



Quantas imagens cabem numa palavra? Resenha de *Escrita e imagem: ensaios*, de Anne-Marie Christin. Seleção e organização: Júlio Castañon Guimarães e Márcia Arbex-Enrico. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

Alfredo Suppia¹

A coletânea de ensaios de autoria de Anne-Marie Christin, selecionada e organizada por Júlio Castañon Guimarães e Márcia Arbex-Enrico, abre cortinas para um horizonte extremamente vasto e sedutor. A começar pelo título, *Escrita e Imagem*, auto-explicativo em termos do problema central abordado por Christin ao longo de aproximadamente 150 páginas do livro. Escrita e imagem são dois universos vastíssimos que se justapõem ou, como a autora mesmo comenta em mais de uma ocasião, se amalgamam. Como duas dimensões ocupantes de um mesmo espaço, aparentemente excludentes, embora na realidade complementares entre si, talvez mesmo inseparáveis.

Anne-Marie Christin (1942-2014) foi professora emérita da Université Paris Diderot e fundadora do Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image (CEEI). Ao longo de sua carreira, desenvolveu uma abordagem transdisciplinar que articulava antropologia da escrita, semiologia da imagem e história da arte, contestando frontalmente o logocentrismo ocidental. Esta coletânea brasileira representa a primeira tradução substancial de seus ensaios para o português, selecionando textos escritos em diferentes momentos de sua trajetória intelectual. Trata-se, portanto, de uma

¹ Professor Associado no Depto. de Multimeios, Mídia e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas.

introdução ao pensamento de Christin, não de uma obra originalmente concebida como conjunto unitário - aspecto que merece consideração na avaliação de sua estrutura e eventuais repetições.

Vastos horizontes e universos complexos costumam demandar incursões ousadas e trabalhos de fôlego. Se isso for verdadeiro, é precisamente aí que a coletânea de Anne-Marie Christin parece rastrear a superfície de um cenário prenhe de camadas, substratos, composições e recomposições. Três aspectos parecem se sobressair diante da leitura dessa coletânea: (1) a repetição, (2) um certo “prolongamento”, por vezes pouco eficiente para a exposição de seus argumentos, e (3) a tomada de alguns valores como universais e automáticos.

No que diz respeito à repetição, esta se desdobra em duas variantes: as repetições internas aos ensaios, mas principalmente entre os ensaios, na passagem de um capítulo a outro. Como se os sete ensaios publicados no mesmo volume estivessem a repetir e repisar precisamente os mesmos argumentos, os mesmos insights, as mesmas evidências ou clarividências. Tal característica não é negativa per se mas, diante de um título tão amplo e ambicioso como *Escrita e Imagem: Ensaios*, pergunta-se sobre a necessidade de se circular tantas vezes as mesmas perguntas e os mesmos argumentos, se não seria mais produtivo coligir ensaios que verdadeiramente se somassem. Como no caso anterior de *Poéticas do Visível: Ensaios sobre a Escrita e a Imagem* (2006), selecionado e organizado por Márcia Arbex, um pequeno volume cuja variedade de autores e abordagens, ainda que não numerosos, parece produzir alicerces mais firmes como introdução aos estudos da escrita e da imagem (bem como do cotejo e da dialética entre ambos os domínios).

Vale ressaltar que esta característica de retorno cíclico aos mesmos conceitos-chave não é inteiramente fortuita: trata-se de uma coletânea que reúne ensaios escritos originalmente para diferentes publicações e contextos ao longo de décadas. A pesquisadora desenvolveu ao longo de sua carreira um conjunto relativamente estável de teses: e.g. a primazia da imagem sobre a linguagem na gênese da escrita, o papel constitutivo do suporte (o que ela chama de “*pensée de l'écran*” ou “pensamento da tela”), a importância do branco e do intervalo. Christin reaplica sistematicamente esses conceitos ou ideias a diferentes objetos de análise. Se tal recorrência pode ser compreendida como método de aprofundamento progressivo, ela também produz, no leitor desta seleção, uma sensação de *déjà vu* que compromete a experiência de leitura contínua.

É claro que, de um ensaio a outro, Anne-Marie Christin introduz novidades e aprofundamentos em seu itinerário argumentativo. Mas o equilíbrio entre familiaridade e inovação não parece muito bem ajustado. Na comparação com uma coletânea de ensaios como *O Rumor da Língua* (2012), de Roland Barthes, ou com os volumes *A Forma do Filme* (2002a) e *O Sentido do Filme* (2002b), de Serguei Eisenstein, o livro de Christin parece tímido, circunspecto. A sensação de *déjà vu* a cada capítulo é um pouco desconfortável. Por óbvio, é da natureza da pesquisa e do saber

científico repetir(-se), retomar(-se), revisitar(-se), e algum grau de redundância e circularidade numa coletânea de 250, 300 páginas, já seria de se esperar. Mas ao longo de apenas sete ensaios, totalizando cerca de 150 páginas, o nível de circularidade e repetição de Christin parece “arrastar” a leitura e tirar um pouco da força de seus próprios argumentos. A preferência por períodos e parágrafos longos – alguns deles longuíssimos, equiparáveis à prosa de José Saramago ou característicos de certa tradição ensaística francesa onde o fôlego argumentativo se prolonga – parece truncar a leitura, nublar parte das ideias da autora.

A despeito da brevidade dos ensaios e das porções repetitivas, curiosamente marcadas pelos longos parágrafos, Christin demonstra rara erudição e domínio dos instrumentos de análise tanto do texto, sob uma perspectiva histórica e/ou linguística, quanto da imagem, sob o prisma da semiologia, iconologia e da história das artes. Deve-se destacar que Christin pratica uma semiologia da imagem distinta da tradição estruturalista: enquanto esta última privilegia a análise linguística dos signos, Christin insiste na materialidade visual e no papel constitutivo do suporte, num movimento de crítica consequente ao “império da palavra”, o logocentrismo que criticou ao longo de toda sua obra. A autora transita com facilidade da pintura renascentista à arte moderna, da poesia francesa aos sistemas gráficos da China e do Japão. Mas tamanha erudição não parece guardar a mesma potência argumentativa visível em alguns dos autores ou artistas que ela mesmo cita, tais como Saussure (2006), Barthes (2006), Manet ou Mallarmé. De forma muito mais sintética, estes e outros autores/artistas (alguns deles completamente exilados do debate constante dos ensaios de Christin) parecem ter penetrado em camadas muito mais profundas da paisagem introdutoriamente descortinada pela autora. A ponto de, diante da repetição, circularidade e erudição, emergir a pergunta: mas afinal, qual problema de fato a autora envida esforços para esclarecer?

Sem dúvida, é preciso reconhecer que Christin desenvolveu conceitos originais e produtivos para os estudos de escrita e imagem (aqui refiro-me a um par quase que indivisível) ao longo de sua obra. Seu conceito de “*pensée de l'écran*” (pensamento da tela/suporte) propõe que a escrita não nasceu da tentativa de representar a fala, mas da experiência humana de contemplar superfícies bidimensionais (o céu estrelado, as paredes preparadas das cavernas) onde signos apareciam distribuídos espacialmente. Essa inversão – a imagem precede e possibilita a escrita, não o contrário – é uma contribuição teórica importante. Da mesma forma, sua atenção ao “branco” tipográfico, aos intervalos e à materialidade da letra antecipa questões hoje centrais nos estudos de cultura digital e design gráfico – com passagem pela teoria e pensamento cinematográficos, de Pasolini (1982, 1986) a Eisenstein, entre outros, com destaque para a noção de “intervalo” segundo Vertov (in XAVIER, 1983, p. 251).² A questão, portanto, não é ausência de originalidade teórica, mas sim a

² Dziga Vertov concebe o intervalo como o movimento que se estabelece entre as imagens. Trata-se daquilo que se

forma como essas ideias são reapresentadas de modo circular ao longo dos ensaios, sem avançar com regularidade para novas aplicações ou desdobramentos.

Não resta dúvida que Christin se debruça sobre uma das facetas mais fascinantes da história humana: as relações entre a escrita e a imagem. Mas como ela o faz, quais caminhos escolhe, e sobre quais pressupostos constrói seus argumentos, todos esses aspectos parecem intervir na potência do livro. Logo após a leitura dos primeiros ensaios, tive a impressão de que a autora estivesse empenhada em desenvolver, de forma muito mais precisa, científica e erudita, pensamentos como o de Vilém Flusser acerca da escrita e imagem. Como em *Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Imagem Técnica* (1998), onde Flusser comenta que “[a] relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do Ocidente” (1998, p. 30). Flusser acrescenta:

Ao inventar a escrita, o homem afastou-se ainda mais do mundo concreto quando, efectivamente, pretendia aproximar-se dele. A escrita surge de um passo para aquém das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos não significam o mundo directamente, mas através de imagens rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam ideias. Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Noutros termos: a escrita é o metacódigo da imagem. (FLÜSSER, 1998, p. 30).

Em *A Escrita - Há Futuro para a Escrita?* (2011), por sua vez, Flusser atribui a emergência do pensamento histórico ao surgimento da escrita: “Somente com a invenção da escrita, com a emersão da consciência histórica, os acontecimentos tornaram-se possíveis. (...) A história é uma função do escrever e da consciência que se expressa no escrever” (Flusser, 2011, p. 22). Mas não, terminada a leitura do livro de Christin, uma possível conexão com o pensamento de Flusser pareceu-me completamente diluída. O caminho trilhado por Anne-Marie Christin pouco dialoga com o de Flusser, talvez evite mesmo esse diálogo, e em alguns pontos as visões de Flusser e Christin divergem sensivelmente.

Embora ambos critiquem o logocentrismo ocidental e questionem a primazia da palavra sobre a imagem, Flusser e Christin seguem caminhos radicalmente distintos. Flusser, partindo da fenomenologia e da teoria da comunicação, pensa as imagens técnicas (fotografia, cinema, imagens geradas por computador) e desenvolve uma filosofia voltada para o futuro, para o “devir-imagem” da cultura na era dos aparatos programados. Christin, por sua vez, ancora-se na história da arte e na semiologia para realizar uma arqueologia da escrita, investigando suas origens nas civilizações

processa entre os planos, mas também no interior de um mesmo plano, entre impulsos cinematográficos. Para Vertov, o intervalo transcende a noção de hiato ou ruptura brusca, constituindo-se antes como elemento que articula e correlaciona fragmentos visuais, impulsionando a ação por meio da descontinuidade e de uma montagem que subverte a lógica narrativa convencional.

antigas (pinturas rupestres, ideogramas chineses, hieróglifos egípcios). Onde Flusser vê a escrita como “metacódigo da imagem” que nos afastou do mundo concreto, Christin vê a escrita como emanação primeira da imagem, como desdobramento necessário da experiência visual do suporte. Flusser teoriza o apocalipse da escrita linear diante das imagens técnicas; Christin demonstra que a escrita nunca deixou de ser imagem. São, portanto, movimentos distintos: um prospectivo (Flusser), outro majoritariamente retrospectivo (Christin); um fenomenológico-midiático, outro histórico-arqueológico. O diálogo entre ambos seria produtivo justamente por essa tensão, mas permanece, infelizmente, ausente na obra de Christin – ao menos na coletânea de ensaios ora resenhada.

Ademais, pergunto-me se os achados e ideias de Christin não poderiam ser potencializados pelo cotejo com a obra e o pensamento de autores e/ou artistas que, a meu ver, poderiam ter sido “convidados à mesa”. Refiro-me não apenas ao já citado Flusser, mas também às elaborações de Eisenstein sobre o discurso cinematográfico e a escrita ideográfica japonesa (2002a; 2002b), e à semiologia do cinema de Christian Metz (1972).

A ausência de Christian Metz é particularmente notável, dado que seu ensaio seminal “Cinema: língua ou linguagem?” (1972, originalmente publicado em 1964 na revista *Communications*) aborda precisamente a questão da relação entre imagem e sistema verbal no cinema. A “grande sintagmática” de Metz, que analisa como sequências de imagens cinematográficas criam significado narrativo sem depender necessariamente da língua falada, ofereceria um contraponto fértil à tese de Christin sobre a primazia da imagem sobre a linguagem. Metz demonstra que o cinema opera como “linguagem sem língua”, possuindo procedimentos significantes próprios que não são mera transposição da linguagem verbal – argumento que dialoga diretamente com a insistência de Christin na autonomia visual da escrita. Ainda segundo Metz, diferente da língua natural, o cinema carece de “dupla articulação”, e não pode ser reduzido a mínimas unidades morfológicas desprovidas de sentido. A ausência de Metz na discussão de Christin passa ao largo de ser uma “falta”, mas poderia enriquecer o debate sobre escrita-imagem. Essa ausência de Metz talvez possa ser atribuída, inclusive, à sua filiação à linguística estruturalista por ocasião de “Cinema: língua ou linguagem”, enquanto a obra de Christin parece marcada por uma motivação pós-estruturalista muito clara. Em linhas mais gerais, talvez o próprio antagonismo estruturalismo vs. pós-estruturalismo, algo bastante frequente, pudesse ser criticado – embora não aqui, por falta de espaço e ensejo mais apropriado.

Da mesma forma, a análise de Eisenstein sobre os ideogramas japoneses em *A Forma do Filme* (1929) oferece insights preciosos sobre como dois caracteres pictográficos, quando justapostos, não somam seus significados mas produzem um terceiro conceito através de “montagem interna” – o que Eisenstein chama de “conflito” entre imagens. Este princípio de geração de sentido por proximidade espacial, e não por linearidade sintática, está no cerne das reflexões de Christin sobre

escritas ideográficas, mas ela não explora os desdobramentos dessa lógica montagista que Eisenstein desenvolveu, por exemplo, em imagens pré ou pós-fotoquímicas. Importante salientar que o raciocínio montagista ou até construtivista, como se queira, que Eisenstein desenvolveu para o cinema, não se reduz a este, tendo suas origens no teatro, na pintura e na gravura (ocidentais ou não).

Mas todo autor/a é senhor/a de suas escolhas e não há nada de mal na preferência pelo corpo-a-corpo direto com as obras: os quadros, as poesias, as cartas trocadas pelos artistas. A crítica aqui limita-se à aparente contradição percebida entre erudição e superficialidade no ataque ao problema da relação escrita/imagem.

O terceiro aspecto, e este sim talvez o mais justo em termos de apontamento e o mais produtivo à guisa de discussão, diz respeito a alguns dos axiomas que orientam os argumentos de Christin. Refiro-me a alguns automatismos, síntese ou *partis pris* que talvez mereçam algumas considerações. Tais passagens carentes de uma melhor contextualização podem ser resultado do próprio esforço de síntese da autora (síntese porém, a meu ver, aplicada justamente nos momentos que mais demandariam a devida contextualização), bem como de seu retorno continuado aos mesmos argumentos, como se fosse preciso repisá-los com insistência.

Um dos mais instigantes ensaios presentes na coletânea pode ser "Da imagem à escrita", onde Christin explora o conceito de intervalo, incursiona pelos sistemas de escrita egípcio e chinês, explica as noções de pictograma, ideograma e logograma e comenta sobre a relevância da materialidade do suporte das imagens para a constituição do contexto e do sentido – e.g. o suporte das "paredes" irregulares do interior da gruta pré-histórica como "quadro" (CHRISTIN, 2023, p. 107). Nesse mesmo ensaio é possível entrever o que poderíamos tomar como tese central para Christin:³

Por isso, dizer que a escrita nasceu da imagem não é suficiente: é preciso enfatizar, de início, que a escrita foi tornada possível pela imagem. É, antes de tudo, a heterogeneidade de sua estrutura, a solicitação constante e imprevisível que ela exerce em seu espectador que puderam fazer desse suporte o lugar de acolhida de um modo de comunicação, a linguagem, que lhe era a priori profundamente estranho. Uma língua se fecha sempre em si e em sua história, que ela procura ciumentamente proteger: (...) A imagem só existe, ao contrário, em nome de uma transgressão, de um desafio lançado ao desconhecido. Sua vocação é a mestiçagem. Mas se trata de uma mestiçagem controlada a fim e torná-la mais eficaz, pois suas surpresas devem ser "misteriosamente justas", como dizia Reverdy a propósito da imagem literária. (CHRISTIN, 2023, p. 104-5)

³ Esta passagem constitui o núcleo do argumento central de Christin: a escrita não é transcrição da fala, mas emanação da imagem. A "pensée de l'écran" (pensamento da tela/suporte) precede historicamente e estrutura logicamente a emergência dos sistemas de escrita. Esta inversão da narrativa tradicional (que via a escrita como representação da língua falada) é a principal contribuição teórica da autora aos estudos de escrita e imagem.

O enfrentamento que Christin faz da relação letra-imagem, palavra-imagem ou imagem-linguagem já interessou também à semiologia do cinema e à própria filmologia há algumas décadas, como no caso do (e agora eu mesmo me repito) já citado ensaio “Cinema: língua ou linguagem?”, de Christian Metz (1972). É uma pena que esses autores (Christin e Metz) não “se conversem”, ao menos não no volume *Escrita e Imagem*.

Nesse mesmo ensaio “Da imagem à escrita”, Christin sustenta algumas generalizações suscetíveis a questionamentos. Por exemplo, na página 102, logo após discorrer sobre a noção de intervalo nas figuras dos afrescos pré-históricos e seus sucedâneos num longo parágrafo (um tanto quanto confuso e digressivo), Christin vaticina que “[n]ada mudou a esse respeito desde a época pré-histórica. Aquém ou além das temáticas e das culturas, a imagem permanece a mesma superfície fascinante de evidências interrompidas que seus criadores haviam inventado” (2023, p. 102). Ora, tal afirmação, embora definitiva, pouco acrescenta ao aprofundamento do longevo histórico de imbricações entre a imagem e a escrita (ou linguagem). Pergunta-se, inclusive, se seria prudente afirmar de tal forma, à la Yuval Harari, qualquer coisa como “[a]quém ou além das temáticas e das culturas”, i.e. universalidades tão definitivas.

A afirmação de que “nada mudou” e de que a imagem permanece “a mesma”, “aquém ou além das culturas”, ignora diferenças estruturais fundamentais entre tradições culturais. A relação entre texto e imagem na arte islâmica, onde a figuração humana é teologicamente restrita mas a caligrafia atinge estatuto de arte suprema, difere radicalmente da tradição cristã medieval, onde as imagens servem como “Bíblia dos pobres” (*Biblia pauperum*), precisamente para suprir a ausência da palavra escrita entre os iletrados. A integração orgânica entre pintura e caligrafia na tradição chinesa - onde um mesmo pincel traça caracteres e paisagens, e onde a “pintura-escrita” (*shuhua*) é conceptualmente indissociável - não encontra equivalente estrutural na tradição greco-romana, que separou nitidamente as artes da escrita (*grammatiké*) das artes visuais (*graphiké*). A tradição mesoamericana dos códices mixtecos⁴ apresenta sistemas pictoglíficos que operam segundo lógicas distintas tanto dos ideogramas chineses quanto do alfabeto latino. Essas não são meras diferenças “temáticas”, mas variações estruturais profundas, variações de forma, código e/ou material nos modos como diferentes civilizações articularam o visível e o legível, a imagem e a escrita, a visão e a voz, o olho e a boca. Afirmar uma permanência trans-histórica e transcultural da imagem sem

⁴ Os códices mixtecos dedicam-se primordialmente ao registro histórico e genealógico, documentando a origem de reinos, as trajetórias de governantes e as relações políticas e matrimoniais estabelecidas entre eles. Esses manuscritos também contemplam narrativas cosmogônicas e episódios marcantes da história mixteca. Quanto ao formato e aos materiais utilizados, esses documentos eram confeccionados sobretudo em pele de veado, organizados em estrutura sanfonada, embora também fossem produzidos em tecido de algodão ou fibra de agave. Entre os exemplares mais representativos dessa tradição, figuram o Códice Bodley, o Códice Selden, o Códice Colombino-Becker e o Códice Nuttall.

examinar detidamente essas diferenças pode trazer o risco de reduzir a complexidade histórica em nome de uma tese universalizante. Nesse sentido, talvez investigações *ad hoc* mais circunscritas do problema da escrita e da imagem pudessem trazer informações mais precisas e substantivas.

O sexto ensaio contido na coletânea, “Pensamento escrito e comunicação visual”, talvez seja o que abre mais margem para a crítica de determinados valores tomados como universais e “automáticos”, por mais que a autora mobilize uma análise diacrônica do problema escrita/imagem. Logo na primeira página deste capítulo, a autora indaga:

O que é a escrita? Pode-se responder a esta questão de cem formas diferentes. Escolher o ângulo da comunicação visual para abordá-la é ater-se ao que há, nela, de profundamente paradoxal: o fato de que a escrita transmite mensagens *verbais* por meio de *imagens*. Os princípios que regem a imagem se opõem, com efeito, em todos os pontos, àqueles que regem a língua: seu suporte é de natureza espacial e gráfica, enquanto o da língua é oral e sonoro; o polo de onde procedem as suas mensagens não é o do seu *emissor* - à maneira do locutor no esquema de enunciação - mas o do seu *receptor*. Sabe-se que os pintores da China antiga consideravam a “receptividade” como a sua virtude mais preciosa; isto permanece verdade para todos os pintores ocidentais que reconhecem, por exemplo, que um quadro não está acabado quando eles terminam a criação – término que pode, além disso, ser indefinidamente adiado –, mas somente quando o quadro satisfaz o olhar, ou melhor, quando ele o surpreende.

Apesar de paradoxal, esta combinação está longe de ser absurda. (...) (CHRISTIN, 2023, p. 131, grifos no original)

De fato, como bem diz Christin, a combinação não é “absurda” mas sim profundamente fascinante, prenhe de possibilidades e desdobramentos os mais complexos. Mas é precisamente nesta complexidade que pergunto por qual razão a autora escolhe como exemplo justamente a oposição ou antagonismo “escrita-imagem” vis-à-vis “princípios que regem a imagem” versus “princípios que regem a língua”. Não seria possível pensar que, ao enfatizar esse “paradoxo”, Christin corre o risco de perder de vista as múltiplas complementaridades ou imbricações que ela mesma descreve em outros momentos de seus ensaios? Por exemplo, ao comentar sobre a poesia visual de Mallarmé ou sobre a caligrafia japonesa, a autora demonstra justamente as situações onde escrita e imagem não se opõem mas se amalgamam produtivamente.

Pensemos com mais vagar sobre o que está sendo afirmado na citação de Christin mais acima. Primeiro, a autora termina por reconhecer que não existe paradoxo nenhum concernente à escrita em sua relação com a imagem, pois “esta combinação está longe de ser absurda.” Talvez estejamos defronte, nesse caso, um falso problema, ou falsa antinomia. Se existem nós a se atar ou desatar na história da escrita e da imagem, talvez não existam nesses termos, talvez estejam em outros lugares. A julgar por esta passagem, a diferenciação que Christin faz entre imagem e linguagem soa menos precisa do que a feita por (novamente) Metz (1972) acerca de uma pergunta

razoavelmente direta, embora complexa: “o cinema é ou não uma linguagem?”. Porque no cinema – e o campo da intermidialidade atualmente complexifica ainda mais a abordagem – introjeta de forma ampla, regular e sistemática a linguagem e a escrita no interior da imagem em movimento. Dizer que o polo de onde procedem as mensagens, no caso da língua, é o do emissor, enquanto no caso das imagens o polo de onde procedem as imagens seria o receptor, só isso nos leva a indagar sobre a superficialidade da análise e seu caráter um tanto quanto trivial. Convém lembrar que Christin diferencia os princípios que (em tese, sob seu ponto de vista) regem a linguagem dos princípios que regem a imagem, mas começa, ela própria, perguntando o que é a escrita. E no que concerne ao aspecto do “pólo de onde procedem as mensagens”, a relevância do receptor é no mínimo tão intensa para a imagem quanto para a escrita. Não é preciso viajar à China para compreender que “(...) um quadro não está acabado quando eles terminam a criação” – perceba-se aqui certa trivialidade na argumentação. Não apenas um quadro não está acabado quando termina de ser pintado: uma carta não está acabada quando termina de ser redigida, um romance não está acabado quando termina de ser escrito, um filme não está acabado quando termina de ser realizado. E causa preocupação o fato de Christin afirmar que “(...) um quadro não está acabado quando eles terminam a criação – término que pode, além disso, ser indefinidamente adiado –, mas somente quando o quadro satisfaz o olhar, ou melhor, quando ele o surpreende” (2023, p. 131). E o que dizer das inúmeras, incontáveis imagens que cumprem sua função (ou papel, ou efeito) sem satisfazer propriamente qualquer olhar ou surpreender seu receptor? Ou seja, um estudo da história das imagens e da escrita deve circunscrever-se ao exame dos textos e imagens invulgares apenas? Estamos aqui a tratar exclusivamente daquilo que tomamos por Belas Artes? Quais os riscos desse tipo de investigação?

Talvez exista aqui uma tensão conceitual não resolvida: se, como Christin insiste ao longo de toda sua obra (no caso, mais especificamente neste volume de ensaios, coligido por editores brasileiros), a escrita nasce da imagem e nunca deixa de ser imagem (especialmente em sistemas ideográficos), por que então opor os “princípios que regem a imagem” aos “princípios que regem a língua”? Essa oposição binária parece contradizer a tese central da autora sobre a continuidade essencial entre imagem e escrita. Talvez Christin esteja aqui se referindo especificamente ao alfabeto ocidental – que de fato operou uma abstração radical, rompendo os vínculos visuais entre signo e referente. Mas então seria necessário precisar que essa oposição é historicamente situada (produto da revolução alfabetica grega), não uma condição universal do fenômeno escritural. Os sistemas de escrita chinês ou japonês, aos quais Christin dedica páginas admiráveis, demonstram justamente que é possível uma escrita que não opera segundo os “princípios da língua oral”, mas segundo os “princípios da imagem” – o que torna a oposição proposta menos um paradoxo universal e mais um

fenômeno específico da história assim dita “ocidental”.

O último ensaio contido no volume, “Escrita e iconicidade”, talvez seja, juntamente com “A imagem informada pela escrita” (primeiro capítulo), “A escrita segundo Magritte” (terceiro capítulo), e “Da imagem à escrita” (quarto capítulo), um dos mais potentes e bem urdidos. Nele, Christin (2023, p.148) começa lembrando a inversão que Roland Barthes (2006) faz de uma ideia original de Saussure (2006): “a linguística não é uma parte, ainda que privilegiada, da ciência geral dos signos, é a semiologia que é uma parte da linguística.” Ora, só aqui, nesta breve inversão, o problema escrita/imagem está sujeito a múltiplos desdobramentos. Talvez fosse aconselhável um pouco mais de cautela antes de tomar o partido de um ou outro autor sem uma razoável, ainda que sintética, contextualização dos principais problemas advindos de se abordar a linguagem como um sub-campo da ciência geral dos signos, ou a semiologia como um quadrante interno à linguística. Sabemos, por exemplo, que a expansão da semiologia na Europa e da semiótica nos EUA não raro ambicionou essa vocação mais abrangente ou “totalizadora”. Charles W. Morris (1976, originalmente publicado em 1938), por exemplo, defendeu a semiótica como *organum* das ciências (1976, p. 76-7), chegando a afirmar que “[a] lógica, a matemática, e a linguística podem ser absorvidas em sua integridade dentro da semiótica” (1976, p. 85). Ainda segundo Morris, “[a] linguística cai claramente dentro da semiótica, pois no presente ela trata de certos aspectos das complexas estruturas do signo, que constituem linguagens no pleno sentido semiótico desse termo” (1976, p. 85). Não se trata de desautorizar a proposta de Barthes, mas precedentes em Saussure e Morris têm razões de ser científicas, políticas e sociais que talvez pudessem ser mais cuidadosamente examinadas por Christin, ainda que em uma “nota de rodapé”⁵.

Nesse mesmo capítulo, Christin afirma que “[é] esse amálgama ambíguo, em que estavam implicados os dois eixos fundamentais da comunicação humana – a imagem e a linguagem –, que o alfabeto grego pôs em causa” (2023, p.149). Compreendo, e até concordo, mas me pergunto se tal passagem não deixa entrever um certo eurocentrismo, pontuado por visitas ao orientalismo, contido nas análises de Christin, algo nada infrequente nas academias europeias, na medida em que a imagem e a linguagem são os dois eixos fundamentais, não apenas eixos fundamentais entre outros (a música, a gestualidade, a ritualística, etc.). Uma das passagens mais polêmicas do ensaio, no

⁵ É preciso pontuar que o próprio Barthes (2006) foi menos circunspecto e definitivo em sua fala original, quando propôs a inversão do raciocínio de Saussure (2006). Na verdade, o que Barthes estava problematizando era o fato de que, “(...) apesar de trabalhar, de início, com substâncias não-linguísticas, o semiólogo é levado a encontrar, mais cedo ou mais tarde, a linguagem (...) em seu caminho (...)” (2006, p. 12). É essa constatação que leva Barthes a dizer pouco depois: “É preciso, em suma, admitir desde agora a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure: a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das *grandes unidades significantes* do discurso” (BARTHES, 2006, p. 13, grifos no original).

entanto, talvez esteja na página 150, quando Christin examina a noção de “representação”. Segundo a autora,

A necessidade de *representar*, de imitar uma aparência, é fundamentalmente estranha ao universo da imagem, em primeiro lugar porque não se trata nunca, para um desenhista, um pintor ou um gravador, de *imitar*, mas de *transpor*, de desviar um motivo do espaço onde se encontra para o integrar a uma superfície mais ou menos plana delimitada por uma moldura, levando em conta, para esse fim, além das delimitações técnicas ligadas a uma determinada arte, os investimentos simbólicos de que esse motivo é portador. Mas essa incompatibilidade tem a ver também com algo mais profundo. Se a imagem pôde aliar-se à linguagem para levar à escrita, é porque a primeira era, como a segunda, um instrumento de comunicação social, mas que operava em outros planos. A linguagem garantia as trocas entre os homens, a imagem era seu intermediário junto aos deuses: ela propiciava uma *comunicação transgressiva* ao pôr em relação dois universos heterogêneos. Seu objeto não era representar, mas *revelar*. (CHRISTIN, 2023, p. 150, grifos no original)

Será mesmo? Será mesmo que a necessidade de representar é fundamentalmente estranha ao universo da imagem, ontem e hoje? Permita-me discordar. Creio que tal afirmação só é válida quando o objeto de análise diz respeito a uma “galáxia” dentro de um “universo” de imagens mais amplo. Não acredito que todo desenhista, pintor ou gravador tenha por objetivo precípua “transpor” no lugar de “imitar.” E o que dizer do imenso, e certamente mais vasto universo das imagens vulgares, das imagens manuais ou técnicas que prescindem de qualquer pretensão de transcendência? Neste caso, acredito, os limites do objeto analisado evidenciam os próprios limites da análise, algo nada negativo *a priori*, mas que, em se tratando deste livro, configura uma contradição. Pois as análises, premissas e conclusões da autora aparentam universalidade, ou pelo menos uma pretensão de totalidade. Vale lembrar que esforços infinitamente mais potentes de análise da língua, da linguagem e/ou das imagens não descartavam o vulgar, o romanesco, o cotidiano, em favor do universal e/ou invulgar. Peirce (2005), Jakobson (2008), Morris (1976), Metz (1972), ou Barthes (2006; 2012), entre vários outros, tiveram de compreender fenômenos aparentemente triviais ou vulgares para construir argumentos mais abrangentes e efetivos na elucidação de problemas da estética e da comunicação. É um pouco disso que parece faltar a esta coletânea de ensaios de Anne-Marie Christin. Na mesma passagem supracitada, chama a atenção o seguinte trecho: “A linguagem garantia as trocas entre os homens, a imagem era seu intermediário junto aos deuses: ela propiciava uma *comunicação transgressiva* ao pôr em relação dois universos heterogêneos. Seu objeto não era representar, mas *revelar*.” Dois universos heterogêneos. Aqui talvez uma pitada de materialismo histórico ou materialismo dialético fosse um pouco salutar. Pois talvez tal cisão entre o terreno e o divino tenha muito mais a ver com uma análise em retrospecto e com a ideologia da observadora do que propriamente com a realidade. Pergunto: é mesmo seguro afirmar que a linguagem era

garantidora das trocas entre os homens, ou seja, um sustentáculo de sua sobrevivência material, enquanto a imagem era seu intermediário junto aos deuses? O que dizer de sociedades antigas ou mesmo atuais, não-ocidentais, onde o que entendemos por transgressor, divino ou transcendente faz parte da sobrevivência ou da existência material de seus próprios indivíduos? Imaginemos um “Deus-Sol”: não teria sido este em muitos casos, um ente ou fator muito concreto e objetivo participando do mundo das trocas e da sobrevivência material de muitas sociedades, interferindo diretamente em colheitas, rituais, práticas econômicas e comportamentos? De onde surge essa divisão: a linguagem garantia as trocas, enquanto as imagens revelavam, eram as intermediárias dos deuses? E se as imagens nunca tivessem deixado de garantir as trocas, da mesma forma que a linguagem nunca tivesse deixado de revelar e intermediar a relação com deuses muito presentes e materiais no dia a dia das trocas, comportamentos e relações sociais?

Ainda em “Escrita e iconicidade”, as acuradas observações da autora acerca do pensamento de Mallarmé e suas obras parece, ainda que fortuitamente, isolar o artista no universo da escrita-imagem, como se suas ideias não fossem plenas de antecedentes, contextos e diálogos, e nem tivessem múltiplas continuidades, como no próprio futurismo europeu e na poesia concreta brasileira. Continuidades talvez ainda mais extremadas ou, no mínimo, bastante convidativas à discussão contemporânea, por envolverem mídias inventadas posteriormente à tecnologia da imprensa. Talvez, por óbvio, tudo isso esteja mais aprofundado em outros trabalhos de Anne-Marie Christin, como no livro *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia* (2001) e em demais obras mais robustas da autora. Mas é sobre *Escrita e Imagem: Ensaios* que ora tenho a obrigação de me deter.

O último ensaio contido na coletânea, “Escrita e iconicidade”, termina com um longuíssimo parágrafo que começa na página 159 e termina na página 161. Depois de remeter à obra e aos nomes de artistas tão variados quanto Manet, Kuniaki II, Velásquez, Zola e Dürer, entre outros, a autora conclui referindo-se à ideia de que hoje, na sociedade do alfabeto, seria finalmente possível um retorno à origem dos signos. Seu raciocínio parece sugerir uma teleologia, uma possível “linha evolutiva” que imbrica, como numa espécie de dupla hélice, escrita e imagem. Mas será mesmo que essa progressão seria linear em vez de circular, intermitente, ou até mesmo recalcitrante, repleta de vaivéns?

Em suma, *Escrita e Imagem: Ensaios* oferece ao leitor brasileiro um primeiro contato valioso com o pensamento de Anne-Marie Christin, pesquisadora que deixou contribuições originais e duradouras aos estudos das relações entre o visível e o legível. Seus conceitos de “pensamento da tela”, de atenção ao branco tipográfico e aos intervalos e de iconicidade da letra, entre outras ideias instigantes, permanecem produtivos para pensar tanto a história da escrita quanto os desafios

contemporâneos da cultura digital. As críticas aqui levantadas – sobre a repetição circular dos argumentos, sobre certas generalizações universalizantes, sobre a ausência de diálogo com autores eventualmente úteis para amplificação do debate (e.g. Metz, Eisenstein, Flusser) – não invalidam a importância do volume em português ora resenhado, mas apontam para suas limitações e, principalmente, para as muitas possibilidades de diálogo e desenvolvimento abertas pelo próprio pensamento de Christin. Uma leitura complementar da obra principal de Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* (1995), disponível em francês, permitiria uma avaliação mais completa e justa do alcance e da profundidade de seu projeto intelectual. Esta coletânea brasileira cumpre, assim, seu papel introdutório, mas deixa o leitor com a sensação de que há muito mais a explorar – o que, em última análise, pode ser considerado antes um mérito igualmente digno de nota.

Referências:

- ARBEX, Márcia. **Poéticas do Visível: Ensaios sobre a Escrita e a Imagem.** Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2012, 3a ed.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiótica.** São Paulo: Cultrix, 2006.
- CHRISTIN, Anne-Marie. **Escrita e Imagem: Ensaios.** Seleção e organização: Júlio Castaño Guimarães e Márcia Arbex-Enrico. Belo Horizonte: Relicário, 2023.
- EISENSTEIN, Serguei. **A Forma do Filme.** Rio de Janeiro: JZE, 2002a.
- EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro: JZE, 2002b.
- FLÜSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica.** Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- FLÜSSER, Vilém. **A Escrita - Há Futuro para a Escrita?** São Paulo: Annablume, 2011.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2008, 23a ed.
- METZ, Christian. "Le cinéma: langue ou langage?". **Communications**, n. 4, 1964, pp. 52-90.
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege.** Lisboa: Assirio e Alvin, 1982.
- MORRIS, Charles W. **Fundamentos da Teoria dos Signos.** Rio de Janeiro/São Paulo:

Eldorado/Edusp, 1976.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005, 3a ed.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pasolini. Escritos (1957-1984)**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

VERTOV, Dziga. “NÓS - Variação do Manifesto (1919)”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 247-251.