

Voyeur absoluto O olhar e a prótese

Diego Rezende¹

Resumo: Investigação sobre o “olhar” a partir dos conceitos de “indiferença visual”, em Marcel Duchamp, e de “indiferença sexual”, na Nova Psicanálise. Percurso da concepção de “voyeur”, em Duchamp, à ideia de “cais absoluto” (Fernando Pessoa) como *locus* da experiência originária de “Haver” situada aquém do “ser”. Reflexão sobre um “voyeur protético” análogo à “prótese inicial”, que é anterior às oposições que se manifestam no campo do Ser (corpo/mente, luz/escuridão, visível/invisível...). Estudo de caso: o processo de “criação” do fotógrafo cego esloveno Evgen Bavcar e as possibilidades das tecnologias visuais do século 21.

Palavras-chave: comunicação visual, voyeur, prótese, Nova Psicanálise.

Abstract: Investigation into the “gaze” according to Marcel Duchamp’s concept of “visual indifference” and New Psychoanalysis’ concept of “sexual indifference”. Trajectory from Duchamp’s conception of “voyeur” to the idea of “absolute quay” (Fernando Pessoa) as the *locus* of an originary experience which is prior to “being”. Pondering over the conception of a “prosthetic voyeur” analogous to an “initial prosthesis” which is previous to the oppositions that take place in the realm of “being” (mind vs body, light vs darkness, visible vs invisible...). Case study: the “creation” process of the Slovenian blind photographer Evgen Bavcar and the possibilities of 21st century visual technologies.

Keywords: visual communication, voyeur, prosthesis, New Psychoanalysis.

Resumé: Investigation sur le “regard” à partir des conceptions d’“indifférence visuelle”, de Marcel Duchamp, et d’“indifférence sexuelle”, de la Nouvelle Psychanalyse. Parcours de la conception de “voyeur”, en Duchamp, à l’idée d’un “quai absolu” (Fernando Pessoa) comme lieu d’une expérience originaire de “l’ilya” avant l’“être”. Reflection sur la conception d’un “voyeur prothétique” analogue à une “prothèse initiale” qui est antérieure aux oppositions manifestées dans le domaine de l’“être” (esprit / corps, lumière / sombre, visible / invisible...). Étude de cas: le procès de “création” du photographe aveugle Evgen Bavcar et les possibilités ouvertes par les technologies visuelles du 21ème siècle.

Mots-clés: communication visuelle, voyeur, prothèse, Nouvelle Psychanalyse.

¹ Mestre (PPGCOM/UFJF). Doutorando (PPGAV-EBA/UFRJ).

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 generalizada², conduziu à perda de qualquer garantia permanente para a *unidade* e a *síntese*³ mentais, 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 diluição⁴ 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*⁵ – ponto de partida de diversas vanguardas do final do século XIX e início do século XX.

Marcel Duchamp (1887-1968) articulou de modo irônico este movimento – do visual ao conceitual – 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*⁶. Este deslocamento ao conceitual também pode ser observado na obra do fotógrafo esloveno Evgen Bavcar (1946-). Cego desde os onze anos, ele fotografa a partir de suas *imagens mentais*: sejam elas lembranças ou criações a partir de outros sentidos (audição e tato). Desse modo, a importância dos olhos biológicos em sua obra, assim

² “A impossibilidade de se continuar a defender soluções a priori [termo kantiano] para problemas epistemológicos” (Crary, 2013, p. 42).

³ “A síntese no sentido da coexistência rítmica de elementos radicalmente heterogêneos e temporalmente dispersos” (Crary, 2013, p. 292).

⁴ Dissolução da unidade em fluxo de cores: “a percepção não podia ter outra forma senão a de seu processo de formação” (Crary, 2013, p. 284).

⁵ “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).

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2V3uz451pvs>>. Acesso em: <1 jun 2014>.

como na de Duchamp, é deslocada para a *massa cinzenta*, ou seja, para um *olhar* que abrange a própria ideia de *percepção*⁷, uma *experiência* que funde os *sentidos* em um procedimento *conceitual*, para além do meramente retiniano.

Partindo disso, este artigo busca um passo a mais com o entendimento de um *olhar* fora de um ponto de vista *subjetivo* – mesmo porque (não apenas questiona, mas) *abole* as categorias de sujeito e objeto – e que se faz referente a um processo de *indiferenciação*: de *indiferença visual*, segundo Duchamp, ou, de acordo com MD Magno, de *indiferença sexual*. Pois, para Magno ([1990], p. 70), o olhar, ou melhor, o *voyeur*, em Duchamp se dá a partir do *Sexo* (paradigma da psicanálise), do *Sexão: secção absoluta do desejo, da pulsão*, de que trataremos mais adiante.

Pensando o *voyeur* sob esta perspectiva, analisaremos o processo criativo de Evgen Bavcar em consonância com o aperfeiçoamento de artifícios visuais no século XXI, isto é, considerando o desenvolvimento tecnológico da visualidade durante o século XX: computadores, imagens digitais, internet etc. Isto será feito, tomando-o como estudo de caso⁸ para conjecturar o *olhar* a partir da *indiferenciação*. A hipótese diz respeito à disponibilidade de um *voyeur* não encarcerado em característica etológica ou cultural, mas cuja referência é o *Cais Absoluto* (Magno [1991] p. 115), lugar à beira do abismo criado pela secção entre *Haver* e não-Haver. Ou seja, um *voyeur* protético análogo à *Prótese* inicial, anterior às oposições que se manifestam no Haver (corpo e

⁷ 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).

⁸ O estudo é focado no processo de criação do fotógrafo Evgen Bavcar, e não na concepção de sujeito e no delinear de sua subjetividade.

mente, luz e escuridão, visível e invisível etc.), e à tentativa presente em Bavcar de indiferenciação destas oposições em seu processo de criação.

O Haver, o Sexo e o Cais Absoluto

Existe uma diferença radical entre *Haver* 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” (Magno, 2013, p. 28). A filosofia clássica se baseia no conceito de Ser e não-Ser, já a *Nova Psicanálise*⁹ 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). Começamos, então, de modo delirante, a inventar maneiras de *Ser* para o que *Há*¹⁰.

A partir disso, amplia-se o conceito de “pulsão de morte”¹¹ – 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 que se formula como: *Haver deseja não-Haver* (id., 2013). 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 novas bases conceituais ao legado freudiano, como descreve Sonia Nassim (2010, p. 2), este

⁹ Criada em 1986, por MD Magno e renomeada NovaMente, em 1998.

¹⁰ 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.

¹¹ “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).

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 da *indiferença* para melhor administrar e acolher as *diferenças* (id., p. 13). Então, segundo esta perspectiva, *indiferenciação* é a disponibilidade para 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*¹²: 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*¹³, tendo como referência a *Prótese* inicial, que mencionamos no começo deste artigo.

Prótese, para a Nova Psicanálise, é anterior aos opostos que se manifestam no Haver. Trata-se da disponibilidade de fazer a *oposição fundamental* entre o Haver (conjunto de todas as *teses* e *anti-teses* que existem ou venham a existir) e a *ek-tese* não-havente do não-Haver (*Impossível Absoluto*). Nesta oposição fundamental, todas as oposições de “dentro” se suspendem diante de um “fora” (*ek*) – que não-há –, constituindo um lugar terceiro: sem síntese, mas como *pro-tese*, originalmente protético, neutro e indiferenciado. Temos, assim, a equação: *tese* x *anti-tese* / *ek-tese* = *pro-tese*.

¹² Termo retirado de Fernando Pessoa.

¹³ Aborda-se a técnica e a tecnologia entendidas como Arte (ART: articulação, artifício).

O *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*. Quem inaugurou, segundo Magno (2005, p. 68), a ideia de *Arte* entendida como *artifício*, articulação (radical ART: abrange a técnica e a tecnologia) foi Marcel Duchamp. Em um ato, o *ready-made*, Duchamp veio a dizer que o que quer que a espécie humana faça é *Arte*. Vestimos roupas e usamos óculos, por exemplo, por causa da *Arte*, pois tudo se articulou de alguma maneira, desse modo, *Arte* é *articulação*.

O voyeur sendo dado: do retiniano ao conceitual

Como descreve Magno ([1990], 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*¹⁴. 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*¹⁵, a escolha que funda o *ato* de sua designação, é produzida, segundo Duchamp (2008), por *indiferença visual* – que abordaremos aqui como *indiferença sexual* –, numa

¹⁴ “Desde Courbet [Gustave Courbet, 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 (...) todo o século [XX] é completamente retiniano” (Duchamp *apud* Cabanne, 2008, p. 73).

¹⁵ “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” (Duchamp *apud* Cabanne, p. 79-80).

“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, 2005, p. 30). Segundo Magno, as duas grandes obras de Duchamp, que repetiram aquele mesmo ato, são: *O Grande Vidro*¹⁶ e *Étant donnés* (fig. 1) – 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 olhar passará por uma câmara escura e lá está o cenário: a “voyura” do *voyeur*!



¹⁶ Definitivamente inacabado em 1923, como descreve Paz (2002, p. 9), 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 (id., p. 30). Duchamp descreve: “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” (Duchamp *apud* Cabanne, 2008, p. 72).



Fig. 1: *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 [1990], 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* (idem, p. 71).

Assim, por meio desta *terceira posição* ou terceiro olhar – um terceiro *indiferente* à dualidade –, Duchamp busca subverter as ideias puramente etológicas a respeito da *sexualidade* (Magno [1990], 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*. 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*¹⁷. 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.

Este movimento de suspensão pode ser observado na pintura de Paul Cézanne, que, segundo Merleau-Ponty, era capaz de uma *visão* que ia até as raízes, “aquém da humanidade constituída” (Merleau-Ponty, 2004, p. 119). Assim, de nada adiantaria opor as distinções do *corpo* e da *alma*, da *visão* e do *pensamento*, já que o pintor se voltava justamente

¹⁷ *Mente*, para a Nova Psicanálise, seria o mesmo que Haver.

para a *experiência primordial* de onde estas noções se extraem e se apresentam inseparáveis (id., p. 118). Assim como em Cezánne, 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).

Quando, por exemplo, Bavcar ironiza a situação dos astrônomos – “o que é que eles podem ver com seus próprios olhos? Eu utilizo uma espécie de telescópio para ver as estrelas” (Bavcar, 2001, p. 32) –, considera a cegueira como uma “experiência universal” (id. 2003, p. 141), pois, segundo ele, sem a *escuridão* não podemos ver as *estrelas*. Assim, não se pode conceber uma “arqueologia da luz” sem considerar a *escuridão* e sem elucidar o fato de que a *imagem* não é apenas alguma coisa da ordem do *visual*, mas pressupõe, igualmente, a imagem de obscuridade ou das *trevas* (id., 1994).

A partir da descrição de 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 a massa cinzenta e atravessando em diagonal o *visível* e o *invisível* quando fotografa, não com a visão, mas com a *audição*, no que ele denominou *fotografia do invisível* (fig. 2).



Fig. 2: No documentário *Janela da Alma*¹⁸, 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*.

Outra experiência neste sentido foi o livro *Histórias de não ver* (2001), do cineasta e artista plástico brasileiro Cao Guimarães, que, com o objetivo de *ver* o mundo de outras formas, 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

¹⁸ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=56Lsyci_gwg>. Acesso em: <1 jun 2014>.

Paulo, Madri, Londres e Barcelona). Entre 1996 e 1998, Cao fotografou às cegas e escreveu sobre as impressões do que não viu¹⁹. Portanto, tanto no fotógrafo cego, como no cineasta vendado, o que se busca não é traduzir o visível, mas apenas excitar o invisível²⁰.

O Voyeur no Cais Absoluto: a indiferenciação do olhar no século XXI

Do mesmo modo que a *câmara neutra* é o lugar terceiro na obra póstuma de Duchamp, a câmera fotográfica ocupa o espaço neutralizado que sintetiza o movimento das *imagens mentais* aos negativos fotográficos de Bavcar. Segundo ele, a câmera escura é um espaço cósmico em miniatura onde há a alternância entre a noite e o dia, um prolongamento do seu espaço existencial: “quando fotografo, sou eu mesmo uma câmera escura por trás desse outro que é a máquina fotográfica” (id, p. 143).

Entretanto, quando Bavcar descreve a câmera fotográfica como um *outro*, pode-se repensar, segundo nossa perspectiva, este *outro* como o *Mesmo*, pois se desloca a concepção dual de sujeito e objeto para uma mesma concepção: de *formações*²¹ do Haver. Segundo Tessler, “Bavcar vê com sua audição, com seu tato, com todos os sentidos, enfim, com todo seu corpo” (Tessler *apud* Bavcar, 2003, p. 11), mas, assim como a *visão* não é meramente biológica – como tratado anteriormente –, o *corpo* também ultrapassa esta definição. Para Magno (2013, p, 39), tudo

¹⁹ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/cao-guimaraes-lanca-livro-com-fotos-feitas-as-cegas-9330581>>. Acesso em: <1 jun 2014>.

²⁰ Frase de Aduino 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).

²¹ “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).

é *artifício*: o que chamam de natureza é um *artifício espontâneo* e aquele característico das produções de nossa espécie humana é um *artifício industrial*. Portanto, um *corpo* que agrega a câmera escura (ou seja, que prolonga seu espaço existencial) em sua criação não se separa entre *natural* e *artificial*, mas, sim, cria a partir das articulações de sua *artificialidade*.

Quando Merleau-Ponty descreve a obra de 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 de Bavar ocorre, como descrito anteriormente, por meio da suspensão de determinadas oposições (visível/invisível, corpo/mente, sujeito/objeto, luz/escuridão etc.) tendo como referência a oposição fundamental, a *Prótese* inicial, ou seja, o *Cais Absoluto*, experiência originária do abismo entre Haver e não-Haver. Com isso, o fotógrafo cego se coloca enquanto estudo de caso do que elaboramos aqui como a *indiferenciação do olhar* no *Cais Absoluto* ou, usando o título de um dos livros de Bavar, 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 que chamamos aqui de *Voyeur Absoluto* – que não há – torna-se 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.

Referências

- 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 Aduino Novaes (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Le voyeur absolu*. Paris, Seuil, 1992.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GUIMARÃES, Cao. *Histórias de não ver*. São Paulo: Cobogó, 2013.
- MAGNO, MD. *Zig/Jac: Mag. Razão de um percurso*. Conferências proferidas na Universidade Candido Mendes Ipanema. Conferência de 14 de maio de 2013. Incluída em: MAGNO, MD; MEDEIROS, N. [2013] *Razão de um Percurso*. Rio de Janeiro: Novamente, 2015. Conferência disponível em: http://www.novamente.org.br/arquivos/md13-zig-02-14mai-site-naohaver-pdf_1372864589.pdf.
- _____. [1990] *ARTE&FATO: A Nova Psicanálise: da Arte Total à Clínica Geral*. Rio de Janeiro: Novamente, 2009.
- _____. [1991] *Est'Ética da Psicanálise: Parte II*. 2ed. Rio de Janeiro: NovaMente, 2005.
- _____. [2005] *Clavis universalis: da cura em psicanálise: revisão da clínica*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2007.

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. Disponível em:

<http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/179>

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

NASSIM, Sonia. *Sexo: paradigma da Psicanálise*. Revista de Estudos Transitivos do Contemporâneo, Edição 5, 2010.

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

_____. [1988] *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.