica etc. Ou seja, estudos contemporâneos que buscam observar e intervir em *formações* ainda desconhecidas do *Haver* como, por exemplo, o *universo escuro* (matéria e energia escuras). Portanto, não se trata meramente da produção de tecnologias para o aperfeiçoamento da visão, como lentes de contato, satélites ou microscópios, mas da *Criação* de *artifícios de olhar* em consonância com a *Mente*: máquina que funciona entre as galáxias, segundo a Nova Psicanálise, e que, diante da impossibilidade de gozar absolutamente, retorna de modo incessante em sua cosmologia libidinal.

4.3 VOYEUR ABSOLUTO: O ESPELHO, O FOTÓGRAFO, O CAIS

A câmara, escura ou clara – como prefere Barthes –, é um *artifício* criado e aprimorado ao longo dos séculos. Trouxe consigo grandes mudanças na concepção do que se pensava sobre a abstração do *olhar*, uma delas é a fotografia. Há uma extensa bibliografia sobre o tema, de abordagem histórica, sociológica, semiótica etc. Porém, para nossa elaboração aqui, usando uma espécie de “Navalha de Occam”⁸⁴, detivemo-nos em seu aspecto *protético*. *Occam*, no romance-ideia de Leminski, é um monstro abstrato que habita as profundezas do texto, um “princípio de incerteza e erro”, um “ser puramente lógico-semiótico atraído por qualquer perturbação”, responsável por “bruscas de sentido e temperatura informacional” (LEMINSKI, 2013, p. 212). Assim, portados não só da navalha do frade franciscano, mas também do monstro abstrato, analisemos a fotografia enquanto *prótese*.

Como elucubrado no decorrer do texto, *prótese* é um conceito fundamental para o entendimento da teoria criada por MD Magno. Pois este não diz respeito apenas aos aparelhos tecnológicos e às muletas (sejam elas de alumínio ou ideológicas) que usamos para nos apoiar, mas a toda formação *secundária* (que chamamos de cultura, simbólico e linguagem). Sendo estas formações resultantes de *criação* por analogia à *Prótese inicial*: abismo originário entre Haver e não-Haver.

Outro tema vastamente discutido por estudiosos de áreas diversas é a *imagem*. Muito se escreve sobre o substrato, a técnica e as consequências sociais e políticas de uma dita onipresença da imagem, porém, ainda nos perguntamos incessantemente: o que é a imagem? Ídolo, espetáculo, projeção? Uma mera representação visual ou um conceito que abarque o quer que seja do campo do visual? As reflexões são várias. Mas, insistimos, o visual, o visível e a visão são concepções sintomáticas do *olhar* enquanto abstração, sendo assim, é preciso um estudo que mergulhe nas profundezas do original, uma “aprendizagem de desaprender”, exercício de “raspar a tinta” das “portas do engano”, que nos “pintaram os sentidos” – entrelaçando citações de Fernando Pessoa e Guimarães Rosa. Esta é a imagem em Samuel Beckett: pura, esgotada, silenciosa, desprendida da memória e da razão, sustentada no vazio, um processo em vias de extinção. Entretanto, a imagem do escritor irlandês é feita de palavras, ainda encarcerada à língua, como disposto por Deleuze. Pois a *imagem* que flerta com a *indiferenciação* do *olhar* que buscamos aqui não está vinculada à linguagem alguma, pois é neutra e precedente a elas. Mas o processo de Beckett vai claramente nesta mesma

⁸⁴ Princípio lógico atribuído ao franciscano inglês Guilherme de Ockham (1285-1347).

direção, em busca da dissipação, ou melhor, da suspensão da imagem diante do absoluto *vazio*.

A própria língua portuguesa sintetiza um possível ponto de *suspensão* existente no flerte entre *olhar* e *imagem* em uma palavra: *vendo*. Gerúndio do verbo *ver* e presente do indicativo do verbo *vendar*⁸⁵: posso estar vendo ou me vendo e não mais vejo. *Vendo-me diante do espelho*. Estou me vendo no espelho, porém, vendo-me em frente ao espelho e não mais me vejo. Logo, vendo desvendo e quando me vendo excito aquilo que não posso ver. Estou vendo enquanto não me vendo... Podemos articular a mesma palavra, de várias maneiras, em sentidos opostos: ver ou cegar. É um ponto metafórico. Não é só uma questão de ambiguidade, mas de suspensão entre o visível e o invisível através da palavra “vendo”. É possível “ver vendo”, diria Duchamp, para isso, é necessário que nos desloquemos a um ponto *terceiro*, suspenso às oposições, a um *terceiro olhar*, ou seja, ao *Voyeur Absoluto*: protético, neutro e indiferente.

Com o propósito de elucidar as articulações e tatear com certo rigor teórico os deslocamentos possíveis, o que chamamos aqui de *Voyeur Absoluto* (termo de Evgen Bavcar) – abreviaremos como *V.A.* – é esquematizado segundo três polos transitórios: o *espelho*, o *fotógrafo* e o *cais*. Aprofundemos cada um deles.

A primeira constituição transitória do *V.A.* é o *espelho*, mas não qualquer espelho, um espelho radical, abstrato e absoluto, localizado entre o tudo e o nada, ou, dizendo sob as lentes da Nova Psicanálise, entre o Haver e o não-Haver. Magno descreveu que o princípio de funcionamento do *Revirão*, próprio da Idioformação, é a *catoptria* (que, em grego, significa *espelho*), assim, em última instância, na quebra de simetria, na secção, quando o Haver chega ao precipício do seu desejo e retorna sobre si mesmo, há este avessador radical localizado à beira do absoluto. Usando o exemplo que tratamos anteriormente: quando uma pessoa se olha no espelho, o que é o *voyeur*? A pessoa, seu reflexo invertido ou o próprio espelho? Como a pessoa e seu avesso flertam num jogo opositivo de olhares, o espelho é *terceiro*, suspensivo, *protético*, neutro e indiferente ao flerte, pois avessa o quer que se coloque diante dele. São estas as características do *V.A.* Logo, o *V.A.* não se olha no espelho, pois o espelho é parte da constituição de sua trajetória. Como queria Guimarães Rosa, o exercício de *indiferenciação* do *olhar* nos levou a “ver vendo” o próprio espelho, totalmente esvaziado de conteúdos.

O segundo *transe* do *V.A.* é o *fotógrafo*. Dizemos, assim, no singular, pois o que nos interessa é “o processo de criação” de artistas conceituais. Portanto, enfatizando, não é

⁸⁵ Além de presente do indicativo do verbo *vender*, cujo sentido não é usado no exemplo.

uma análise sob a perspectiva de um “sujeito” e sobre o delinear de sua “subjetividade”, mas o movimento criativo que transita nestas *formações* que chamamos aqui de *fotógrafos cegos*. Uma das frases de Bavcar descreve de forma incisiva este movimento: “no meu caso existe uma câmara obscura atrás de outra câmara obscura” (BAVCAR apud SOUZA, 2001, p. 34). Ou seja, uma prótese atrás de outra prótese. Logo, todo o processo é *protético*, não há “sujeito” nem “objeto”, apenas transa de *artifícios*. A diferença é que a câmara fotográfica é *industrial* e a câmara escura contida dentro da cabeça de um fotógrafo cego é *mental – cosa mentale*, diria Leonardo da Vinci. Portanto, o processo acontece neste transir, industrial e mental, que abrange o *olhar protético*. E, neste *olhar*, baseando-nos nas experiências de alguns fotógrafos ao redor do mundo, há a suspensão de determinadas oposições: corpo e mente, visível e invisível, luz e escuridão, por exemplo; logo, tudo se torna uma só transa, sem distinções de bordas e contornos demarcados. E quando deslocamos o olhar da *retina* (biológico, físico, químico) para a *mente* (conceitual, massa cinzenta), ocorre também a suspensão dos sentidos (visão, audição, tato, olfato e paladar), que se fundem no *conceitual*. Este é o processo dos fotógrafos cegos: empregam a *câmara escura* contida em suas cabeças (prótese mental) para criar a partir de suas lembranças ou através dos outros sentidos. Assim, enquanto cegos, desprovidos da necessidade de uma perspectiva definida para enxergar o mundo, ou seja, a partir de um “buraco da realidade”, como afirma Bavcar, o movimento do *olhar* destes artistas encara o absoluto.

E o terceiro polo é o *cais*: porto à beira do abismo originário, experiência de rememoração do *vazio* absoluto, ou melhor, do não-Haver – pois *vazio* há. Cais onde ocorre a *indiferenciação* diante da suspensão radical da diferença última entre Haver e não-Haver, logo, como já descrito, local protético e neutro onde, e só, ocorre a *criação* do *novo* por meio do *Ato Poético*. Assim, quando deslocamos, de forma simulada, o *voyeur* para o *cais*, ele se faz *V.A* – mas se faz no movimento e não na chegada, pois não há chegada. Em outras palavras, o *voyeur* em referência ao *Cais Absoluto* se torna *V.A*. Sendo o *cais* referência para a invenção de novas tecnologias, o *V.A*. se torna referência para criações tecnológicas vinculadas ao *olhar* conceitual que buscamos descrever aqui, ou seja, *artifícios* baseados em “modelos de observação” independentes do *retiniano*. Portanto, não se trata meramente do desenvolvimento de lentes para microscópios ou telescópios, mas de *próteses de olhar* capazes, por exemplo, de “observar” o *universo escuro* (matéria e energia escuras). Pois, como disse Magno (2014, p. 15), este “escuro” é o recalcado, a *matéria escura* faz parte do *inconsciente*. É preciso então buscar meios para seu retorno (o “retorno do recalcado”, segundo a psicanálise), um destes possíveis meios seria, segundo a metáfora que

apresentamos, o V.A. Por isso buscamos analisar a *imagem* tendo como referência o *sublime*: para pensar a criação e o aperfeiçoamento de tecnologias quânticas que trariam à tona algumas possibilidades recalçadas, vistas como impossibilidades modais do Haver, mas que ainda são formas *sintomáticas* de apreender a *imagem* quando a referência é o *originário* de nossa *Mente*.

Há, portanto, o V.A. E sua trajetória vai em direção ao *sexo* (A/Ã) do desejo do Haver (A→Ã). No *lugar*, protético e poético, onde não existe *tempo* nem *espaço*. Simulando o deslocamento ao abismo do originário, o V.A. *olha* o absoluto *vazio* e, indiferenciando radicalmente o quer que seja em sua disponibilidade total diante da profunda vertigem desse abismo, resulta em *Ato*. Portanto, por tudo que foi antes apresentado, pode-se dizer que o V.A. é um *terceiro*, constitui-se na transa triádica: o *espelho*, o *fotógrafo* e o *cais*.

O V.A. certamente está vinculado ao Marcel Duchamp, mas não só ao cara, ao celibatário, a Rose Sélavy, ao pensador ou ao artista M.D., e sim a todos eles dados e a ninguém. Isto é, todos vinculados ao *Ato M.D.*: protético, poético, original, irônico... *Ato* de “ver vendo”, de se deslocar do deslocamento. O artista M.D., propositalmente, não é um dos *voyeurs* que olha pelo buraco da porta no ambiente montado no museu, mas o *Ato M.D.* lá se presentifica enquanto V.A. neutro e indiferenciante. A postura do *voyeur* enquanto *terceiro* está no *Ato M.D.* *Ato* este que, segundo entendemos o que Magno apresentou, é um dos precursores da infinita trajetória poética ao *originário*.

Além disso, no processo de *Étant Donnés*, quando o *voyeur est mis à nu*, quando é dado o *voyeur*, só há celibatário, Duchamp já se foi, já se deslocou: a obra é póstuma, indica para além e aquém da tríade. “Aliás, são os outros que morrem” (epitáfio de M.D.: “*D’ailleurs c’est toujours les autres qui meurent*”) – o que vai no sentido da afirmação de Magno de que a *morte* não há⁸⁶: “o tempo desta espécie é a eternidade” (MAGNO, 2005, p. 107). Mas aqui se abre mais uma perspectiva, que diz respeito ao estilo *Tanático*, ao Quarto Sexo – aquele da Morte, que, como citado acima, não há –, que “não serve para nada a não ser lembrar da impossibilidade de denegar a presença do Haver com seu Tesão, com sua libido” (MAGNO, 2003. p. 146). Esperamos poder desenvolvê-la em outras oportunidades.

⁸⁶ O que Magno chama de *Sexo da Morte* (o Quarto Sexo) não há, porque é *impossível*: “Na experiência de cada um, quanto à sua própria havência, não há começo nem fim. Ninguém tem experiência alguma de morte. Inenarrável, porque não experimentada por ninguém. Antes ainda que a tal morte compareça já não há mais lá ninguém para reconhecê-la. Ninguém sabe narrar experiência alguma de zero na sua existência. Quando começamos, já começamos no pleno. Já estávamos aí desde sempre. O mesmo quando apagamos” (MAGNO, 2005, p. 107).

5 REFERÊNCIAS

ALONSO, Aristides. **O Revirão do universo**: reversibilidade e irreversibilidade na física, cosmologia e psicanálise In: TRANZ: revista de estudos transitivos do contemporâneo. n. 4, 2009.

_____. **Aspectos do verbo Haver**: e seu uso na Nova Psicanálise. In: TRANZ: revista de estudos transitivos do contemporâneo. n. 5, 2010.

_____. **A nova mente da máquina**: da máquina universal de Turing à máquina plerômica de MD. In: TRANZ: revista de estudos transitivos do contemporâneo. n. 6, 2011.

ARAÚJO, Denize C. (org.). **Imagem (ir)realidade** – Comunicação e Cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAVCAR, Evgen. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. In: Slavutzky, A. Souza, E. & Tessler, E.(orgs) **A invenção da vida** – arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

_____. “A luz e o cego”, in Adauto Novaes (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Le voyeur absolu**. Paris, Seuil, 1992.

BECKETT, Samuel. “Atos sem palavras”. In: **Sobretudo Beckett**. Marcelo Lazaratto, Teatro-Escola Célia Helena, julho de 1989.

_____. **Catástrofe**. Tradução de Flávio de Campos. In Revista “Cadernos de Teatro”. Número 102. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1984.

_____. **Como é**. Tradução e posfácio de Ana Helena Souza. São Paulo, Editora Iluminuras, 2003.

_____. **Film**. Traducción de Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

_____. **O inominável**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1989.

_____. **Últimos trabalhos de Samuel Beckett**. Tradução de Miguel Esteves Cardoso. Lisboa, Editora Assírio e Alvim, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Tradução de José Lino Grunnewald do original alemão: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, em *Illuminationen*, Frankfurt AM Main, 1961, Surkhamp Verlag, p. 148-184. A presente tradução foi publicada na obra **A ideia do Cinema**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, p. 55-95.

BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

BOUWMEESTER, Dirk; EKERT, Artur; ZEILINGER, Anton. **The physics of quantum information: quantum cryptography, quantum teleportation, quantum computation**. Springer, 2000.

BOYER Vincent. MARINO Alberto M. POOSER Raphael C. LEET, Paul D. **Entangled Images from Four-Wave Mixing**. Publicação online: <<http://www.sciencemag.org>>. 2008.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo, Perspectiva, 2008.

COSTA, Mario. **O sublime tecnológico**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna**. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **L'Épuisé**. Tradução para o português de Lilith C. Woof e Virginia Lobo. Paris, Minuit, 1992.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da filosofia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2010. Obras Completas, vol. 18, p. 13-122.

_____. **Além do Princípio de Prazer**. In: Escritos sobre a psicologia do inconsciente. v. 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 123-198.

GUIMARÃES, Cao. **Histórias de não ver**. São Paulo: Cobogó, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **A questão da técnica**. In: Ensaios e Conferências. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e outros, Petrópolis, Vozes, 2002.

HENZ, Alexandre O. **Estéticas do Esgotamento - extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. Tese de doutorado apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica, sob a orientação da Prof. Dra. Suely Rolnik, 2005.

KANGUSSU, Imaculada. **Inexprimível: a herança do “sublime” na filosofia de Walter Benjamin**. Disponível em: <http://www.academia.edu/858967/INEXPRIMIVEL_a_heranca_do_sublime_na_filosofia_de_Walter_Benjamin>. Acesso em: <12 jan 2015>.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de V. Rohden. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, 1993.

LAPKIEWICZ, Radek; ZEILINGER, Anton. **Quantum imaging with undetected photons**. Nature 512 (28 August 2014), p. 409–412.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**: um romance-ideia. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. **Toda Poesia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

LEMOS, Gabriela B.; BORISH, Victoria; COLE, Garrett D.; RAMELOW, Sven; **Quantum imaging with undetected photons**. *Nature*. Vol.: 512, p. 409-412.

MAGNO, MD. “**Neurobrás**”. Conferencia proferida no IV Congresso Brasileiro de Psicanálise d’A Causa Freudiana do Brasil, Porto Alegre, 09 outubro 1987. Texto originalmente publicado em MAISUM: Boletim do Colégio Freudiano do Rio de Janeiro, no. 73/74, p. 3841-3868, 20 set 1988.

_____. “**A alma desse tempo**”. Palestra em painel com Bruno Tolentino no Simpósio *Comunicação e Cultura na Era Global*, realizado pelo “*...etc.* - Estudos Transdisciplinares da Contemporaneidade”, no Hotel Inter-Continental, Rio de Janeiro, 13 setembro 1997.

_____. **Revirão 2000/2001**: “Arte da Fuga” e “Clínica da Razão Prática”. Rio de Janeiro: NovaMente, 2003.

_____. **Comunicação e Cultura na Era Global**. Rio de Janeiro, Novamente, 2005.

_____. **Arte e Psicanálise**: Estética e Clínica Geral. Rio de Janeiro, Novamente, 2008.

_____. **ARTE&FATO**: A Nova Psicanálise: da Arte Total à Clínica Geral. Rio de Janeiro: Novamente, 2009.

_____. **O halo bífido do Inconsciente**. In: TRANZ: revista de estudos transitivos do contemporâneo. n. 5, 2010.

_____. **ZIG/JAC: MAG** – Razão de um percurso. Cf: <<http://www.novamente.org.br>>. 2013.

_____. **Conceitos da Nova Psicanálise: Precisoões**. Transcrição da seção 21 do *SóPapo 2014* realizado em 29 novembro, na UniverCidadeDeDeus.

MANGUANI, Sunil; PIPER, Arthur. & SIMONS, Jon. **Images**: a reader. Los Angeles: Sage, 2010.

MCCULLOH, Douglas. **Sight unseen**. Published by UCR ARTSblock on the occasion of the exhibition Sight Unseen: International Photography by Blind Artists on view from May 2 to August 29, 2009 at the UCR/California Museum of Photography.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MEDEIROS, Nelma. **O primado heurístico da noção de “formação”**: para uma teoria gnóstica do conhecimento. Lumina: Revista do PPGCOM / UFJF. Vol.2, n. 2, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MILNER, Jean. **A Obra Clara**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

NASSIM, Sonia. **Sexo: paradigma da Psicanálise**. In: TRANZ: revista de estudos transitivos do contemporâneo. n. 5, 2010.

NICOLELIS, Miguel A. L. **Muito além do nosso eu**: a nova neurociência que une cérebro e máquinas e como ela pode mudar nossas vidas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

_____. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PARENTE, André (org). **Imagem-Máquina**. São Paulo: 34, 1996.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SALOMÃO, Waly. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem** – cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SILVEIRA Jr., Potiguara M. **Artificialismo total**. Rio de Janeiro: NovaMente, 2006.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

SOUZA, Edson L. de. & TESSLER Elida.(orgs) **A invenção da vida** – arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VILA-MATAS, Enrique. **Ar de Dylan**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Exploradores do abismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WINNICOTT, Donald. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.