

# Artifícios do olhar: o mal-estar e a visualidade



**Resumo:** Investigação sobre o olhar no sentido de acompanhar a mudança do paradigma fotográfico para o pós-fotográfico, a disponibilidade nômade de dispositivos portáteis e a transposição das fronteiras entre visível e invisível mediante artefatos (satélites e microscópios). Início de um estudo de caso: situar alguns elementos constituintes do processo de criação do fotógrafo cego esloveno Evgen Bavcar. Toma-se o mal-estar na cultura ou na civilização, descrito por Sigmund Freud, para considerar um generalizado mal-estar no Haver, que se torna visível mediante a aplicação do conceito de Prótese e da abordagem do tema da Técnica enquanto Arte (articulação, artifício) (MD Magno).

**Palavras-chave:** Visualidade, mal-estar, teorias da comunicação, Nova Psicanálise.

*Artifícios para mirar: el malestar y la visualidad*

**Resumen:** La investigación sobre lo que se establece actualmente como visión con el objetivo de observar lo cambio de paradigma fotográfico para lo postfotográfico, la disponibilidad nómada de dispositivos portátiles y la transposición de las fronteras entre lo visible y lo invisible por medio de artefactos (satélites y microscopios). Início de un estudio de caso: el proceso de creación del fotógrafo ciego Evgen Bavcar. Se entiende, en este contexto de cambio, el malestar en la civilización, descrito por Sigmund Freud, para orientar la comprensión más amplia de malestar que es visible en el concepto de Prótesis y en la técnica como Arte (articulación, artifício) (MD Magno).

**Palabras clave:** Visualidade, malestar, teorías de la comunicación, Nueva Psicoanálisis.

*Artifícios to look: the malaise and visibility*

**Abstract:** An inquiry into what can be nowadays understood as vision. The objective is to observe the photographic paradigm shift to a post-photographic one, the nomadic availability of portable devices and the transposition of the boundaries between visible and invisible by means of artifacts (satellites and microscopes). The start of a case study on the blind Slovene photographer Evgen Bavcar's creating process. Resort to the civilization discontentment depicted by Freud to guide the understanding of a broader kind of discontentment which is visible in the concept of Prosthesis and in the approach of technics as Art (articulation, artifact) brought by New Psychoanalysis (MD Magno).

**Keywords:** Visuality, discontentment, communication theories, New Psychoanalysis.

*Potiguara Mendes da Silveira Jr.*

*Doutor em Comunicação pela Eco-UFRJ  
Professor da Faculdade de Comunicação e do PPGCOM  
da Universidade Federal de Juiz de Fora  
E-mail: potiguaramsjr@uol.com.br*

*Diego Pereira Rezende*

*Mestrando em Comunicação pela  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
E-mail: diegoprezende@yahoo.com.br*

O surgimento, nos anos 1980, das imagens sintéticas, seguidas pelas possibilidades de imersão em rede, traz para o regime da visualidade<sup>1</sup> horizontes que, de algum modo, eram pensados anteriormente. O aperfeiçoamento de microscópios e satélites no decorrer do século XX transpôs as fronteiras do visível, e as tecnologias móveis vêm inserir agora uma nova dimensão: o computador saiu das casas e escritórios e foi para a rua, disponibilizado de modo portátil e disseminado planetariamente.

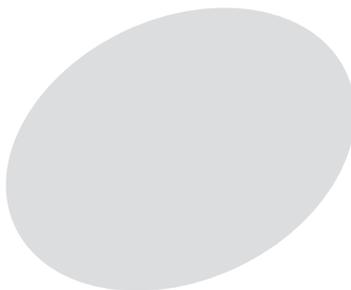
Pensar sobre os *artifícios de olhar* no século XXI exige considerar uma nova abrangência que se apresenta de modo conectado e nômade, abarcando os radicais da proporção

<sup>1</sup> O termo *visualidade* se refere a “como a visão é social, histórica e culturalmente construída” (Manguani; Piper; Simon, 2010).

cósmica, do átomo às galáxias. Uma imensa parte de nosso universo ainda é invisível aos olhos humanos, porém, os ganhos tecnológicos do século XX e sua intensidade de mutação no século XXI nos permitem conjecturar sobre possibilidades antes impraticáveis pela ciência – e, por conseguinte, pela arte.

Do mesmo modo que, ainda no século XIX, a invenção da câmera fotográfica foi uma ruptura na perspectiva do olhar, as *imagens binárias*, no século XX, rompe-

*Os telefones devem  
passar a ser vistos não  
apenas como  
meros telefones móveis,  
mas também como  
micro-computadores  
portáteis*



ram com características fundamentais da própria fotografia. O digital transformou o negativo em códigos numéricos que relativizaram a noção de espaço e o processo de produção da imagem. Sendo assim, muitas formas de manipular a fotografia, que eram inviáveis no negativo, tornaram-se disponíveis em programas de computador. A difusão da *internet*, criando redes de conexão que transpunham as limitações territoriais, e dos computadores portáteis proporcionou às imagens sintéticas um amplo campo de compartilhamento.

Então, diante da limitação natural dos olhos humanos, a dimensão de nosso olhar proteticamente criado se torna dependente das máquinas que inventamos e, cada vez mais, aprimoramos. É mediante essa perspectiva que buscamos considerar alguns aspectos da obra do filósofo e fotógrafo cego esloveno Evgen Bavcar, que nega e transpõe a necessidade dos olhos biológicos para fotografar e, por meio da câmera, amplia o alcance do *olhar*.

Para tanto, aplica-se o conceito de *Prótese* (MD Magno) no intuito de abordar a questão do *olhar* diante de um mal-estar que não é mais estritamente o freudiano – ou seja, não mais restrito à civilização, à cultura ou mesmo simbólico, linguageiro, como pensado pelo estruturalismo (Lacan),<sup>2</sup> – 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, como trataremos no decorrer do texto – para pensar em mecanismos de *suspensão de recalques* (que, estes, são paralisantes dos movimentos exigidos por nossa mente). É por meio destes mecanismos de suspensão que averiguaremos a possível consonância entre o processo de criação de novos *artifícios* de olhar e o processo criativo do fotógrafo cego. Buscam-se, assim, ferramentas práticas e possibilidades teóricas de minorar, quanto ao campo da visualidade, o ineliminável mal-estar em que estamos todos, não-cegos e cegos, inseridos.

#### Regimes de visualidade: do fotográfico ao pós-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

<sup>2</sup> Cf. adiante (item “O mal-estar: da civilização ao Haver”).

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 (Idem, 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 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).

Em outras palavras, os objetos sobre os quais atuam os circuitos do computador são os impulsos elétricos. A presença de uma carga elétrica representa o número 1 e sua falta, o número 0. É possível, assim, representar em um computador tudo que se pode escrever em um alfabeto ou traduzir por número e circuitos elétricos simples que jogam com a presença/ausência de carga elétrica. Isto porque representam operadores matemáticos básicos que atuam sobre números expressos na base 2 e podem efetuar cálculos elaborados e processar informação (Alonso, 2011, p. 4-5).

A difusão mundial da língua franca da internet, o *Hypertext Mark-up Language*, a linguagem HTML, na década de 1990, im-

plicou 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*.<sup>3</sup> 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, 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 (Idem, 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

<sup>3</sup> Termo criado pelo escritor William Gibson, em seu romance *Neuromancer*, de 1984.

sociais e pela mudança de interfaces estáticas a interfaces móveis, espaços sociais deslocados do *ciber* ao híbrido (Idem, 2006, p. 26-27).

Um artifício que facilitou esse processo foi o Sistema Celular de Terceira Geração (3G)<sup>4</sup>, 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” (Araujo, 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 fluxo:

Práticas cíbridas por excelência, sempre mediadas por dispositivos móveis e redes de diversas naturezas, on e off-line, nos colocam em outro âmbito artístico, cognitivo e epistemológico, no qual o diálogo é estabelecido com seres multitarefas, que estão em situações de trânsito e deslocamento (Idem, 2006, p. 156).

Hiatos, intervalos, desconexões, saturação e dispersão parecem ser as palavras-chave dessa situação que a estética da transmissão impõe diante desse novo olhar (idem, 2006, p. 161), uma arte para ser experimentada “entre” outras coisas. Os projetos “De vez em sempre” e “De vez em nunca”<sup>5</sup> realizados, em 2005, por Beiguelman, definem essa inquietação. O primeiro “reflete sobre o mundo visto através de telas e janelas, em que cada momento do dia parece um filme, que se apaga e se consome assim que realiza,

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/sometimes>>. Acesso em: 06/09/2014.

respondendo às dinâmicas de fragmentação e aceleração que as produzem” (Idem, 2006, p. 160). O resultado do segundo é um “palimpsesto dinâmico de imagens que se consomem, seguindo uma lógica entrópica em que o acúmulo de registros se faz por apagamentos e supressões, construindo memórias passageiras e fugidias” (Idem, 2006, p. 161).

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).

Uma indicação de possível resposta está em conceber a vida mental como função de uma *artificialidade* em escala plena, um ecossistema no qual a natureza pode ser tomada como sistema cibernético e informacional. Freud, em 1930, dizia que éramos uma espécie de “deus protético”. Segundo ele, através de cada instrumento, o ser humano recria seus próprios órgãos motores ou sensoriais e amplia os limites de seu funcionamento (Freud, 2010, p. 52).

Na sequência, a cibernética rompe ainda mais a tradicional dicotomia homem/máquina ao propor uma abordagem humano-mecânica da sociedade: “modificamos tão radicalmente nosso meio que devemos nos modificar a nós próprios para viver à escala deste novo ambiente” (Wiener, 1973, p. 46). Hoje, portanto, não surpreende que um cientista como Miguel Nicolelis diga que, à medida que seres humanos ganham compe-

tência no uso de ferramentas artificiais, seus cérebros tendem a adicionar esses artefatos como extensões de seus corpos biológicos. Expressando, assim, “o mais voraz dos apetites por incorporar os objetos que são o fruto de nosso inconfundível e incomparável desejo de criar” (Nicoletis, 2011, p. 350).

É levando em conta os apontamentos teóricos gerais apresentados acima que se pretende aqui abordar um pouco da obra do filósofo e fotógrafo cego esloveno Evgen Bavcar. Iniciaremos, assim, nossas considerações<sup>6</sup> no sentido de pensar seu processo de criação diante da abrangência do regime de visualidade e do que se pode pensar hoje como um *olhar* proteticamente aparelhado.

### ● O olhar de Evgen Bavcar

Em uma de suas vindas ao Brasil, Bavcar disse à jornalista Lucrecia Zappi: “o Brasil é da cor vermelha”.<sup>7</sup> Naturalizado francês, nasceu em 1946 em Lokavek, na 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).

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, 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” (Idem, 2003, p. 11).

Em várias de suas exposições no Brasil – no Senac São Paulo e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, entre outras –, Bavcar foca o corpo humano, sobretudo a nudez feminina (Figura 1), as paisagens de sua infância, os pequenos objetos, os santos, os autorretratos (Figura 2), o infinito, os girassóis... 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” (Idem, 2003, p. 144).



Figura 1 – Dois nus com andorinhas



Figura 2 – Autorretrato

<sup>6</sup> A serem desenvolvidas em dissertação de Mestrado (PPG-COM-UFJF).

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1644,1.shl>>. Acesso em: 06/09/2014.

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).

“De repente, a humanidade começou a se dar conta de que os fundamentos que fundamentavam não fundamentavam nem a si mesmos”



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” (Idem, 2001, p. 32). Pois, segundo ele, sem a *escuridão* não podemos ver as *estrelas*.

Como visto anteriormente, o século XXI transpôs as próteses do século passado, sintetizando e dinamizando sua visualidade. A obra de Evgen Bavcar, junto à época em que se processa, rompe noções que habitualmente conservávamos, como, por exemplo, a determinação entre *visível* e *invisível*. No documentário *Janela da Alma*,<sup>8</sup> dirigido por João Jardim e Walter Carvalho, ele explica que pediu a sua sobrinha para correr e dan-

çar em um campo usando um sininho, que ele escutava e que estava escondido. Bavcar conta que fotografou o sininho, mas como este não podia ser visto, tratava-se, então, de uma *fotografia do invisível*. A metáfora de Bavcar é evidente em pesquisas espaciais ou atômicas em que, utilizando artefatos apropriados, pode-se visualizar o que é invisível aos olhos biológicos, construindo, portanto, um olhar que incorpora esses *artifícios*. É esse *olhar* que desmonta as fronteiras entre o que se pensa sobre visível e invisível, corpo e mente, luz e escuridão etc. que supomos estar presente na obra do fotógrafo esloveno.

Quando Bavcar diz que a máquina fotográfica é um prolongamento de seu espaço existencial, dilui-se a fronteira humano-máquina, temos o que já foi trabalhado pela cibernética e pela Nova Psicanálise. O fotógrafo afirma que utilizamos “o olhar do outro”, só que em outros planos: como não se pode nunca ver com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos. Esse *outro* que Bavcar descreve, em vários textos, entrelaça-se à concepção artificialista de Freud. Por exemplo, quando o fotógrafo diz que é ele mesmo uma câmera escura por trás desse *outro* que é a máquina fotográfica. *Outro* é, para ele, uma *prótese*, uma extensão de seus olhos, porém, como seu modo de enxergar envolve a intensidade de outros sentidos, torna-se um prolongamento de todo seu corpo. Intervindo em uma limitação estabelecida, sua cegueira, invertendo e partindo da escuridão, constrói imagens por meio de *artifícios*: o *outro* e a câmera. Isto a ponto de aquilo a que chama de *outro*, na verdade, segundo a perspectiva aqui tomada, ser o *Mesmo*. São *Formações* do Haver que se consideram umas as outras, sem presença de *sujeito* ou *objeto* nestas considerações.

### ● O mal-estar: da civilização ao Haver

Como dissemos, Freud, em 1930, afirma que há um ineliminável *mal-estar* na cultura em consequência não apenas da insub-

<sup>8</sup> Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=56Lsyci\\_gwg](https://www.youtube.com/watch?v=56Lsyci_gwg)>. Acesso em: 6/09/ 2014.

missão 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” (Freud, 2010, p. 52), 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: “De repente, a humanidade começou a se dar conta de que os fundamentos que fundamentavam não fundamentavam nem a si mesmos” (Magno, 2013, p. 17). Surge, então, um modo de pensar a psicanálise, que veio a ser chamado Nova Psicanálise, em 1986, e renomeado *NovaMente*, em 1998, por seu criador, MD Magno.<sup>9</sup> É outro escopo psicanalítico, que aborda a técnica e a tecnologia entendidas como *Arte*<sup>10</sup> (ART: articulação, artifício) e propõe uma teoria genérica da comunicação denominada *Transformática* (Idem, 2000).

<sup>9</sup> Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/MD\\_Magno](http://pt.wikipedia.org/wiki/MD_Magno)>. Acesso em: 06/09/2014.

<sup>10</sup> “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 (...) Vestimos essas roupas, colocamos óculos, arrumamos o cabelo, por causa de quê? Arte. Tudo se articulou de alguma maneira. Arte é articulação” (Magno, 2005, p. 68).

Segundo essa perspectiva, o conceito de “pulsão de morte” trazido por Freud quanto ao que ocorre no psiquismo se amplia para *tudo que há* e se coloca em consonância com a difusão planetária das tecnologias informacionais. A *Pulsão* é apresentada conforme uma Lei: tudo que há deseja não-haver. Ou seja, “*Haver deseja não-Haver*” (Idem, 2013). Ela é uma *força constante* que se desloca no sentido de sua própria e total extinção, em direção ao não-Haver (que, como o nome já diz, não há). Partindo disso, generaliza-se que tudo que há são *Formações*<sup>11</sup> (do *Haver*).

O *Haver*, o que há, é tão artificioso – isto é, tão articulatório – quanto os artifícios produzidos por nossa espécie: o que chamam de natureza é um “artifício espontâneo” e aquele característico das produções humanas é um “artifício industrial” (Idem, 2013, p. 39). Tudo é, portanto, *artifício, articulação, artificialidade* de coisa com coisa, da *transa* das coisas. É aqui que tudo acontece, pois se Haver quer não-Haver e este não há, o Haver “retorna”, em uma infinda repetição. Desejar o não-Haver é, pois, desejar o *Impossível Absoluto* (que não há). Justo por não haver é que é um impossível absoluto, as demais impossibilidades com que os humanos se deparam nas rotinas do Haver sendo apenas modais, passíveis de superação.

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 estivermos 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 analo-

<sup>11</sup> Formação é um conceito importante da Transformática. “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 comparável como matéria, vida ou artefato, para usar os termos das teorias da complexidade e da auto-organização” (Medeiros, 2008, p. 4).

gia 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 catoptria<sup>12</sup> 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 (Alonso, 2011, p. 32).

Por isso, à capacidade incansável de reversão, dá-se o nome de *Revirão*,<sup>13</sup> cujo movimento se realiza segundo três grandes níveis de vinculação: *Primário*, *Secundário* (Vínculos Relativos) e *Originário* (Vínculo Absoluto).

O nível *Primário* é o nível do que está dado, são as inscrições duras, fechadas, já existentes no corpo biológico ou na natureza. Mas, uma vez que o regime *Originário* (em espelho) está inscrito de saída no humano, surge ainda para ele outro nível, em que estão os vínculos chamados de *Secundários* (culturais, languageiros). Eles imitam o que ocorre no regime primário, mas agora base-

ados em fixações operadas simbolicamente, metaforicamente. O *Originário*, este, ocorre pela presença do *Revirão* e é o que é próprio da *Idioformação*,<sup>14</sup> a qual, por portar o *Revirão* em sua própria construtura, é uma formação que tem a possibilidade de *suspensão* das diferenças existentes entre os vínculos relativos – possibilidade esta chamada de *indiferenciação* – porque sua referência de base é o ponto de não-atingimento da extinção buscada pelo movimento da pulsão.

Em outras palavras, *Primário* é o artifício espontâneo: isso surgiu assim. *Secundário* é aquilo que o *Originário* – a estrutura em *espelho* – fundou no *Primário* como estrutura que chamam de simbólico, de linguagem, e que é a *nossa artificialidade no mundo* (Magno, 2013, p. 44). A ordem do *Secundário* é “esta construção simbólica, representacional, que resulta na massa enorme de artefatos, *artifícios*, produzidos pela espécie” (Idem, 2005, p. 56). Portanto, as *próteses* inventadas são resultantes da transação, da intervenção, que invade as formações primárias e força vinculação onde antes espontaneamente não era possível.

### À guisa de conclusão: a suspensão de recalques e o processo de criação

O conceito de *recalque*, para Freud, é a *pedra angular* da psicanálise. Magno o utiliza de acordo com os três níveis de vinculação descritos anteriormente: *Primário*, *Secundário* e *Originário*. 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

<sup>12</sup> *Katoptron*, em grego, é: espelho.

<sup>13</sup> Uma visão geral do conceito pode ser obtida em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Revir%C3%A3o>>.

<sup>14</sup> “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, 1995, p. 231).

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” (Idem, 2008). Sendo assim, 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 (idem, 2013, p. 140).

Trazidos esses pressupostos teóricos, parece-nos justificado pensar que o processo de mudança do paradigma fotográfico para o pós-fotográfico – ainda em aberto – se dá mediante a *criação* de *artifícios de olhar*, próteses cada vez mais sofisticadas passíveis de ampliar e aperfeiçoar o regime da visualidade. Podemos dizer, então, que o processo de *criação* de Evgen Bavcar acontece *artificialmente* por meio da câmera fotográfica, mas, sobretudo por meio das *próteses mentais*: ele não fotografa com os olhos biológicos, e sim com a *massa cinzenta*. Os dois processos – biológico e mental – estão imersos no movimento da acelerada *suspensão dos recalques* vinculados à *visualidade* (e, especificamente, à fotografia) que caracteriza nossa época tecnológica. Com ênfase nesta suspensão foi que buscamos, ao longo deste artigo, acompanhar e refletir sobre a criação de *artifícios* cada vez mais precisos no campo da visualidade (as dimensões futuras do paradigma pós-fotográfico) articulada ao processo cria-

tivo – *ato poético / protético* (Idem, 2005) – do fotógrafo “cego”.

Freud (1974, 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 observa-



*Do ponto de vista da permanente ampliação do campo do possível mediante a maior disponibilidade das próteses que emergem dos processos de criação*

das 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” (Freud, 1974, p. 21). Em circunstâncias proteticamente adequadas, ressaltaríamos nós.

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 do *olhar*. Abordamos o devir do *paradigma pós-fotográfico* (por exemplo, as possibilidades da fotografia

quântica<sup>15</sup>) do ponto de vista do *desrecale* e da aplicação do *juízo forclusivo* mencionado acima. Isto é, do ponto de vista da permanente ampliação do campo do possível mediante a maior disponibilidade das próteses que emergem dos processos de criação. Assim, abrir-se-iam chances de *minoração* – e não de eliminação – do *mal-estar na Mente*,

<sup>15</sup> Cf. o artigo “Fotografia quântica revolucionária é criada por brasileira”. Disponível em: <<http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=brasileira-fotografia-quantica&id=010110140829#.VCl54vldWNw>>. Acesso em: 6/09/2014

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 multiplicitude.

(artigo recebido out.2013/ aprovado ago.2014)

## Referências

- ALONSO, Aristides. 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, Denise C. (Org.). **Imagem (ir)realidade** – Comunicação e Cibernímia. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- 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, p. 32.
- \_\_\_\_\_. **Le voyeur absolu**. Paris, Seuil, 1992.
- BEIGUELMAN, Giselle. Entre hiatos e intervalos (a estética da transmissão no âmbito da cultura da mobilidade). In: Araújo, D. C. (Org.). **Imagem (ir)realidade** – Comunicação e Cibernímia. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes de figuração”. In: Parente, A. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. São Paulo, 34 Ltda, 1987.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2010. Obras Completas, vol. 18, 1930, p. 13-122.
- LEMISNKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- MAGNO, MD. **ZIG/JAC: MAG** – Razão de um percurso. Seção 2, 2013. Cf: <<http://www.novamente.org.br>>.
- \_\_\_\_\_. **AdRem**: Gnômica ou MetaPsicologia do Conhecimento. Rio de Janeiro, Novamente, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Comunicação e Cultura na Era Global**. Rio de Janeiro, Novamente, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Revirão 2000/2001**: Arte da Fuga e Clínica da Razão Prática. Rio de Janeiro: NovaMente, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à transformática**. Rio de Janeiro: NovaMente, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Arte e Psicanálise**: Estética e Clínica Geral. 2ed. Rio de Janeiro, Novamente, 1995.
- MANGUANI, Sunil; PIPER, Arthur. & SIMONS, Jon. **Images**: a reader. Los Angeles: Sage, 2010.
- MILNER, Jean Claude. **A Obra Clara**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- 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.
- PLAZA, J. As imagens de terceira geração, tecnopoéticas. In: Parente, A. (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. São Paulo, 34 Ltda, 2011.
- SANTAELLA, Lucia. Por uma epistemologia das imagens tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade. In: Araújo, D. C. (Org.). **Imagem (ir)realidade** – Comunicação e Cibernímia. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SILVA, Adriana S. S. “Do ciber ao híbrido: tecnologias móveis como interface de espaços híbridos”. In: Araújo, D. C. (org.). **Imagem (ir)realidade** – Comunicação e Cibernímia. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SILVEIRA Jr., Potiguara M. **Artificialismo total**. Rio de Janeiro: NovaMente, 2006.
- WIENER, Norbert. **Cibernética e sociedade** – o uso humano de seres humanos. São Paulo: Cultrix, 1973.