

Escrita negra, caixa preta: transcender a ilegibilidade para não ceder ao legível

Doutor Bruno Ministro

(Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa – Universidade do Porto)

INTRODUÇÃO

Em *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma filosofia da técnica*, Vilém Flusser usa o conceito de *caixa negra* (ou *caixa preta*, em Português do Brasil) para distinguir a imagem tradicional da imagem técnica. Na imagem tradicional, o agente humano posiciona-se no espaço entre a imagem e o seu significado; na imagem técnica, o “aparelho-operador” (FLUSSER, 1998, p. 35) parece não interromper o elo entre imagem e significado, criando no entanto o que Flusser denomina de *caixa negra*: uma zona impercetível que é interna ao aparelho, espaço impossível de aceder pelo operador.

Por seu turno, a obra *Escrita Negra* (1991)¹, de Abílio-José Santos (Portugal, 1926-1992), leva-nos a questionar as possibilidades criativas da fotocópia² em cinco séries de trabalhos que permitem refletir sobre o espaço significativo da página, da sequencialização das páginas e, sobretudo, sobre a escrita e leitura enquanto processos de codificação e descodificação pela imagem técnica. Nesse sentido, *Escrita Negra*, defender-se-á, é uma *caixa negra*.

Como ponto de partida, e em ligação com a perspetiva de Flusser, poderemos dizer que uma das características mediais da fotocopadora é que ela trata todos os materiais como imagem. O *input* disposto no vidro da fotocopadora podem ser imagens, textos ou objetos, mas o seu *output* será sempre uma imagem. Assim, nos processos de mediação operacionalizada por este aparelho, a palavra, por exemplo, insere-se na cadeia da imagem técnica e aplanar-se. Podemos dizer que passa a ser uma imagem superficial.

Tendo isto em consideração, o que dizer de um trabalho, como *Escrita Negra*, que, como veremos, joga justamente com a transformação do texto em imagem superficial, embora explore em

¹ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-escrita-negra/>.

² O uso artístico da fotocopadora (ou xerox) ficou conhecida sobretudo pelos termos “eletrografia” e “copy art”, que serão os termos usados ao longo deste texto. Embora este artigo se centre, em específico, numa única obra (*Escrita Negra*) de um único autor (Abílio-José Santos) para a ler sob os postulados de uma teoria particular (Vilém Flusser), sugere-se a consulta do panorama alargado a outros trabalhos, autores e teorias fruto da investigação desenvolvida para a minha tese de doutoramento em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra (MINISTRO, 2020).

simultâneo a sua estratificação em camadas sucessivas que se sobrepõem e, com isso, complexificam a própria tessitura do texto-imagem? Sob determinado ponto de vista, *Escrita Negra* mostra-se impenetrável à superfície, ao impossibilitar qualquer tipo de decifração no caos das suas camadas sub e hipotextuais. Importa quem fala e o que diz no palimpsesto? Não será que é outra a decifração pedida ao leitor? Alguma leitura é pedida sequer?

Mais que preocupar-se com a legibilidade, *Escrita Negra* aponta de forma insistente para os seus próprios mecanismos de ilegibilidade. Mesmo assumindo que “decifrar imagens técnicas é tarefa difícil” visto que elas “escondem e ocultam o cálculo (...) que se processou no interior dos aparelhos que as produziram” (FLUSSER, 2012, p. 36), devo manifestar desde já o meu objetivo: desenvolver uma crítica da imagem técnica afim daquela sugerida por Flusser, isto é, assente na tarefa de “des-ocultar os programas por detrás das imagens” (2012, p. 36).

CAIXA NEGRA

Segundo a teoria dos média de Flusser, não é possível aceder ao interior da caixa negra. No entanto, o fotógrafo – como o artista de *copy art*, sugiro – “manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades.” (1998, p. 43). Para Flusser, o aparelho não é um instrumento, mas sim um brinquedo (1998, p. 44), sendo que o agente humano não brinca com o aparelho, mas contra ele – procura usar todos os seus recursos e esgotar todas as suas possibilidades, o seu “programa” (1998, p. 44).

Na produção da imagem técnica, operador e aparelho surgem amalgamados numa só entidade, visto que, para o autor, fotografar é o gesto de captura no qual aparelho e fotógrafo se confundem. Por isso, se no *Glossário* (poético) de Flusser o aparelho se define como “brinquedo que simula um dado tipo de pensamento”, então o fotógrafo é a “pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico” (1998, p. 23).

Reportando-se à massificação da máquina de fotografar, Flusser assevera que só aqueles que a procuram explorar ao limite poderão produzir artefactos capazes de codificar esta síntese, sendo que a todos os outros nada mais lhes resta senão ser programados pela máquina (1998, p. 44–45). Segundo a categorização terminológico-poética de Flusser, esses não seriam fotógrafos mas antes

funcionários, definindo-se como “pessoa que brinca com um aparelho e age em função dele” (1998, p. 23).

Com o seu “brinquedo”, feito de escritas negras, Abílio-José Santos investiga ao limite as possibilidades dessa zona negra contaminada e contaminante interior à máquina de fotocopiar. Com isso, procura transformar as “imagens prováveis” da máquina (e da Máquina social e política³) em “imagens improváveis” através de “acidentes programados” (2012, p. 33–34), isto é: erros deliberados face à transparência higienizada a que o sistema produtivo obriga.

Sob esta perspectiva, podemos ver em *Escrita Negra* – como noutros trabalhos de eletrografia e *copy art* – uma instanciação particular daquilo que Flusser (2002) chama o “futuro da escrita”. Na sua perspectiva, menos futuroológica e mais atinente a uma crítica do tempo presente, como em vários dos seus escritos não se cansa de lembrar (e reivindicar enquanto programa da sua própria crítica), Flusser vê a cultura como uma *caixa negra* alimentada por textos no seu *input*; textos esses que, à saída da *caixa*, no seu *output*, são já imagens:

The easiest way to imagine the future of writing (...) is to imagine culture as a gigantic transcoder from text into image. It will be a sort of black box that has texts for input and images for output. All texts will flow into that box (...), and they will come out again as images (...) which is to say that history will flow into the box, and that it will come out of it under the form of myth and magic. (2002, p. 67)

É de notar que este não é o esquema de reprodução em série, por si narrado noutra contexto; estas não são as imagens de consumo e entretenimento em busca de uma “felicidade geral” descrita pelo autor como uma utopia escatológica em que “[t]odos seremos boca que suga imagens, e ânus que devolve o que a boca sugou das imagens (feed-back). Sociedade de consumo.” (2012, p. 93). É outra a utopia:

From the point of view of the texts that will flow into the box, this will be a utopian situation: the box is the “fullness of time,” because it devours linear time and freezes it into images. From the point of view of the images that come out of the box, this will be a situation in which history becomes a pretext for programs. In sum, the future of writing is to write pretexts for programs while believing that one is writing for utopia. (2002, p. 67)

³ É preciso não esquecer a vertente política muito acentuada que trespassa todas as obras de Abílio-José Santos, dos seus manifestos, mais abertamente *interventivos*, até às suas *intervenções* materiais mais experimentais, não menos disruptivas. A esse respeito, sugiro a leitura de um outro artigo que pude escrever sobre o assunto (MINISTRO, 2018).

Ora, se na imagem técnica os intervalos se abrem automaticamente, só uma *consciência radical* pode vir tapá-los. Na perspectiva de Flusser, essa consciência radical não está nem poderá estar na *caixa negra* que gera imagens. Tem de estar obrigatoriamente noutra polo, e esse pólo é o do humano (mesmo que pós-humano, em simbiose com a máquina enquanto aparelho-operador).

É radical, consciente, conscientemente radical e radicalmente consciente a *Escrita Negra* de Abílio-José Santos. Neste trabalho, as múltiplas cópias que esperaríamos que saíssem da fotocopiadora são afinal originais múltiplos. De forma paralela, recorrendo ainda à distinção proposta por Flusser (1998, 2012) entre imagens tradicionais e imagens técnicas, poderíamos afirmar que as imagens de *Escrita Negra* já não são “imagens redundantes” mas sim “imagens informativas”, posto que estas já não são reproduções mas antes novas produções. Ainda que as imagens técnicas sejam “produtos de aparelhos que foram inventados com o propósito de informarem”, elas “acabam produzindo situações previsíveis, prováveis.” (2012, p. 34). Assim, o desafio que se coloca ao artista é produzir imagens “pouco prováveis do ponto de vista do programa dos aparelhos”, agir contra o seu programa “no «interior» do próprio programa” e, nesse gesto, “lutar contra a sua automaticidade.” (2012, p. 34).

ESCRITA NEGRA

Nas cinco séries de trabalhos que compõem *Escrita Negra*, Abílio-José Santos joga com o preto e branco e várias escalas de cinza da fotocópia numa escrita sem escrita que é também montagem de camada sobre camada no espaço da página. A sobreposição de várias camadas de palavras impercetíveis serve de fundo a uma nova camada que, na superfície da página, oferece nova mancha gráfica de ilegibilidade. Eunice Ribeiro, a propósito da escrita de Abílio – que bem podia ser sobre *Escrita*⁴ ou sobre *Escrita Negra* (não é “negra” toda a “escrita”?) –, sintetiza o projeto do artista enquanto proposta de “desautomatização do acto de escrever”, a qual sublinha a “reconstrução de uma escrita que, incorporando códigos colectivos e arbitrários, os transcende e personaliza” (2014, p. 124).

Efetivamente, uma nova camada vem “transcender” aquela que já lá estava. Essa velha camada, com a sobre-imposição do borrão da nova, passa agora a ser o seu fundo. Esta

⁴ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-escrita/>.

“transcendência” é puramente material, portanto, antitranscendente no sentido metafísico do termo. Diríamos, por isso, que é sobretudo *meta-física*, no mesmo sentido em que “a escrita é o metacódigo da imagem” (FLUSSER, 1998, p. 30).⁵ Essa nova camada física (visual, material) que se sobrepõe à sua camada anterior nada decifra por si só nem permite que possamos nós decifrar nela alguma coisa. Assim, em rigor, como distinguir sequer entre fundo e superfície numa escrita que é toda ela negra?

Em *Escrita Negra* não há momentos singulares de indecifrável: tudo é indecifrável, tudo é colapso no sistema da escrita e da leitura. Como fazer sentido perante o ilegível? Tal como o “homem precisa inclinar-se sobre o mundo-texto a fim de poder decifrá-lo” (FLUSSER, 2012, p. 67), também o artista de *copy art* se inclina sobre a sua fotocopadora para produzir essa decifração ou nova recodificação do texto-mundo. Não quer isto dizer que daí resulte um real deslindamento de alguma coisa, posto que, com a imagem técnica, a “decomposição do universo em elementos pontuais” tornou inoperante tal postura, logo o “universo perdeu o seu caráter de texto, tornou-se ilegível” (2012, p. 67). Nesse sentido, vale a pena lembrar que, também para Giorgio Agamben, é precisamente no “gesto ilegível”, isto é no “lugar que ficou vazio”, que encontramos o elemento “que torna possível a leitura.” (2007, p. 62). Com efeito, segundo Flusser, se o “mundo se afigura como um conjunto absurdo” (2012, p. 68), é o gesto de o homem se colocar de pé e apontar o mundo que agora urge realizar. Assim, as imagens técnicas “são significativas precisamente porque o mundo apontado por elas é insignificante.” (2012, p. 69). A escrita e as imagens, os símbolos, os índices e os ícones, quer sejam mais ou menos perceptíveis, continuam sempre a apontar para o mundo. Mas para onde apontam mesmo?

A ilegibilidade da palavra, a sua transformação especulativa em matéria gráfica pura, ainda que contaminada pela interferência material, devolve-nos “imagens da escrita orgânica em multiformes flexões, recuperando ciclicamente o primitivo gesto pictogramático.” (RIBEIRO, 2014, p. 124). Esse gesto de performatividade material, que é o da transformação da imagem técnica pela desautomatização da escrita, é também aquele que, segundo Abraham Moles, mostra a cópia enquanto “elemento de um «conjunto aberto», situado algures no percurso de uma qualidade decrescente entre o modelo original e a reprodução barata, tendendo pouco a pouco para a nulidade da forma” (1990, p. 113). Nesse sentido, esse é também o gesto que expõe a *caixa negra* à

⁵ Também eu interfiro e inverto: em *Escrita Negra* a imagem é o metacódigo da escrita.

superfície, que revela a sua natureza *estúpida*, no sentido de Flusser e de Moles. Fá-lo ainda que, à superfície, tal *caixa* continue a resistir a ser apreendida, compreendida, deslindada, como Flusser insistiu e como, décadas antes, Roland Barthes argumentou:

Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar; a estrutura pode ser seguida, “apanhada” (...) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, quer dizer, um sentido último, liberta uma actividade a que poderíamos chamar contra-teleológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 1987, p. 52)

Recusar Deus, a razão, a ciência e a lei, na expressão de Barthes, é recusar estruturas e, com elas, a “visão atualmente dominante das coisas”, nas palavras de Flusser (2012, p. 147). Com efeito, *Escrita Negra* parece simular do ponto de vista material as camadas desse sistema dominante descrito por Flusser como o modelo otimista em “escada”, segundo o qual as novas informações produzidas por um determinado indivíduo, aparelho ou sistema (cultural, científico, artístico, político, etc.) têm a sua origem na acumulação de informações que lhe são anteriores, às quais por sua vez novas informações se vão acoplar numa estratificação contínua e progressiva (2012, p. 147). Acontece, porém, que aquilo que poderia ser simulacro da estrutura otimista se revela, no trabalho de Abílio, como uma afronta desestruturante de tal modelo pela ilegibilidade altamente improvável que esvazia a sua escrita (ou a preenche inteiramente de negro, de cinza, de branco e de gradientes ainda assim impenetráveis).

De facto, cada nova camada que se acumula no espaço de cada uma das páginas ou na interrelação que se estabelece entre as várias folhas da série *Escrita Negra* nada vem acrescentar à camada anterior, apenas “corrói o nível já alcançado, o qual recai sobre níveis precedentes” (2012, p. 148). Esses níveis de substrato, por sua vez, estavam também eles já corrompidos de antemão.

Dentro deste quadro de aproximações de *Escrita Negra* às perspectivas de Flusser, assinala-se ainda a revitalização, por Flusser, do conceito de entropia da teoria da informação num modelo que tem em neste trabalho de Abílio-José Santos uma imagem sintética que torna imaginável a teoria mais abstrata, para parafrasear Flusser (2012, p. 151). Também aqui desvio o seu texto e sintetizo as suas palavras sob a forma de imagem teórica: *Escrita Negra* exemplifica pela prática como “todo nível de informação [se] encontra em decomposição e tende para a

entropia; parte ínfima do nível emerge da entropia por acaso extremamente pouco provável para formar nível novo; este nível, por sua vez, passa a decompor-se assim que formado.” (2012, p. 148).

Não é, portanto, de somenos importância lembrar como para Max Bense, na sua releitura dos postulados de E. Walther sobre o texto-visual, da transformação da superfície do texto em imagem resulta que “a formação da superfície-texto codifica o texto como todo, isto é, a formação da superfície-texto diz respeito à transformação de um texto em supersigno, em supertexto.” (2003, p. 178). Nesse momento, segundo a perspectiva da estética gerativa de Bense, “a teoria geral do texto passa a uma teoria geral da imagem” (2003, p. 179).

CONCLUSÃO

Num cenário ampliado, podemos afirmar que, com o uso criativo, reorganizador e radical que os artistas de eletrografia e *copy art* fazem da máquina de reprodução automática (Abílio e a sua *Escrita Negra* incluídos), as suas obras já não são *imediatas* nem *mediadas*. Pelo contrário, no arrastamento e amplificação do ruído nos sinais de comunicação estéticos – que Max Bense também problematizou a partir dos modelos de comunicação puramente técnicos de Shannon (máquina), da teoria semiótica de Peirce (humano) e da teoria cibernética de Wiener (síntese) – estas imagens supersignificativas revelam a sua inseparabilidade dos canais de mediação técnica que simultaneamente os reproduz e produz, ligando legibilidade e ilegibilidade, na cópia e no original. Entre o caos e a ordem, redefinindo mais uma dicotomia e superando um outro paradoxo, *Escrita Negra* perde o sinal de comunicação ao mesmo tempo que é nessa interferência que ganha a força do seu sinal.

NOTA

Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade I&D financiada pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. Em: *Profanações*. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 55–63.

BARTHES, Roland. A morte do autor. Em: *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENSE, Max. *Pequena Estética*. Tradução: J. Guinsburg; Ingrid Dormien Koudela; Haroldo Campos. 3.ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MINISTRO, Bruno. Radicalidade expressiva em Abílio-José Santos: uma obra poética fora do espaço da galeria, uma obra visual à margem do sistema editorial. *eLyra - Revista da Rede Internacional Lyraempoetics*, Porto, n. 11, p. 77–111, 2018. Disponível em: <<https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/234>>. Acesso em: <27-06-2022>.

MINISTRO, Bruno. *Todas as Cópias são Originais: Eletrografia e copy art em Portugal*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2020. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/91050>>. Acesso em <08-06-2022>.

MOLES, Abraham. *Arte e Computador*. Tradução: Pedro Barbosa. Nova edição revista, actualizada e acrescentada para a presente versão em língua portuguesa. Porto: Afrontamento, 1990.

RIBEIRO, Eunice. Abílio: As manufacturas da escrita. Em: TORRES, Rui (Ed.). *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, ensaios, entrevistas, metodologias*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2014. Disponível em:

<<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/eunice-ribeiro-abilio-as-manufacturas-da-escrita/>>. Acesso em <08-06-2022>.

SANTOS, Abílio-José. *Escrita Negra*. Maia: edição do autor, 1991.
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-escrita-negra/>>. Acesso em <27-06-2022>.

Como citar este texto:

MINISTRO, Bruno. Escrita negra, caixa preta: transcender a ilegibilidade para não ceder ao legível. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA e SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 7, 2022, Belo Horizonte. *Anais do 7º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2022. ISSN: 2674-7847. p. 152-160.