

**vol.2
2017**



NÓS E OS CADERNOS

COORDENAÇÃO
Tiago Cruz

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

Nós e os Cadernos, vol. 2

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Tiago Cruz

ISBN

978-989-8859-40-2

Uma edição do

Centro de Investigação
em Artes e Comunicação (CIAC)
Universidade do Algarve

TODOS OS DIREITOS

RESERVADOS PARA

OS AUTORES

© 2018 Copyright by
Tiago Cruz

ORGANIZAÇÃO DO EVENTO

Tiago Cruz
Câmara Municipal
de Esposende

mais informações

facebook.com/noseoscadernos
noseoscadernos.wordpress.com

CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Universidade do Algarve
FCHS–Universidade do Algarve,
Campus de Gambelas,
8005-139 Faro

www.ciac.pt
secretaria.ualg@ciac.pt



CIAC
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO

ESPOSENDE
câmara municipal

O OLHO CRONOGRÁFICO

Manuel João Ramos

O. Vira o disco e toca o mesmo

O título deste texto é um *παλίμψηστον*. E esta sua primeira frase também. Nela, eu tinha inicialmente escrito a palavra “palimpsesto” mas depois sobrepos-lhe os caracteres do termo grego que a originou. Na actual era digital (e de sobreabundância de suportes de escrita), a amplitude semântica do termo não pode já ater-se ao seu significado e escopo original: o de “raspar” (*ψησ*) com um instrumento de marfim as palavras escritas sobre um pergaminho ou velum para, “de novo” (*παλίμ*), o reaproveitar. Mas, tal como é possível recorrer ao varrimento por luz ultra-violeta de um manuscrito antigo para decifrar um texto anterior àquele que é visível a olho nu, seguramente que a análise algorítmica das sequências de zeros e uns que compõem o processamento computadorizado de um texto pode, se o quisermos, revelar – dependendo da capacidade memorial do processador ou da extensão dos poderes perscrutadores do detentor da propriedade do *software* de escrita – qualquer sequência de *delete-copy-paste* que a acção de escrita num ficheiro electrónico pressupõe. No caso presente, “raspei” uma palavra portuguesa, moderna, escrita em caracteres latinos, e substituí-a “de novo” (*ad novum*) pela originária palavra arcaica escrita em grego antigo.

Em consequência, criei um fugaz escândalo lógico, na medida em que se considerarmos que a transformação etimológica que tece a história de um vocábulo passado de boca em boca e de traço em traço, e apropriado de língua em língua, tem uma natureza palimpsêstica (ou, deleuzianamente falando, a cada nova elocução o sentido anterior de um termo é “raspado” e “renovado”), e a substituição, numa determinada circunstância (por exemplo,

no ecrã do computador onde escrevo estas linhas), de um termo “novo” por um termo “antigo”, e de um significado derivado por um significado original, inverte em certa medida o processo palimpsêstico. Para melhor entender o que pretendo dizer, imagine-se um escriba monástico do séc. XII raspando num pergaminho um texto do séc. XI para nele inscrever um texto do séc. X. O paradoxo é, bem sei, apenas aparente mas com ele pretendo lembrar que as relações temporais com que se entretetece o sentido e a grafia não são absolutamente lineares.

No lugar do título que encima este texto constava inicialmente um outro, inspirado numa expressão muito popularizada, há 30 anos, nas versões portuguesas de uma notória campanha publicitária da não menos notória e hoje defunta empresa de material fotográfico *Kodak*: “Para mais tarde recordar”. O subtítulo, de que decidi entretanto prescindir, remetia mais directamente para a temática deste ensaio: “Desenhar na era digital”. Ao optar pelo novo título, “O olho cronográfico”, e ao deslocar para este primeiro parágrafo (para a frase anterior, mesmo) as palavras do subtítulo, espero tornar mais óbvia a intenção de integrar o texto que se segue no tema geral do *IIº Encontro Nós e os Cadernos*, que decorreu em Esposende, de 28 a 30 de Julho de 2017 (A Caneta Fotográfica), explorando ainda assim alguns misteriosos contornos da actividade gráfica na sua relação com o fluir temporal.

1. O filho é pai da mãe

Tendo iniciado este ensaio com uma provocação, reinício-o com uma breve confissão, forma desajeitada de introduzir o assunto que me proponho aqui detalhar: surpreendi-me certa vez ao confrontar-me com a manifesta estupefação de um amigo, aderente assumido à fé católica e tudo menos ignorante da profundidade doutrinal e histórica desta peculiar forma de fidelização eclesiástica da religião cristã, quando lhe comentei, *en passant*, durante um almoço de amigos que decorria na esplanada de um restaurante na

zona ribeirinha de Lisboa, que o dogma doutrinal que estabelece a concepção imaculada de Maria, mãe de Jesus Cristo, é relativamente tardio. De facto, foi apenas em 1854 que o então Papa Pio IX, o estabeleceu, no corpo do texto da bula *Inefabilis Deus*. Que a doutrina é muito mais antiga, atestam-no por um lado a exegética mariológica, o enraizamento das festividades marianas nos calendários eclesiais oriental e ocidental, e sobretudo a controvérsia secular que se acendeu quando Bernard de Clairvaux (*Epist.174*) condenou a celebração em Lyon e, desconhecendo que ela era há muito aceite pelas Igrejas orientais, a declarou estranha à fé cristã. Esta condenação, e a subsequente reacção anglo-normanda (porque a festa era praticada também nas ilhas britânicas), foram o ponto de partida para complexos debates teológicos na Europa Medieval sobre a inexpugnabilidade do milagre da concepção sem mácula de Maria e do momento da sua santificação (em espírito ou em carne), já que da excepcionalidade da concepção da Mãe dependia a universalidade da redenção trazida pelo Filho. O fervor popular pela celebração, com o suporte da argumentação racionalista de Duns Scotus, levaram ao repúdio progressivo das interrogações críticas de Bernard de Clairvaux, Bonaventura, Albertus Magnus e Tomás de Aquino (Holweck, 1910: 678-9).

O surpreendente assombro deste amigo não se resumia à descoberta de que o referido dogma tinha sido formalizado numa data tão recente da história da Igreja Católica. Ele sabia, naturalmente – até porque foi educado num colégio inglês e cedo confrontado com as divergências entre o catolicismo e as variadas denominações protestantes – que católicos acolhem, enquanto que os protestantes rejeitam, a crença na verdade milagrosa da concepção sem mancha ou nódoa. Mas a causa maior da sua surpresa, que estimo eu ser comum a uma parte substancial do número daqueles que aderem, mais por tradição social que por opção deliberada, à fé propagada pela Igreja Católica, foi descobrir que o milagre e o dogma respeitam não à concepção imaculada de Jesus por Maria, mas dela própria, pela sua mãe e pela vontade de Deus

(ou por decisão das autoridades que reclamam interpretar as suas palavras e actos). É a sua concepção (ou “conceição”) que o Catolicismo celebra no dia 8 de Dezembro, e o protelar por muitos séculos da formalização do dogma que a estabelece evidencia a dificuldade de ultrapassar as muitas dúvidas que sobre ela pairaram. Hoje ainda, fiéis mediamente esclarecidos se surpreendem com o enunciado, como me mostrou a reacção do supradito amigo.

Um dos autores, e talvez o mais importante entre todos, para quem o milagre da concepção imaculada da mãe que concebeu sem a mancha do pecado original que é a cópula sexual suscitava fundadas dúvidas foi, como referi atrás, Tomás de Aquino, na *Summa Theologica*. A lógica subjacente – matéria que preocupava sumamente aquele Pai da Igreja – é com efeito de custosa aceitação. Que Deus concebesse o seu Filho sem sombra de pecado era uma decorrência perfeitamente admissível – pelo menos no contexto de uma Igreja que tinha já há muito ultrapassado os traumas de Niceia e das heresias nestorianas e arianas – ; mas que a Sua mãe também tivesse sido concebida sem pecado, matéria sobre a qual as fontes bíblicas eram silenciosas, esse parecia-lhe um passo difícil de tomar. É bem verdade que a *Vulgata Latina* de São Jerónimo, que reporta que Maria, grávida, se encontrava em estado de *gratia plena* (*Lucas*, 1:28)[1], parecia ser uma porta possível por onde a interpretação analítica poderia penetrar a profissão de fé. Mas preocupava-o a falta de prova histórica indubitável e a debilidade de um argumento que procurava, no fundo, defender com uma chave suplementar, na geração anterior, para prevenir qualquer eventual suspeita de que a humanidade de Cristo se encontrava manchada pelo pecado original, o que estabeleceria a sua subalternidade face às duas outras pessoas da Trindade. Isentando-se Maria, pôr-se-ia em causa a universalidade do projecto redentor. Assim, para Tomás de Aquino, Maria nasceu sem pecado porque a sua carne assim foi animada, mas foi concebida com ele, como todos os descendentes de Adão (*Summa Theol.*, 3a, qu. 27, art. 2).

Sobretudo, a Tomás de Aquino incomodava que esta matéria, e as ambiguidades que ela suscitava, pudesse intervir negativamente no que lhe parecia ser a limpidez elêntica com que se devia revestir o cerne da metafísica cristológica, que afirma a unicidade do Filho e a irreversibilidade da redenção que Ele incarnou. A inexorabilidade da passagem do tempo linear devia ser demonstrada dentro dos limites lógicos da onipotência de Deus, já que Este, tendo tornado possível que Maria se tivesse mantido virgem após a concepção de Jesus (*Summa Theol.*, 3a, qu. 35: art. 6), não fez com que, tendo uma vez concebido, ela deixasse de o ter feito. Por outro lado, uma concepção imaculada, ante alma, de Maria arriscaria uma insuportável reversão do pecado original, dado que suporia, por absurdo, a concepção virgem da sua mãe Ana e de todas as suas ascendentes até Eva. A irreversibilidade é uma pedra basilar da composição do tempo na perspectiva cristã, e o perigo imanente a uma insistência excessiva na concepção imaculada de Maria arriscava-se a levantar o véu sumamente incómodo de uma mesma que tímida e apenas insinuada deificação da Mãe e, mais perigosamente ainda, um indicio de que a reversibilidade temporal era possível (e, como se disse, a redenção revertível). Diria o leitor – se eu o deixasse, por milagre ou por passe de prestidigitação, de todo intervir no curso do meu texto – que tergiverso. Que têm, com efeito, obsoletas elucubrações teológicas sobre os enigmas geracionais de Maria e de Jesus que ver com a prática e contemporânea actividade gráfica na era digital? Para além de me oferecer satisfazer um gosto leviano pela *mise en perspective*, admito que seja difícil escrutinar o caminho que orienta o curso do meu argumento. Poderia alvitrar cinicamente que, ao percorrer as paragens ínvias da palavra sagrada, deixo os dedos percorrer livremente o teclado como um desenhador que se entretém a traçar rabiscos em busca de forma e conteúdo discerníveis. Na realidade, com esta introdução perambulante pretendendo não mais que vincar a importância que o dogma da linearidade tem nas

concepções (*no pun intended*) culturais, ocidentais e cristãs, do tempo, servindo assim um passo inicialmente desagregador.

2. *Um cavalo é um cavalo é um cavalo*

É inevitável admitir que as consequências históricas da tese tomística foram avassaladoras, tanto quanto o seu intuito era redutor. É-nos hoje com efeito quase impossível fugir do imenso espartilho que a noção de um tempo estritamente linear pressupõe, por mais que lhe vangloriemos as virtudes. Para que possamos confrontar, num breve ápice, as nossas limitações conceptuais, vejamos o que acontece na perspectiva filosófica e cultural que pressupõe a religião hindu: Vishnu, o Deus que cria sonhando o universo, tem, ao inverso do Deus cristão, a capacidade de fazer com o que aconteceu desaconteça, de reabsorver em si toda a sua criação num processo só aparentemente destruidor, e assim fazer com que o universo criado e destruído volte a ser criado, num eterno movimento cíclico de expansão e retracção em que as dimensões do tempo vertido e invertido ganham qualidades ontológicas para nós insuspeitas. Presos às correntes do sentido único que os nossos antepassados criaram, é-nos difícil ver como ideias diversas das nossas possam passar de credulidades pré-científicas eivadas de confusão mental. Gostaria, no entanto, de apelar à generosa disponibilidade mental do leitor para admitir, pelo menos no curto momento que constitui a leitura deste texto, que o tempo percebido pode adquirir uma maior fluidez que aquela que as nossas crenças na linearidade temporal permitem validar.

Tomemos como caso de estudo a produção gráfica por meio do caderno onde se vertem imagens evocativas de momentos e espaços observados, onde a preocupação da arte final cede claramente à vertigem da obra em curso. O objectivo das reflexões que se seguem é identificar, obscurecido pela nossa peneira de crenças na linearidade temporal e na literalidade semântica, o carácter cíclico, ambíguo e reversível dessa produção. Num texto escrito em

parceria com a antropóloga brasileira Aina Azevedo, sugerimos que o desenho, pelo menos na sua fugaz condição de esboço, esquiço ou rabisco, respeita menos às artes visuais de função reprodutiva que ao acto de escrita – ou, dito de outro modo, a escrita cursiva é, antes de mais, desenho especializado e, nessa medida e nessa fase, nada distingue uma letra de um desenho (Azevedo, Ramos, 2016: 146). Comungam assim, letra escrita e desenho traçado, do mesmo apelo à imaginação como fonte produtiva e comunicativa, e a um símil apego à sequencialidade mental, que resultam num efectivo distanciamento face ao objecto e tornam improvável, em consequência, reclamarem-se prova de objectividade e instrumento de reproductibilidade da realidade material. O traço – ou, como o antropólogo Tim Ingold gosta de sublinhar, a impressão física que materializa o gesto (2007, 2015) – é, mais que produto agencial de uma mente confinada às estruturas cerebrais, sua simultânea extensão corporizada e *locus faciendi* dos próprios processos cognitivos. Se adoptarmos uma visão próxima da filosofia da mente proposta por Lambros Malafouris (2013: 60), que advoga que a “mente corporizada” é o efeito de uma interpenetração constitutiva entre a cognição e a cultura material, ou da condicente noção de Andy Clark de que a mente “é um órgão furado (*leaky*) escapando-se recorrentemente do seu confinamento ‘natural’ e misturando-se sem vergonha com o corpo e com o mundo” (Clark, 1997: 53), entendemos melhor a natureza embrenhada do jogo multi-dimensional em que interagem percepções do lugar, estimulações do nervo óptico, inteligência do espaço, recomposição memorial, activação dos músculos e tendões, controlo de objectos, fluidez gestual, re-verificação ocular, reimpressão imagética e reforço memorial por espelhamento entre a realidade percebida e a crescente acumulação de gestos traçados.

O desenho, seja-me permitida uma imagem poética, é música visual, cuja materialidade congela o tempo e aplanar o espaço. Estimulação externa de imagens mentais, significativa que roça apenas o significado sem chegar a

produzir signo, faz aí fronteira com a escrita – fronteira fluída e, como bem sabemos, facilmente atravessável. Antes mesmo de poder ou querer viajar até ao olhar (à fruição e à interpretação) dos outros, cumpre já no diálogo com a mente–olho–mão que o cria o seu maior desígnio: o de subverter a normal ordem temporal. Há que procurar explicar minimamente este aparente salto lógico, não perca o autor destas palavras o seu leitor, por enfado e desespero. Temos o hábito de considerar que a imagem desenhada – particularmente aquela que se tece a partir da observação – projecta num determinado suporte, de forma directa e imediata, uma realidade física, e preocupa-nos pouco o que se passa entre o que o olho que vê, o cérebro que interpreta e a mão que executa. É certo que admitimos sem dificuldade a interferência de estados de alma momentâneos (ou duradouros) e de condições afectivas “não racionais” no processo de execução do desenho e aceitamos pacificamente que a própria realidade física (a vastidão de um lago gelado numa manhã fria e ventosa de inverno, por exemplo) pode até condicionar ou amplificar um estado de alma; por outra parte, justificamos com desenvoltura a preferência por certo tipo, contra um outro, de representação da realidade observada pelas opções individuais de estilo, pela destreza do desenhador, e pelo *habitus* cultural que o envolve (Bourdieu, 2000: 272). Mas fora estas plaitudes, sabemos muito pouco do que se passa, em termos cognitivos, durante o processo de desenho.

O complexo processo mental que é acometido ao acto de desenhar não é um intento de reprodução ou sequer de representação do real. Um desenho não reproduz nem representa. Somos nós, entes palradores, que gostamos de interpretar assim as coisas – para poder falar delas. Mas, precisamente, o desenho não fala, não significa, não reproduz, e não compreende. Note-se que quando aqui me refiro, genericamente, ao “desenho” não estou a falar de um resultado material que eu possa separar do acto da sua concepção e dos seus rastos na memória mental – desenho é isso tudo, à vez, sem “representar”. O

desenho de um “cavalo” sobre uma folha de papel não representa um cavalo, no sentido linguístico (ou teatral) do termo – o “cavalo” é o nome que podemos, ao querer interpretar, dar a um conjunto de traços que constituem o suporte exterior de um processamento mental multidimensional. O desenho (o desenhar) não floresce de modo unívoco e não termina o seu curso no papel: estimulada pelo olhar o mundo, a mente que com a mão risca é através do desenho que vê impressa. Novas experiências sensoriais são assim inconscientemente assimiladas, e as memórias retrabalhadas e reorganizadas numa dança cíclica entre o cérebro, o gesto e a visão – alternando o olhar em volta (*gazing*) com o olhar focado no traço a curta distância. É exactamente esta natureza cíclica e multidimensional do desenho que atesta a sua faculdade de subversão da ordem temporal linear. O desenho não é redutível ao acto mecânico de uma máquina robótica que, após cuidada programação (linguística): 1) “olha” para cavalo, 2) selecciona técnica de representação gráfica, 3) desenha “cavalo”. O papel que usamos pode até ser uma tábua rasa, mas a nossa mente não. O desenho (simultaneamente acto e objecto) é como uma porta giratória entre o mundo e a nossa mente, por onde revolvem o novo e o velho, o passado e o futuro, o lembrado e o esquecido.

3. Je suis un autre

Quando o desenhador desenha, fá-lo primariamente para si próprio – porque desenhar é um acto de conhecimento individual. Mas não há que tomar como questão meramente subsidiária que o desenhador desene também para os outros – porque partilhar o objecto “desenho” é um acto comunicacional – e que o seu desenhar não seja na realidade “seu” mas “nosso”. Não é aqui o lugar para proceder a uma leitura crítica da história das ideologias euro-americanas que, desde o séc. xvi, alimentaram e amplificaram em excesso o valor do indivíduo criador (o artista), e fabricaram as poderosas noções de “autoria” e “originalidade” em promíscua parceria com as forças mercantis

e financeiras. No entanto, sem este breve alerta sobre o carácter ilusório da centralidade do artista como autor original no “grande esquema das coisas” teríamos dificuldade em entender o ascendente do colectivo sobre a cognição individual, e conseqüentemente a evidência de que cada desenhador repete, revive, refaz, retoma e actualiza, no movimento particular dos seus gestos, e no jogo de recomposição mental do seu “olhar o mundo”, os gestos e os esquemas próprios da história e da cultura da sociedade que o produz. É certo que a memória individual não se partilha senão parcial e fragmentariamente, e que o desenho é um importante fator da unicidade das memórias eternamente confinadas às circunvalações cerebrais do desenhador (vive e morre nele: Ramos, 2018: 56). Podemos até chegar a afirmar que o objecto material “desenho” é, no processo de reorganização memorial do desenhador, um “resto”, uma excrescência descartável, um subproduto do desenho mental cuja partilha pouco oferece a quem, outro, o vê. Mas secundarizar a dimensão colectiva da produção, e da recepção, de um desenho individual é equivalente a imaginar um unicórnio esquecendo que, corno à parte, ele é um “cavalo”. Aceite a hipótese de trabalho de que a mente humana é eminentemente social e de que há risco de absurdidade no proceder atomisticamente, concentrando-nos prioritariamente na actividade cognitiva individual e protelando a compreensão da sua natureza colectiva, remetida ao estatuto de elemento subsidiário e externo (Hutchins, 1995: 364-6), encontramos-nos em melhor situação para valorizar o vector temporal do acto de desenhar. A um modelo teimosamente sincrónico de análise das coisas sociais, a que muito frequentemente antropólogos e sociólogos aderem, ou a um modelo estritamente diacrónico (unilinear, entenda-se), Edmund Leach (1971) contrapõe uma visão da relação da sociedade com o tempo que procura incorporar mais abrangentemente concepções lineares, cíclicas e alternadas (1971: 131). O efeito acumulado de uma tal perspectivação permite avançar uma via de análise que poderíamos designar como multicrónica. É, julgo, aquela que nos convém

para melhor percorrer os feixes de relações que o desenhador estabelece com a sua (“nossa”) criação: um desenho, tendo acontecido, não pode desacontecer; mas ele não é, vimos, o fim de um processo linear; fabrica-se por alternância do olhar e do gesto com o referente, o objecto material e a imagem mental; reorganiza de forma cíclica uma memória passada; e, ao retomar, de novo, os gestos e os traços dos desenhos que o precederam, assume uma natureza palimpsêstica.

Temos então que o intergrafismo – as diversas modalidades de referenciação e re-ocorrência de traços, enquadramentos, texturas e motivos que ligam um desenho a todos os outros desenhos produzidos, e produzir, num determinado contexto histórico e cultural (Azevedo, Ramos, 2016: 144) – e a resposta estética do observador ao desenho são dois importantes pilares da partilha colectiva de memórias e imaginações, na qual se dissolve a centralidade do desenhador, se distorce, como numa “dobra” deleuziana, a linearidade temporal, e explode a literalidade do sentido do desenho.

Tomemos agora um curioso exemplo, que nos remete – Finalmente!, quase ouço dizer ao leitor – para o tópico anunciado no extinto subtítulo deste ensaio – “desenhar na era digital”. Em 2016, a *Google*, uma plataforma empresarial hipernacional de gestão, disponibilização e mineração de dados electrónicos, introduziu aos seus clientes uma ferramenta de aprendizagem artificial em linha designada *Quick, Draw!* que – oferecendo-se como um jogo de adivinha automatizada, requeria que o utente produzisse esboços de pessoas, animais e objectos para, graças a um algoritmo de catalogação de formas gráficas, propor identificações verbais possíveis que, uma vez confirmadas por ele, alargariam e refinariam o sistema de catalogação dessas formas. No ano seguinte, a mesma *Google* lançou uma nova ferramenta lúdica, o *AutoDraw*, que, prometendo “melhorar” as capacidades gráficas do utente, “interpreta” os rabiscos que este executa no ecrã e oferece-lhe uma vasta selecção de imagens standardizadas, a partir da qual ele vai – substituindo

cada novo rabisco por um dos ícones propostos – compondo o espaço do ecrã. O programa é, como a grande maioria das ferramentas disponibilizadas pela *Google*, gratuito, e mediamente lúdico, instrutivo e lisonjeiro para quem tem uma habilidade gráfica limitada. O cliente tem apenas de oferecer um pouco do seu tempo de vida e partilhar, além dos elementos privados habituais (endereço numérico do protocolo de internet do seu dispositivo, que o liga ao seu historial de buscas e perfil de utilizador), um conjunto de gestos e escolhas no ecrã, que são utilizados pela empresa para posterior mineração de dados e aperfeiçoamento das capacidades do algoritmo de aprendizagem automática.

Um século depois de George Eastman, o fundador da empresa *Eastman Dry Plate Company*, a precursora da *Kodak*, ter criado a máxima publicitária de que os seus aparelhos fotográficos eram *as convenient as the pencil*, “tão convenientes como o lápis” para capturar imagens a partir do mundo “real”, a *Google* – e uma miríade de outras empresas por todo o mundo – oferecem aplicações informáticas de vários tipos que permitem ao público interagir com suportes computadorizados em termos que procuram imitar, o mais convenientemente possível, o acto de desenhar sobre o papel. A diferença fundamental entre este e aquelas de não é de medida – podemos discorrer infinita e vãmente sobre a maior ou menor conveniência de uso e embrenharmo-nos na análise das ofertas de possibilidades gráficas dos diversos meios – mas sim de paradigma. É irónico que a *Kodak* – que criou em 1975 a primeira máquina fotográfica digital – não tenha sobrevivido à revolução tecnológica corporizada pela rápida degenerescência das câmaras fotográficas e videográficas analógicas, e consequentemente dos suportes em película fílmica, que eram a principal fonte de receita da empresa. Esta revolução maior está em curso e é ainda demasiado cedo para compreender devidamente o seu impacto sobre nós, humanos. É uma platitude indubitável afirmar que entrámos numa “era digital”, embora não saibamos hoje ao certo se estamos ou não a

assistir à morte da “era analógica”, e de que modo estes dois mundos que intuímos como distintos e concorrentes se relacionarão futuramente. É tentador estabelecer paralelismos com as duas grandes revoluções tecnológicas e cognitivas anteriores da humanidade: a invenção da linguagem falada e a invenção da escrita. Tendo em atenção o tipo de operações mentais envolvidas na comunicação verbal e escrita, e o duplo processo por elas estimulado – de tratamento lógico-dedutivo de material informativo, e de aumento das capacidades humanas de armazenamento e partilha –, poderíamos até sugerir uma certa continuidade evolutiva nesta nova revolução.

Um dos principais peditilhos da linguagem falada, como da comunicação escrita, é a sua inevitável e recursiva tendência para a auto-legitimação e auto-capacitação do discurso. Dizia Wittgenstein que sobre o que não podemos falar devemos manter-nos em silêncio, sábio conselho difícil de acomodar. Falar ou escrever, mesmo sobre os limites do falar ou do escrever, supõe sempre uma eficácia do meio, tanto em termos cognitivos como comunicacionais: *loquor (et scribo), ergo cogito*. É por isso “natural” que, falando e escrevendo, atribuíamos maior importância à força revolucionária, na história longa da humanidade, das invenções da fala e da escrita que, por exemplo, às do desenho e da música. Mas se a humanidade hoje se molda e se acomoda à revolução do digital, fá-lo em função da expansão inaudita da crença ilusória de que as operações da mente humana são replicáveis por máquinas-papagaio programadas por linguagens especializadas, e por uma visão limitativa sobre a natureza dos procedimentos lógico-dedutivos. Encontramo-nos sempre perante um abismo absurdo quando falamos de cognição não-verbal, e procuramos explicar por palavras o que é pensar sem elas. Por isso, quando confiamos que o estabelecimento da “era digital” se pode fundar nos princípios da “máquina universal” de Turing – isto é, num sistema de reprodução automatizada de operações lógicas derivadas de sistemas linguísticos – secundarizamos qualquer preocupação sobre a natureza do pensar para alguém

e para além das palavras. E quando pretendemos recriar o cérebro humano através de algoritmos capazes de “aprendizagem”, por inserção de dados provenientes de actividades computacionais descontextualizadas, secundarizamos a importância do investimento colectivo (o tal *habitus* cultural) sobre o processamento cognitivo do cérebro individual responsável por tais actividades (Bloch, 1998; Hutchins, 1995).

Se novo paradigma há no dealbar da “era digital” é o de que ela resulta de uma hipervalorização descontrolada de formas de cognição verbal que, como Viktor Mayer-Schonberger (2009: 48–9, 92–4) oportunamente alerta, invertem os termos da relação milenar do ser humano com os processos de registo, selecção, gestão e preservação de memórias escritas, mas progressivamente também orais e visuais. Vendo-a como próxima do seu fim, ele caracteriza a “era analógica” pela limitação dos equipamentos internos e externos ao cérebro para preservação de dados informativos, que resulta em processos de selecção socializada de memórias e conhecimentos tidos como dignos de preservar; a nova “era digital”, por sua vez, é marcada pela sobre-abundância informativa, pela (quase) impossibilidade de “esquecimento”, e pela perda de controlo colectivo sobre os meios de selecção e de gestão de memórias. Se aceitarmos o argumento que Mayer-Schonberger avança, o corolário desta transformação paradigmática é que estamos a assistir à morte da “cultura”, enquanto instrumento de selecção social do que merece a pena ser lembrado e do que pode ser esquecido. Num registo complementar, Adam Curtis é particularmente eloquente ao denunciar nos seus documentários (mais especificamente na série *Century of the Self*, de 2002, e no recente *Hyper-normalisation*, de 2016) o paradoxo inerente ao individualismo exacerbado que parece prevalecer actualmente: o realizador olha com grande cepticismo a actual valorização das liberdades de expressão individual, que ele vê surgirem em contra-corrente ao grupo anteriormente responsável pela produção de cultura, na medida em que essa valorização é correlativa da

implantação de estruturas de controlo informático à escala planetária, implacavelmente invasivas da privacidade e do agenciamento individual, e fadoras da sua dissolução (Curtis, 2017).

Por aliciante que nos possam parecer a sua estética interna e o seu juízo ético, estas visões apocalípticas e distópicas não têm de ser tomadas como necessariamente convincentes. Sem dúvida que as matérias sobre as quais reflectem estes autores são de crucial importância e indiscutível interesse. Mas é também possível admitir que há vida para além dos algoritmos informáticos, e que ao olharmos tão fixamente para a grande árvore que eles em conjunto formam, estejamos a perder de vista a imensa orografia da vida humana que está, como referi antes, para aquém e para além das florestas de palavras. Toda a programação informática é “escrita” numa linguagem especializada, através da qual sequências exaustivas de regras lógico-dedutivas “instruem” os passos a executar pelo programa. Sendo esta constatação da ordem do óbvio, não deixa de ser insólito que admitamos ser possível desenvolver sistemas de “inteligência artificial” para “replicar” o funcionamento do cérebro humano como se a faculdade da linguagem esgotasse as nossas capacidades cognitivas, e como se regras lógico-dedutivas estabelecidas sobre uma base histórico-cultural específica (a categorização aristotélica diz-nos mais sobre a estrutura da língua grega clássica que sobre hipotéticas lógicas universais; Benveniste, 1966; Russel, 211-212) pudessem explicar, por exemplo, o paradoxo mental de um filho ser pai da sua mãe, ou de um deus criador poder inverter o curso do tempo.

Regressemos para terminar, porque a paciência do leitor já foi demasiado abusada, ao exemplo do *AutoDraw*. Escolhi-o porque ele tipifica magistralmente o mal-entendido sobre a natureza do desenho, já enunciado de forma canhestra por George Easterman. Tal como a manipulação de aparelho fotográfico para gravar imagens não se pode substituir ao acto de desenhar, nem em termos de procedimento cognitivo – que, como vimos, é uma extensão

prostética da produção imaginativa da mente – nem em termos de tratamento memorial – porque, precisamente, uma fotografia serve “para mais tarde recordar” e não, como o desenho, para “recordar” (no sentido de *record*, “gravar”, “imprimir”) a mente no momento – também o *AutoDraw*, produto de operações algorítmicas de base semiótica, não é mais que um *gimmick*, ou seja um mecanismo ou truque ardiloso usado com o propósito de chamar a atenção. Simula, mas subvertendo-o, o acto de desenhar, na medida em que pré-condiciona o rabisco ao universo da codificação e da categorização (Lafranque, 2017), e se intromete desavergonhadamente num jogo ontológico de natureza orgânica e de base analógica. O sentido do desenhar é reduzido a patéticos estilhaços estereotipados e o “olho cronográfico” é impiedosamente vazado, para que a *Google* possa “mais tarde recordar”. O *AutoDraw* é um caso particularmente gritante de “roupas novas de gato imperador escondido com rabo de fora”, mas poderíamos estender o mesmo raciocínio crítico a qualquer programa computacional de “desenho” em que as pré-condições codificadoras e os objectivos de controlo externo estejam presentes. Noutra ocasião, talvez...

- Azevedo, Aina e Ramos, Manuel João 2016. “Drawing Close – On visual engagements in fieldwork, drawing and the Anthropological Imagination”. *Visual Ethnography*, 5 (1), 135–160.
- Barthes, Roland 1984 (1968). “La mort de l’auteur” in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 61–68.
- Bloch, Maurice 1998. *How We Think They Think*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Benveniste, Émile 1966. “Catégories de pensée, catégories de langue,” in *Essais de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 63–74.
- Bourdieu, Pierre 2000. *Esquisse d’une théorie de la pratique*. Paris: Seuil.
- Clark, Andy 1997. *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Curtis, Adam 2017. “Adam Curtis on the dangers of self-expression. A conversation with Yancey Strickler”. *The Creative Independent*, 13 Nov. URL: <https://thecreativeindependent.com/people/adam-curtis-on-the-dangers-of-self-expression/>, consultado em 2/11/2018.

- Doniger O'Flaherty, Wendy 1984. *Dreams, Illusion and Other Realities*. Chicago: University of Chicago Press.
- Holweck, F. G. 1910. "The Immaculate Conception" in C. G. Haberman (ed.) *The Catholic Encyclopedia VII*. New York. Robert Appleton, 675–68.
- Hutchins, Edwin 1995. *Cognition in the Wild*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Ingold, Tim 2007. *Lines: A Brief History*. London: Routledge.
2015. *The Life of Lines*. Abington: Routledge.
- Lafranque, Adrienne 2017. "Google Is Using Artificial Intelligence for Clip Art – It's cool, but a little sad". *The Atlantic*, 12 Apr. URL: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/04/google-is-using-artificial-intelligence-for-clip-art/522765/>, consultado em 30/10/2018.
- Leach, Edmund 1971 (1961) "Two essays concerning the symbolic representation of time" in *Rethinking Anthropology*. London: University of London – The Athlone Press, 124–36.
- Malafouris, Lambros 2013. *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Mayer-Schonberger, Viktor 2009. *Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age*. Princeton: Princeton University Press.
- Ramos, Manuel João 1997. *Ensaaios de Mitologia Cristã. As metamorfoses do Preste João*. Lisboa: Assírio & Alvim.
2018. "As imagens e os cadernos" in Tiago Cruz (org.) *Nós e os Cadernos I*. Faro: CIAC – Universidade do Algarve, 49–62.
- Russel, Bertrand 1993. *A History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*. London: Routledge.

Os registos que se seguem são da autoria de Manuel João Ramos e foram feitos no decorrer do evento.

ÁGUA, FARINHA E OVO

SPÄTZLE

É A SETE E MEIO MAS
PARA SI FAÇO A SETE

CHOURIÇÃO

BEJA LÁ SE A
COPA LHE
SERVE FREGUESA.

FURNEL FRUTA

BEM A' NORTADA

O' PRINCESA, BENHA
CA'.

É A PORRA DE UM
ESPINHO ENGRA-
VADO.

COMPRA ESSES A' E LEVA TAMBEM
OS PÊSSEGOS, MINHA FILHA



1976-2016
40 ANOS DE VILA

FAO

HOJE
FEIJADA

É POR ISSO QUE
QUERO INSTALAR
O
WHATS
APP.

AÍ ELE AGORA
ESTA' MELHOR.
ESTA' MAIS
FINO.





EU DISSE-LHE QUE É CHATO
MAS NEM ME OUVIU.

FIZESSE A PORTA DELA,
ENTÃO.

HA' GENTE QUE NÃO SE
ENXERGA.

EU ESTOU
A CHEGAR...
DIM AQUI SO
FAZER UMA
LAMINHADA

NO PICO DA BARCA
ESTAVA UMA
VENTANIA. FIZ UM
LANÇAMENTO E
VIM EMBORA.

NÃO, ESTÁ TUDO BEM.
É SÓ MAIS UM DIA.
TAMBÉM LHE DISSE
QUE JÁ VAI SENDO TEMPO.

OLHA A MULHER DO
CRETINO QUE ESTÁ
NA BENEZUELA.
SEMPRE À JANELA.
OLHA, RIMOU,
CARALHO.

CARALHO

BOM DIA, MEUS
SENHORES.

O HOMEM,
JÁ NÃO TE
VIA HÁ UMA
CARRADA,
CARAGO!

ENTÃO? ISSO
VAI? -

COMPREI UM
ESPUMANTE
QUE É UMA
CATEGORIA.

AI FOSTE À
PRAÇA? AGORA
VAI TODA GENTE.
ANTES ERA SÓ AS MULHERES.

JC DE CAUX

ESPOSENDE
galadego folia

21 A 23 DE JULHO
CASTRO DE S. LOURÉNÇ.
VILA CNÂ - ESPOSE



EU ATÉ OUVI DIZER
QUE ELE CAIU NA
IGREJA. COITADO.

A MULHER É UMA
JOIA. ATÉ VOLTOU
PARA CASA.

BOM. ATÉ JÁ. FAZ-SE
TARDE E UM GAJO
TEM DE COMER!
CARALHO.

...

TÁS A OUVIR, MANEL?
É LOGO PELA MANHÃ
É SO' AMOR.
O CABRÃO ANDA
SEMPRE COM O SEU
CADERNINHO





Ó RAIS TA PARTA!
BOVEMECÊ DÁ OPINIÃO
E NÃO PAGA?

Ó MULHER! MAS
SE EU LHE DIGO
QUE A COPA NÃO
É PARA O MEU
TAMANHO.

4 GUECAS
5€

ATTENTION TO THE ... AND PAYING



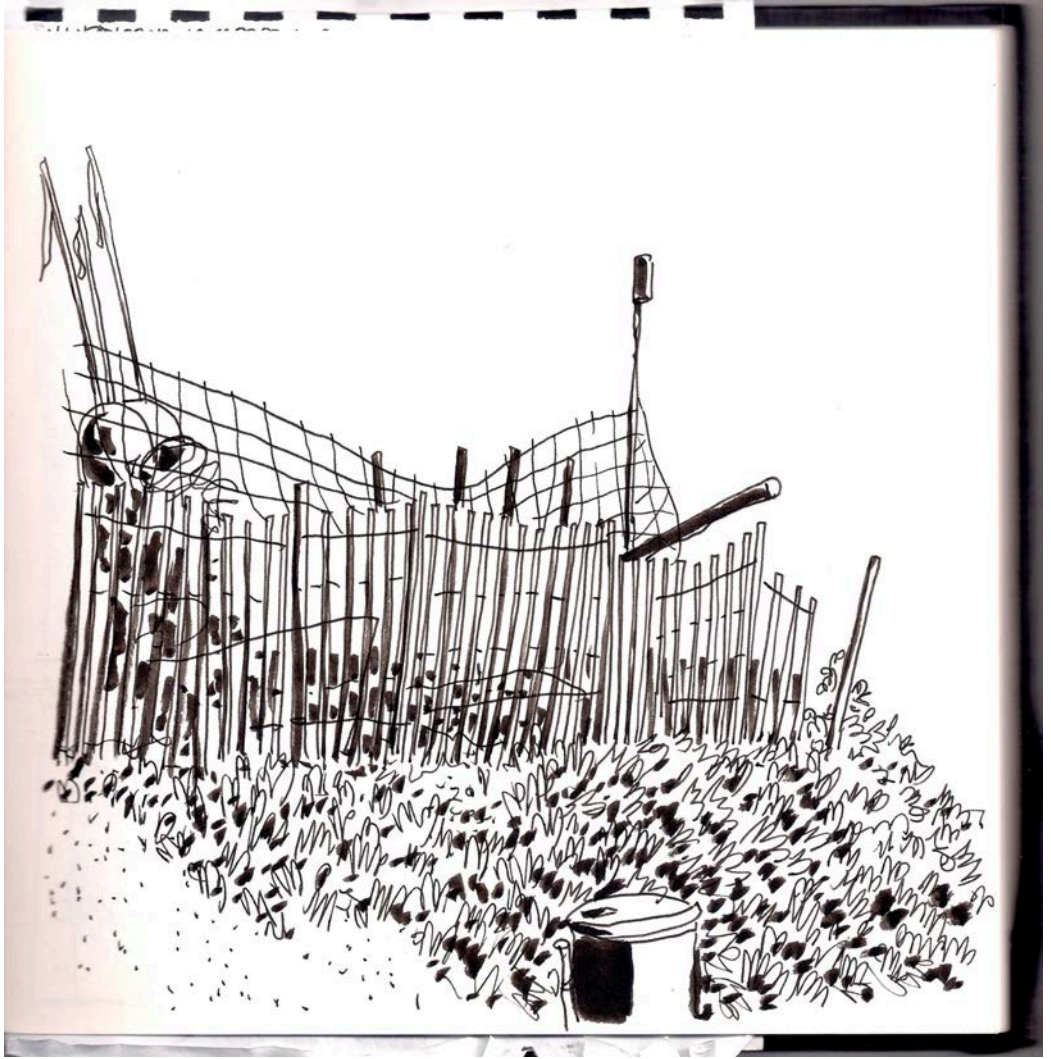
GRAU DE NEVOA



DIRECÇÃO DO VENTO

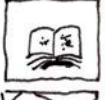


DE MANHÃ, ESTE BE
MELHORZINHO.

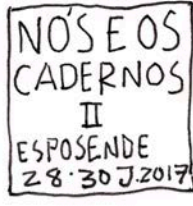




APÚLIA
CECI N'EST
PAS
L'ALGARVE



The pencil of nature. w. Talbott



MARGINAL DE ESPOSENDE . DESENHO EM MARCHA
MAS, O PAI, EU NÃO GOSTO DE DESENHAR A ANDAR.
TENS AS MÃOS GRANDES E
CONSEGUES SEGURAR O
CADERNO.



