

# VALORES INATOS? UMA SEMIÓTICA DA ESCRITA IMAGÉTICA

## INNATE VALUES? A SEMIOTICS OF IMAGERY WRITING

FÚRIO NOVAES

---

### Resumo

Visando contribuir para os estudos que se debruçam sobre o tema da história da escrita, neste artigo buscamos estruturar uma análise que, orientada pela base epistemológica do campo da Semiótica greimasiana, intenta apresentar uma compreensão semiótica para uma série de fenômenos que dizem respeito diretamente à própria forma da técnica da escrita. Considerando que a escrita surge como uma técnica já dotada de uma série de valores que parecem lhe constituir de maneira inata e serem aceitos como dados apriorísticos, neste artigo demonstraremos como o grafismo – estratégia compositiva fundamental para a técnica que observamos – se utiliza já de uma série de recursos desenvolvidos por estratégias de composição mais antigas do que ele (como as montagens e os entalhes) para viabilizar a manifestação das formas com significado que vêm a ser por meio da escrita. Com isso, buscamos disputar certas definições atuais para a nossa técnica (escrita) ao introduzirmos uma compreensão que se pauta pelo entendimento de que a história da escrita se inicia em um momento muito anterior à invenção do cuneiforme ao longo da Idade do Bronze.

**Palavras-chave:** História da Escrita; Semiótica; Grafismo; Valor de Diferença; Suportes da Escrita.

### Abstract

*In order to contribute to the field of studies on the history of writing, in this paper we aim to establish an analysis based on the epistemological assumptions of the Greimasian Semiotics to develop a proper semiotic comprehension of a series of phenomena directly related to the formal constitution of the writing technique. By considering that writing already emerges as a technique imbued with a series of values that seem to be inherent to its own form and that are frequently accepted as a priori data, in this*

*paper, we will demonstrate how graphism – a fundamental strategy for creating writing forms – already employs a series of resources previously developed by older composition strategies (such as assemblage and carving) to enable the manifestation of meaningful forms that come into being through writing. Thus, we aim to challenge certain current definitions of our technique (writing) by introducing an understanding that is based on the belief that the history of writing begins long before the invention of the cuneiform during the Bronze Age.*

**Keywords:** History of Writing. Semiotics. Graphism. Value of Difference. Writing Supports.

## DO SURGIMENTO DE FORMAS GRÁFICAS DE EXPRESSÃO

**Tarefa impossível, tão infrutífero quanto se pensar a respeito de uma língua primeira é que se tente marcar em um ponto específico do tempo os primeiros usos de formas gráficas da expressão. Em verdade, tal como se passa com as línguas, a vocalização significada e o traçado com sentido habitam, ambos como processos, o alvorecer de nossa espécie.**

Há, no entanto, entre o fonético e o visual, a despeito de suas remotas origens em comum, um abismo de diferenças que nos permitem, se não os datar, ao menos compreendermos os seus modos de vir a ser. A fala oralizada, que vem de dentro dos corpos e sai pela boca como ruído, tem como característica fundamental a tendência de extinguir-se no tempo e pelo espaço no momento mesmo em que é manifestada. Além disso, tal como ocorre com boa parte dos mamíferos, a vocalização é um processo natural

e intuitivo: a expiração propela dos corpos os sons que, posteriormente e a serviço do intelecto, modulados pela experiência, vão transformando-se em sequências distintas, que variam em seu caráter de duração e entonação. Uma vez falados e ouvidos, no entanto, tais sons – por mais belos e repletos de significado que sejam – desaparecem do ambiente em que foram trazidos à tona. Sua aderência, após haverem sido enunciados, se verifica apenas na frágil memória de quem os disse ou os ouviu, e porquanto agrupamento humano algum dependa de mais do que isso para que possa viver uma vida plena em suas ambições sociais e individuais, o fato é que houve, no passado, quem enxergasse a possibilidade de se ir além.

Em uma operação muito mais laboriosa e complexa de estruturação do sentido, a necessidade de que determinados conteúdos fossem mantidos funcionais por mais tempo em um espaço qualquer inspirou, em nossos antepassados, o desenvolvimento de estratégias que conferissem às suas mensagens algum grau de durabilidade que excedesse o efêmero espontâneo da fala oralizada. Tais procedimentos, por sua vez, são em muitas ordens mais trabalhosos do que aqueles que viabilizam a oralidade, de modo que se em um dos casos o significado vem a ser através de uma substância que é produzida pelo próprio corpo que o idealiza, no outro ele emerge quase que de modo involuntário a partir de um conjunto de elementos externos ao corpo que, reunidos e combinados, inspiram *alguma coisa* a partir de um arranjo específico de sua composição visual.

Refletir sobre essas estratégias de composição do sentido impõe-nos que exploremos tais conjuntos, tarefa que aqui desenvolvemos sobretudo a partir da compreensão de que a progressão de suas transformações diacrônicas deve ocupar o centro de nossas preocupações. Há uma gradual complexificação dos processos utilizados para a geração do sentido no plano gráfico da expressão que, levados em conta, nos permitem que deduzamos certa ordem por trás das manifestações que fizeram surgir a técnica da Escrita. Seu movimento primeiro, no entanto, muito provavelmente não se encontrava relaciona-

do com nenhuma capacidade direta de *compor*, por meio do uso de elementos materiais, mensagens que se mantivessem vivas e funcionais por períodos de tempo que excedessem aqueles próprios à oralidade. Na ordem de suas manifestações, a habilidade de certa *leitura* – aqui tomada como a capacidade que um indivíduo qualquer tem de interpretar sinais visuais que se ofereçam à sua cognição – certamente deve ter precedido o fazer que se manifesta como a reorganização intencional de materiais do mundo em formas visuais específicas e artificialmente elaboradas. A capacidade de reconhecer certos padrões e a habilidade de extrair sentido de tais ocorrências teria sido o traço que viabilizou, enfim, uma posterior intencionalidade que esta projetasse, ela própria, determinados padrões no mundo com finalidades complexas e previamente idealizadas. Logo, se considerarmos que o primeiro grande passo que viabilizou o desenvolvimento das estratégias de composição das formas gráficas da expressão pode ser apresentado como uma habilidade similar à uma leitura (a um deciframento), ou à habilidade de se *extrair* sentido, a partir de um cálculo causal, de elementos visuais com os quais se teve algum contato, será como um desdobramento disso que a habilidade de se *atribuir* significados, ou de manifestar o sentido a partir de algum elemento material, se presentificará.

Há, no entanto, entre ambas as habilidades comentadas, um sutil salto conceitual. Tomemos o seguinte exemplo: “*um de nossos ancestrais caminha pela mata. Ele encontra um amontoado de frutas maduras pelo chão. Ele olha para cima.*”

Há uma operação cognitiva muito clara por trás do sentido que emprestamos desta pequena narrativa: este sujeito é dotado de uma compreensão causal da ordem das coisas no mundo. Assim, com base em suas experiências anteriores, “*frutas no chão*” significam “*árvore frutífera por perto*”, o que atesta que este indivíduo é capaz de, a partir de elementos que se manifestam no plano visual, chegar a um x número de variadas leituras e conclusões sobre eles. Essa capacidade será a fiadora de nossa eventual habilidade de escrita, mas não é a partir de sua lógica que

surgirão as primeiras formas gráficas da expressão. Será através da transposição de uma característica própria ao funcionamento da língua que, ao superarem a lógica causal, nossos antepassados passaram a ser capazes de fazer surgir o conteúdo a partir de elementos e objetos que pertenciam exclusivamente ao plano material. No caso, nos referimos à arbitrariedade enquanto princípio que rege e organiza a toda a composição dos signos de que se utiliza a língua para formar sua estrutura.

O arbitrário como um elemento básico e regulador da própria lógica da língua, uma vez extrapolado e utilizado como parâmetro lógico para as estratégias de composição, permitiu que a dinâmica de uma pressuposição recíproca observada entre formas da expressão e formas do conteúdo (Hjelmslev, 1961), até então expressa majoritariamente apenas através da oralidade e da substância fônica, pudesse ser refundada no plano material (visual e gráfico) de onde eventualmente surgiria a Escrita. A arbitrariedade poderá ser notada como uma característica marcante em praticamente todos os elementos que observaremos, no entanto, foi nos primórdios do desenvolvimento das formas gráficas da expressão que o arbitrário se apresentou de maneira mais determinante. Isso é algo que afirmamos porque os primeiros momentos daquilo que eventualmente se transformaria na técnica da Escrita se manifestaram diretamente como um fruto da capacidade abstrativa, ou como resultado de uma vocação à abstração. Quando nos referimos à abstração como uma capacidade e a localizamos como indispensável para o surgimento das formas gráficas, na prática tratamos de refletir sobre como a habilidade de se transpor o conteúdo de um plano da expressão para outro se efetiva. Este é um fazer similar a algo como uma conversão e, consideramos, se encontra diretamente relacionado à manipulação de diferentes tipos de substâncias da expressão. Quando as formas gráficas da expressão são desenvolvidas e passam a ser utilizadas, todo o jogo de interações entre forma do conteúdo e forma da expressão que se manifestava, até então, apenas no plano da oralidade, precisa ser refundado em um novo sistema de diferenças, organizado agora não mais sobre valores fonológicos,

mas sobre valores visuais.

Usando a *escrita completa* (Fischer, 2001, p. 12) como exemplo, trata-se de compreender que a mesma diferença fonológica verificada na esfera sonora de sua expressão entre [a] e [b], precisava agora ser manifestada em uma esfera visual, que, para compor suas mensagens, vai levar em consideração não mais as articulações do aparelho fonador que nos permite expressarmos tal vogal e tal consoante, mas sim a devida distribuição de um conjunto de retas, angulações e arredondamentos sobre uma determinada superfície escolhida. Essa mesma lógica organiza também a todas as formas gráficas que antecederam a escrita completa, de modo que ao se desenhar, por exemplo, um cavalo e um urso, só se poderá compreender tratar-se de dois elementos distintos se uma série de variações na ordem do traçado de que se compõem tais formas gráficas puder ser apreendida. Foi fundamental, portanto, para o surgimento das formas gráficas da expressão, que nossos antepassados tenham sido capazes de manifestar as formas do conteúdo por mais de uma forma da expressão. Tal capacidade – a de se compreender que os conteúdos podiam ser expressos por um variado número de formas da expressão – afirmamos, se fez por meio de uma abstração: abstração dos conteúdos durante o processo de compreensão de que a sua forma se manteria essencialmente preservada a despeito de (1) sua transposição para um outro sistema de formas da expressão, e de (2) sua expressão por meio de um outro conjunto de substâncias da expressão.

O processo acima descrito se fundamenta sobretudo na aquisição da compreensão de que os conteúdos podiam ser provocados a emergir não somente da sonoridade dos sistemas fonéticos, não somente a partir das diferenças que se manifestavam fonologicamente, mas sim também de uma série de elementos arbitrários visualmente dispostos e organizados com base em dessemelhanças na sua aparência. A aplicação do princípio da arbitrariedade para a composição de elementos cuja substância não mais se encontrava fundamentada sobre uma base sonora permitiu que o conteúdo pudesse apresentar-se

aos olhos com uma forma própria. Não há sentido algum, no entanto, em se cogitar determinar uma cronologia estritamente estabelecida para o aparecimento das formas gráficas da expressão em comparação com outras formas de manifestação do conteúdo no plano visual. Muito provavelmente, uma vez adquirida a cognição para que tais operações fossem realizadas, uma série de práticas distintas devem ter passado a ser utilizadas simultaneamente. Assim, para os propósitos de nosso trabalho, desmembraremos nossa observação com base no que consideramos ser ganhos de complexidade que as manifestações visuais passaram a expressar conforme suas diferentes formas foram sendo idealizadas e utilizadas.

## A CONSTRUÇÃO DO VALOR DE DIFERENÇA NO PLANO VISUAL

**Em seus primórdios, é possível que durante um certo período de tempo a habilidade de se expressar o conteúdo no plano visual tenha se mantido restrita à mera reorganização (ou a uma *montagem*) de objetos do mundo que, à disposição da força física, se deixavam mover e reposicionar. Fischer faz menção a isso quando afirma que o entalhe de troncos e a disposição de galhos e pedras em posições específicas e intencionais seria das práticas mais antigas de que se tem registro (Fischer, 2001, p. 16). Para os termos de nosso trabalho, esta será a primeira prática sobre a qual refletiremos.**

Certamente não poderíamos chamar pedras empilhadas ou galhos organizados em um formato qualquer de expressão gráfica do conteúdo. Mais próximos da escultura do que de qualquer tipo de grafismo, tais formas, no entanto, não deixavam de manifestar determinados tipos de mensagens e conteúdo no plano visual. Em relação à oralidade, consideraremos que tais manifestações foram as primeiras a viabilizar a elaboração de qualquer tipo de conteúdo que se encontrasse desvinculado da presença do corpo que o concebeu e pensou, marcando o início de nossa exploração sobre as estratégias

desenvolvidas no passado para que se conferisse ao conteúdo qualquer duração que excedesse o puro momento de sua enunciação e suas reverberações posteriores na memória de quem a ele houvesse sido exposto.

Dividamos essas primeiras práticas em duas manifestações distintas: (1) a composição com elementos do mundo natural e (2) entalhes sobre uma superfície qualquer.

Provavelmente a mais limitada em todos os quesitos possíveis de serem analisados, a reorganização de objetos do mundo como prática manifestadora do sentido depende de tantos fatores para que se mantenha eficiente que provavelmente deve ter sido muito pouco utilizada. Altamente corruptíveis, expostas a qualquer tipo de intempérie tais formas se deterioram com muita facilidade. Dentre as mensagens factíveis de se sugerir que essas formas poderiam expressar, a marcação de localidades certamente figuraria como uma de suas utilizações mais eficientes. A disposição artificial de elementos do mundo natural (uma vez pactuados os formatos que devem ser observados) pode ter sido utilizada para a indicação de direções, para a elaboração de avisos de qualquer tipo e como uma demarcadora de territórios. Uma de suas utilizações que podemos notar ser reproduzida até os dias de hoje é a prática de se marcar a presença de túmulos com um tipo específico de pedra ou, muito comumente em países de maioria cristã, com uma cruz de madeira ou de qualquer outro tipo de material. O erguimento de cruzes para marcar o local da morte de alguma pessoa é também um hábito ainda frequentemente observado, e pululam exemplos em nossa cultura popular de crânios humanos ou de animais posicionados de maneira intencional em locais visíveis e chamativos para expressar conteúdos associados a avisos e ameaças.

Todos os exemplos anteriores manifestam a possibilidade de se conferir a um determinado conteúdo, à determinadas mensagens ou informações, um alcance e uma durabilidade que extrapolam o imediato da voz. Assim, marca-se uma sepultura por meio

do reposicionamento de pedras em um determinado formato e aquela forma, visual e espacial, passa a significar “sepultura”. Tomemos o exemplo da cruz de modo absolutamente provisório, posto tratar-se de um símbolo cujo uso associado à tais práticas se verifica há apenas muito pouco tempo. Uma cruz em meio às árvores significaria “sepultura”. Amarrasse-se a um de seus braços uma pulseira, um colar ou qualquer item que pertencera ao falecido e se poderia obter “sepultura de x”. Assim, podemos notar como o reposicionamento de quaisquer elementos utilizados nessa forma de se manifestar o conteúdo seria capaz de expressar valores de diferença que poderiam modular as mensagens que se desejaria transmitir.

Para analisarmos tais formas visuais-espaciais de manifestação do conteúdo, é importante que observemos as estratégias às quais elas recorrem para poder expressar qualquer variação em seus significados. Em razão de nosso foco ser a técnica da Escrita, atentar-nos-emos a refletir principalmente sobre como tais formas foram responsáveis por já introduzir elas próprias uma série de valores que seriam posteriormente utilizados pelo grafismo de que se compõe o nosso objeto de estudo. Para esta seção, consideraremos como o *posicionamento*, a *proporcionalidade*, o *formato* e certa *direção* dos elementos de que se compõem tais formas visuais-espaciais influenciarão no conteúdo que veiculam.

O exemplo da cruz é pedagógico pois sua forma ainda nos inspira um conteúdo socialmente pactuado e, portanto, plenamente compreensível, de modo que insistiremos em utilizá-lo. Além disso, o reposicionamento como valor de diferença poderá ser exemplarmente percebido se observarmos diferentes situações de uso em que o elemento central varie apenas sutilmente.

Iniciemos por pensar, então, na questão de variações

no conteúdo que decorrem de um *posicionamento* alternativo dos elementos que o manifestam. Partamos dos seguintes cenários: uma cruz erguida no chão e uma cruz posicionada sobre uma construção de qualquer tipo. Para a maior parte dos povos que expressam aquilo que se tem por hábito chamar de cultura ocidental, a cruz fincada na terra será imediatamente correlacionada à ideia de túmulo ou sepultura, e a cruz sobre uma construção será imediatamente correlacionada à ideia de igreja ou santuário cristão. Tais composições se utilizam principalmente de mudanças em seu posicionamento para afetarem a forma do conteúdo que manifestam. Nesses casos, dois elementos com formatos idênticos serão capazes de modular a carga sêmica que a eles se encontra vinculada apenas com base em uma realocação de seus corpos na paisagem que se observa. Tais formas visuais-espaciais da expressão serão capazes de manifestar conteúdos distintos ao recorrerem a uma estratégia fundamentada não sobre variações de seu formato, mas sobre uma variação dos elementos com os quais elas se encontram associadas, de modo que podemos afirmar que uma não transformação do formato central de que se compõem as suas formas não inviabiliza modulações profundas dos conteúdos que se encontram a elas vinculados.

Nesses casos, a cruz preserva seu *núcleo sêmico* (Greimas, 1986, p. 61) de manifestação da cristandade. Certos aspectos de seu posicionamento também se repetem: assim como ela está *sobre* o túmulo, também está *sobre* a igreja, o que passa a ideia de que aqueles que se encontram *sob* ela, seja em sua morte individual, seja em sua vida congregada, se subordinam a um mesmo conjunto de ritos e preceitos. Suas variações de sentido dependerão aqui fundamentalmente de variações em seus contextos<sup>14</sup> de uso (Greimas, 1986, p. 61). No caso, como sua constituição é fundamentalmente material, os contextos se verificarão como também eles encontrados nesse mesmo plano. Se considerarmos que a

---

<sup>14</sup> “O contexto deve comportar as variáveis sêmicas que, sozinhas, podem dar conta das mudanças de efeitos de sentido possíveis de serem registrados” (GREIMAS, 1986, p. 61).



cruz usualmente estabelece uma relação direta com elementos que se encontram *sob ela*, será muito difícil se deduzir estar-se em uma igreja do encontro com uma cruz fincada sobre a terra, assim como tão estranho seria supor-se *apenas* túmulo uma construção com uma cruz em seu telhado, de modo que a cruz como um elemento visual-espacial será capaz de manifestar diferentes cargas sêmicas de acordo com variações que recaem nos elementos *sobre os quais* ela se encontra posicionada.



Figura 1 – Exemplos de cruz em cemitério e cruz em igreja

Fonte: GOOGLE IMAGENS, 2023.

Pensemos em variações um pouco mais específicas. Ao tratarmos da *proporcionalidade*, tomemos o exemplo de duas ocorrências com cruzes fincadas na terra em que uma tem 70cm de altura e a outra 5m. Qual das duas tem mais chances de indicar um túmulo? Certamente há muito pouca hesitação em se responder tal questionamento.

Uma vez colocada nossa interpretação, que concebe a natureza da significação manifestada pelas cruzes com base sobretudo em um funcionamento que a relaciona com os elementos *sobre os quais* elas se encontram posicionadas, é possível pensarmos em uma expansão dos componentes de que se constituem os seus contextos de uso levando em consideração agora também uma série de variações em sua proporcionalidade.

Cruzes de maiores proporções têm seu uso vinculado à ideia de que o território que a circunda foi reivindicado pela cristandade ou é habitado por uma população majoritariamente cristã. Seu objetivo é ser avistada de longe, funcionando como uma espé-

cie de bandeira, além de emanar a ideia de proteção divina. Nesse caso, podemos pensar em transformações do conteúdo que se originam de variações em seus tamanhos como se as próprias proporções do elemento que observamos interferissem na capacidade de significação que tais objetos (cruzes) poderiam manifestar. Certamente essa estratégia está diretamente ligada à necessidade que tais formas da expressão (visuais-espaciais) têm de serem avistadas para que possam significar qualquer coisa. Assim, uma cruz diminuta, carregada como pingente em um colar ou pulseira, posta *sobre* a pele de quem a usa, manifesta os conteúdos da cristandade em seu vínculo posicional com aquele corpo. Uma cruz pequena, fincada *sobre* a terra, manifesta a cristandade sobre o local específico em que um corpo cristão se encontra sepultado. Uma cruz já um pouco maior e vistosa, posta *sobre* uma construção, manifesta a cristandade daquele estabelecimento, anunciando-o como dotado de uma função específica, e uma enorme cruz posta *sobre* um monte, por exemplo, estenderá sua força expressiva a todo o ambiente que a cerca, denotando a cristandade de toda aquela região.

Embora em todos os casos se verifique muito pouca oscilação no núcleo sêmico que observamos, variações em sua proporcionalidade e em seu posicionamento combinadas (ou seja, alterações na ordenação de seus contextos) significarão para os casos até aqui observados, respectivamente: indivíduo cristão – sepultura – igreja – região habitada por cristãos.



Figura 2 – Exemplo de cruz em monte

Fonte: GOOGLE IMAGENS, 2023.

Variações em seu *formato*, por sua vez, serão capazes de transformar o seu conteúdo de maneiras certamente muito mais irremediáveis. Tomemos o seguinte exemplo:

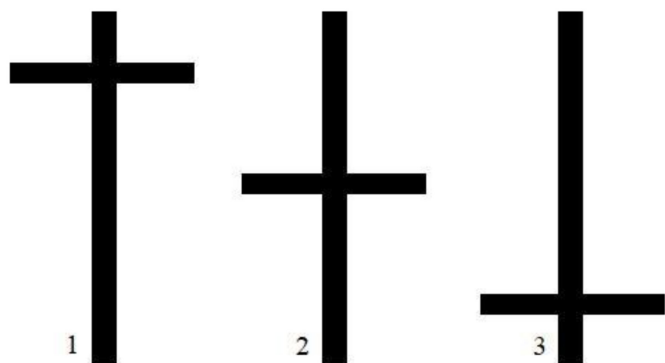


Figura 3 – Exemplo de formatos de cruz

Fonte: autoria nossa, 2023.

Se uma realocação do objeto que estamos observando pela paisagem e modificações em sua proporcionalidade podem ser interpretadas como fatores que modulam o seu sentido com base em variações do contexto de sua utilização, transformações de seu formato certamente deverão ser interpretadas como ocorrências que afetam diretamente o núcleo sêmico do conteúdo que a tais formas se encontra vinculado. No primeiro exemplo é possível constatar a presença de uma cruz clássica. A forma que se busca construir quando se deseja produzir uma cruz se baseia primordialmente sobre dois traços distintivos: (1) uma desigualdade do comprimento das duas retas que precisam ser utilizadas para formá-las, onde a reta horizontal deve ser substancialmente menor do que a reta vertical; e (2) o posicionamento da reta horizontal acima do que se poderia considerar como o meio da reta verticalmente colocada. No segundo exemplo, infringimos a segunda ordem de composição que comentamos e com isso obtivemos uma imagem diferente. Para nossa cultura, tal forma poderia ser vinculada ao símbolo usualmente utilizado para se significar uma adição (+); no entanto, mesmo ele ainda conteria diferenças, uma vez que ambas as suas retas costumam ser apresentadas como dotadas de um mesmo comprimento. Sua forma, mesmo que não respeitando a segunda regra de composição apresentada, ainda poderia ser considerada como *algo como uma cruz*.

Não há nenhuma grande perturbação semântica expressada por essa pequena variação de sua composição. No entanto, no terceiro exemplo, obtemos um formato cuja forma expressa um conteúdo diametralmente oposto a aquele que se pode interpretar de um encontro com a primeira forma, de modo que, mesmo que possamos constatar haver um certo grau de variação que é permitido durante a elaboração de suas formas, um claro limite para tal flexibilidade possível no regramento de suas composições resta constatado. Curiosamente, a cruz invertida (também conhecida como cruz de São Pedro) assumiu para a cultura ocidental o valor de oposição direta à cristandade apenas muito tardiamente, de modo que se a cruz é tida hoje como um símbolo de Cristo, a cruz invertida passou a ser usualmente lida e interpretada como um símbolo do anticristo.

É importante notarmos que tal variação de sentido pode ter sido deduzida da própria forma de tais objetos, e não a partir de suas ocorrências concretas e históricas na cultura sobre a qual refletimos – e é isso que importa para a nossa reflexão. Pensemos no contexto geral do aparecimento de ambas as formas para a comunidade que as utiliza como símbolo: os cristãos. A cruz surge como um instrumento de tortura utilizado contra a figura central do cristianismo. Em seus primórdios, o peixe era o símbolo mais utilizado pelos cristãos para reconhecerem-se entre si. A cruz ressignificada passa a denotar o sacrifício feito por Cristo, e torna-se eventualmente o principal símbolo do cristianismo. A cruz invertida surge, por sua vez, a partir de um pedido de Pedro que, condenado à crucificação, requisita ser crucificado de cabeça para baixo por não se considerar digno de uma morte semelhante à de Jesus. Notem, portanto, que a primeira aparição da cruz é como instrumento de humilhação que, ressignificado, passa a denotar o sacrifício de Jesus e, por fim, ao próprio Cristo; e que a cruz invertida surge manifestando não contrariedade a ele, mas sim certo respeito e submissão. Considerando não haver tido nenhum processo cultural que rechaçasse à própria figura de Pedro e tornasse um símbolo a ele associado em algo necessariamente negativo, é possível considerarmos que a torção da cruz ter passado a denotar um conteúdo de an-

ticristandade, anticristo, mal, etc., é algo que se deu exclusivamente em razão de seu formato; ou de sua forma da expressão visual-espacial. Derivemos uma breve reflexão a partir do uso desses objetos.

Afirmamos que a cruz estabelece uma relação de significação sobretudo com elementos *sobre os quais* ela se encontra posicionada. Assim, porquanto o formato da cruz *per se* manifeste o núcleo sêmico “cristandade”, será a partir de sua associação com outros elementos presentes em um determinado campo de visão que modulações na forma do conteúdo que ela manifesta poderão ser percebidas. A capacidade de estender sua carga sêmica a outros elementos da paisagem, portanto, respeita, no caso de nossa forma visual-espacial observada, uma lógica posicional muito clara: para que a cruz possa atuar como uma partícula de sentido que adiciona significados a elementos visuais-espaciais dela completamente desvinculados, ela precisa ser posta *sobre* esses elementos.

Assim, tem-se uma porção de *terra*, mas ao aplicar-se sobre ela a forma visual-espacial da cruz, obtém-se *túmulo*. Tem-se uma *edificação*, com a cruz posta sobre ela obtém-se *igreja*. O mesmo acontece com os outros exemplos que apresentamos. Isso é algo que indica um funcionamento dessa forma que nos permite deduzirmos que o comportamento da cruz como objeto *dotado* de significado e capaz de *atribuir* significado por meio de sua presença (ou seja, a cruz como uma *forma* visual-espacial) se dá, mais ou menos, da seguinte maneira: erigida *sobre algo*,<sup>15</sup> a cruz se projeta como o centro de uma circunferência cujo raio de sua atuação recobrirá mais ou menos idealmente aquilo que com ela se planeja significar – daí a importância das variações em suas proporções: quanto maior a cruz, maior a área de sua atuação semântica.

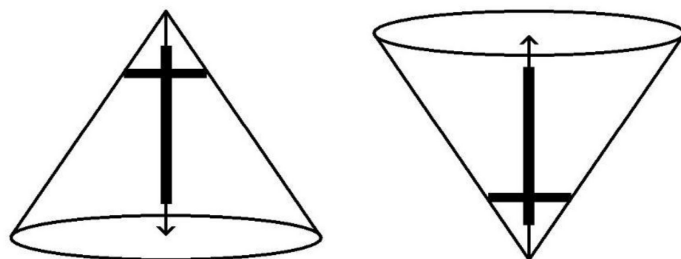


Figura 4 – Direções significativas I  
Fonte: autoria nossa, 2023.

Seria possível afirmar, através de uma análise como essa, que sua forma invertida, corrompida, anulária a sua *direção significativa* e, portanto, acabaria colapsando o seu significado, mas aqui oferecemos uma interpretação distinta. Defenderemos que o formato da cruz invertida não danifica em nada às atribuições significantes que a forma da cruz exerce. Ao contrário disso, o fato de seu formato invertido ter passado a possuir um significado proporcionalmente oposto ao seu pode ter sido até mesmo aquilo que garantiu uma preservação de suas funções no sistema de valores cristão.

Tal como na língua em sua manifestação oralizada, em que existem tanto variações fonéticas que implicam em diferentes valores fonológicos como variações fonéticas sem nenhum impacto no sistema, observamos esse comportamento também em variações que recaem sobre as formas gráficas e visuais-espaciais utilizadas por uma cultura qualquer. A cosmovisão cristã está fundada sobre uma noção bidirecional e verticalizada da realidade em que os valores de *bom* e *mal*, *positivo* e *negativo*, se distribuem sempre como vetores *rumo ao céu* ou *rumo ao inferno*, ou *para cima* e *para baixo*. Dessa forma, se a cruz é utilizada como uma forma visual-espacial cuja direção significativa distribui a sua carga sêmica *de cima para baixo*, isso é algo que pode ser lido (compreendido) como a dispersão de uma força que

<sup>15</sup> “Há uma série de variações, como no caso dos crucifixos, que respondem a motivos de ordem prática que inviabilizam esse posicionamento, mas é curioso até mesmo pensar que os crucifixos são usados como um elemento muito mais particular e individual, que não precisa necessariamente ser avistado para que cumpra, para quem o usa, a sua função de significante.



vem de cima (portanto boa, positiva, divina, etérea) rumo a um elemento qualquer *sobre o qual* ela se encontra posicionada. Da mesma forma, e por implicação, a cruz invertida representaria visualmente certa dispersão de forças que *vêm de baixo*, (portanto ruins, negativas, macabras, subterrâneas). Isso, no entanto, é algo que só pode fazer sentido no seio dos elementos e da rede de relações estabelecidas entre eles de que se compõe o sistema da cultura cristã, posto que para o cristianismo os aspectos direcionais de *para cima* e *para baixo* possuem um valor de diferença.

Acreditamos ser possível afirmar que esse é um dos casos exemplares em que a forma do conteúdo foi afetada por motivos e transformações que recaem diretamente sobre a sua forma da expressão – ou sobre uma lógica de funcionamento própria ao plano das formas da expressão que o manifestam – de modo a obtermos uma situação em que, em seus primórdios, a cruz invertida possuía um valor original de respeito e submissão ao cristianismo, mas o seu valor visual dentro do sistema cultural cristão impôs tamanha pressão de significado sobre o conteúdo que seu formato originalmente inspirava que uma transformação de seu sentido acabou sendo provocada como resultado necessário. Como afirmamos, tal transformação se deve inteiramente ao funcionamento do sistema de crenças do cristianismo. Assim, se a forma visual da cruz invertida não representasse necessariamente o mal que vem de baixo, o funcionamento da cruz regular como uma forma visual-espacial que dispersa os seus semas de cima para baixo poderia ficar comprometido, algo que poderia ser descrito pela fórmula implicativa [se *a*, então *b*] = [se a cruz devidamente posicionada distribui uma carga sêmica de cima para baixo, a cruz invertida distribuirá uma carga sêmica de baixo para cima]. Para preservar o funcionamento da primeira forma, para garantir estabilidade ao seu núcleo sêmico e ao seu comportamento quando posto em relação com outros elementos visuais-espaciais, a forma invertida teve de receber tais cargas negativas, as quais inspirava – dentro daquele sistema – como um resultado lógico e necessário de seu próprio formato. Como as direções horizontais não possuem valor

algum para o cristianismo, a cruz abaixo posicionada não inspira nenhum significado, o que atesta que a ideia, por exemplo, de que qualquer deformação da imagem da cruz inspiraria uma corrupção do cristianismo, ou o anticristo, não faz o menor sentido: a lógica funcional da direção de sua força significativa precisa ser respeitada para que possa provocar qualquer sentido no interior daquele sistema.

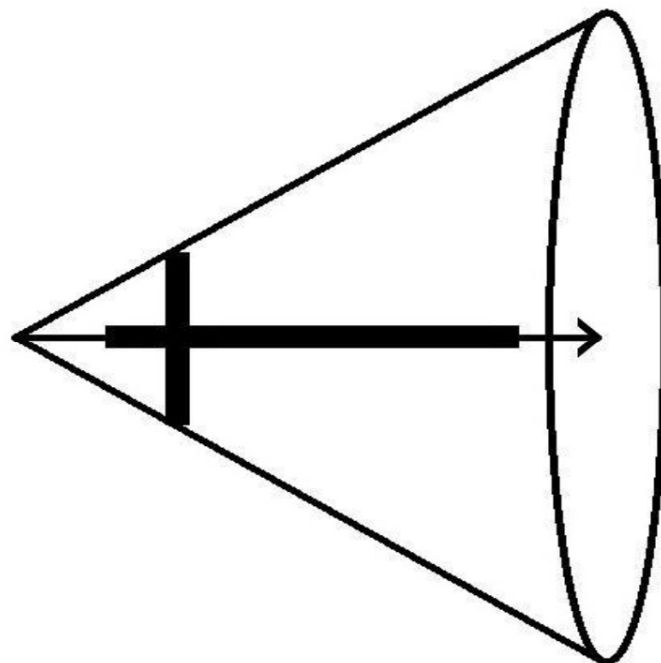


Figura 5 – Direções significativas II  
Fonte: autoria nossa, 2023.

Tais características até aqui discutidas serão fundamentais para uma eventual escrita completa que dispõe a cadeia sintática da fala e do raciocínio em uma direção visual específica, e podem já ser observadas como presentes desde tempos imemoriais em formas puramente visuais-espaciais, das quais a cruz é meramente um exemplo provisório. Necessariamente arbitrárias, todas essas ordenações do sentido por trás de nossas eventuais formas gráficas da expressão se manifestarão diferentemente de uma cultura para outra, de modo que há escritas que se dão da direita para a esquerda, de baixo para cima, da esquerda para direita etc. No caso de nossa cultura, as direções significativas que implicam em valores distintos para as combinações entre as formas gráficas de que se compõe o nosso alfabeto se dão sobretudo da esquerda para a direita e,

eventualmente, de cima para baixo ou de baixo para cima. Assim, qualquer tentativa de se interagir com um texto que não respeite tais direções comentadas implicará necessariamente em sua dessemantização. A não ser em casos extremamente raros e que ocorrem por mera coincidência, é impossível que a leitura de nosso sistema gráfico se dê da direita para a esquerda, embora palavras como *radar* e *ovo* (palíndromos) possam permitir tal deciframento. O posicionamento de sinais diacríticos, por sua vez, se distribui de maneira verticalizada, de modo que *pão* possui um significado, mas *pa~o*, não.

Variações no posicionamento, nas proporções e no formato de tais formas visuais constituem também o regramento geral para a composição de todas as formas que seguiram ao surgimento dessas estratégias de montagem ancestrais. Como comentamos, é possível notarmos a presença desses traços em diversos aspectos de nosso alfabeto, de modo que, pensando sobre o *posicionamento*, um deslocamento dos elementos de que se compõem a nossa escrita é capaz de alterar em absoluto a forma do conteúdo que veiculam, como em: *rato* e *rota*, ou *a água desceu pela terra* e *a terra desceu pela água*. Mais interessante ainda é pensar em como um mesmo formato, ao modo da cruz, a variar o seu posicionamento, é capaz de manifestar formas do conteúdo profundamente distintas, como o C de CASA (/k/ - consoante oclusiva velar surda) e o C de CEDRO (/s/ - consoante fricativa alveolar surda). A proporcionalidade, do mesmo modo, também é capaz de afetar a forma do conteúdo por meio da utilização de maiúsculas, por exemplo, que, apesar de apresentarem também uma variação de sua forma, o fazem em conjunto com acréscimos em sua proporcionalidade em comparação com as letras que a cercam, de modo que *estado* e *Estado* significam, respectivamente: uma propriedade momentânea de algo, ou um ente isolado da federação que compõe o Brasil; e países propriamente ditos, estados-nação, como o Brasil em sua integralidade. Já se pensarmos a respeito de modificações no formato das formas que observamos, preserva-se ainda a mesma lógica que permite que uma gama de variações possa somar-se à forma da expressão produzida sem que isso modi-

fique a forma de seu conteúdo. Isso é muito claro se observarmos ocorrências como as letras de um mesmo alfabeto serem estilizadas em grafias (ou fontes) distintas, de modo que: BRASIL – BRASIL – BRASIL – BRASIL são todas expressões de uma mesma forma do conteúdo onde a estilização e modificações em seus formatos não alteram a carga sêmica vinculada a elas, mas, se apenas retirarmos um semicírculo da primeira letra B dessas palavras, todo o seu sentido colapsa, de modo que PRASIL – PRASIL – PRASIL – PRASIL não significam nada.

Tais variações nas formas visuais-espaciais sobre as quais refletimos nesta seção devem respeitar a máxima que requer das mesmas que elas causem, seja por uma *realocação*, seja por alterações em suas *proporções*, seja por modificações de seus *formatos*, impressões distintas aos olhos e à visão que funcionem como valor de diferença. A partir do campo de visão de onde extraímos o sentido de tais formas, consideraremos todos esses três fatores como passíveis de ser descritos como um *reposicionamento* de suas partes no espaço – que ora estarão posicionados em lugares diferentes (*realocação*), ora ocuparão diferentes porções da paisagem (*proporcionalidade*), ora se apresentarão como imagens inteiramente distintas (*formato*). Ao modo como acontece com os sistemas fonológicos, que extraem seus valores de diferença de oscilações na substância sonora de que são constituídos, a tolerância de tais formatos visuais no que diz respeito à quantidade de variações que provocam – ou não – alterações sobre a forma de seus conteúdos, é algo que se dará de modo integralmente arbitrário.

Tais propriedades (*posicionamento*, *proporcionalidade* e *formato*) articulam a direção significativa que esses elementos respeitam no momento de sua utilização, e surgiram como estratégias de elaboração de valores distintivos desde os momentos mais primários do desenvolvimento de nossas técnicas que visavam a preservação do conteúdo para além do momento imediato de sua enunciação.

Portanto, através de reposicionarem os elementos do mundo natural, nossos antepassados foram ca-

pazes não só de construir abrigos cujas formas arquitetônicas expressavam por si próprias uma série de sentidos e significados, mas também de conferir ao conteúdo a capacidade de que ele se mantivesse funcional a despeito da ausência de seu idealizador naquela cena enunciativa.

## O ENTALHE E A INVENÇÃO DOS SUPORTES

**Refletir sobre a prática de se entalhar uma superfície qualquer para que se possa, a partir da forma que dela se extrai ou que sobre ela se grava, manifestar uma determinada carga de conteúdo, passa pela necessidade de que façamos algumas considerações a respeito do próprio ato de se compreender uma superfície como passível de se transformar em um suporte para o grafismo. Há uma grande diferença entre (1) a prática de se reorganizar os objetos do mundo para fabricar, através de sua composição visual-espacial, o sentido de algo e, (2) a partir de um traçado específico sobre uma determinada substância material, se estruturar formatos livres e inteiramente inéditos que sejam capazes de manifestar algum significado.**

Anne-Marie Christin, em *L'Écriture et L'Image* (2020), faz algumas considerações a respeito de seu conceito de “*pensée de l'écran*”. Esta proposta de um pensamento da tela, ou de uma *ideia* da tela, de uma *mente* que consegue abstrair da forma de um objeto qualquer suas propriedades mais óbvias para convertê-lo em um suporte do grafismo,<sup>16</sup> seria a habilidade humana responsável por viabilizar, desde um primeiro momento, a própria possibilidade de que pudéssemos nos utilizar de traçados em uma superfície específica para manifestarmos o conteúdo. Sem essa capacidade abstrativa de, a partir do avis-

tamento de uma rocha, de um osso ou de uma árvore, enxergarmos uma superfície trabalhável (eventualmente um suporte), não teríamos sido capazes de criar nenhuma forma de grafismo.

O entalhe de objetos certamente precedeu às estratégias de criação das formas gráficas de expressão propriamente ditas, como as que dependiam, por exemplo, do uso de qualquer tipo de pigmento para se manifestarem. É importante destacar que cada elemento do mundo que eventualmente possa se converter em um suporte cobrará, como pré-requisito para que possa em suporte finalmente ser transformado, que se desenvolvam as estratégias necessárias para a fabricação das formas visuais que se manifestarão sobre ele. Cada um deles possuirá, portanto, a sua própria lógica e o seu próprio ordenamento funcional, que aqui derivaremos como um resultado da interação entre a sua própria constituição material original, e a constituição material do elemento utilizado *nele* (ou sobre ele) para fazer emergir a forma que eventualmente o utilizará como suporte.

Tomemos o entalhe como estratégia primeira. Em uma superfície escolhida, a aplicação de pressão através do uso de uma ferramenta constituída de material cuja dureza exceda a aquela do objeto utilizado como superfície produz uma série de ranhuras sobre ele que, eventualmente e a depender do trabalho realizado, fazem surgir uma forma específica e com significado. Para o entalhe, portanto, basta que se descubra qual elemento é capaz de riscar a qual, e passa a ser possível a sua prática para a criação de diferentes tipos de formas. A dureza dos objetos utilizados é o que constitui, para o entalhe, o campo de regras que devem ser observadas para a manifestação de suas formas. Ao comentar o entalhe de ossos de cavalo na pré-história, Bahn afirma que “apesar de fibrosos e relativamente macios, tais

---

<sup>16</sup> “Ce que j'appelle la « pensée de l'écran », c'est la décision d'isoler dans le monde, d'abstraire du monde, certaines surfaces significatives ayant sans doute une valeur symbolique, comme peut l'avoir le ciel étoilé, mais servant aussi d'introduction à une communication possible” (CHRISTIN, 2020, p. 150).

ossos não eram de forma alguma fáceis de se decorar [...]. Era preciso uma força muscular considerável para se esculpir uma omoplata de cavalo fresca, e a ponta das ferramentas de sílex frequentemente se quebrava” (BAHN, 1988, p. 79, tradução nossa). Com achados que datam de 300.000 A.C. (BAHN, 1988, p. 80), o entalhe de ossos foi extensamente praticado como uma estratégia de composição durante toda a pré-história humana.



Figura 6 – Disco de osso<sup>17</sup>

Fonte: BAHN, 1988, p. 82.

Como prática, então, o entalhe anuncia o surgimento de duas noções que serão indispensáveis para uma eventual técnica da Escrita: a noção de *superfície-suporte* e a noção de *traçado*. O traçado, ou o risco em uma superfície, quando gerado por meio do entalhe, será exemplo de uma forma intermediária e imediatamente anterior às formas gráficas propriamente ditas. Diferentemente das manifestações visuais-espaciais anteriormente comentadas, os traçados manifestarão os seus valores de diferença não através de um reposicionamento das coisas do mundo por um determinado campo de visão, mas pela devida disposição – em uma superfície específi-

ca – de uma série de ranhuras e imagens que possuam algum significado para o sistema que as utiliza. Reflitamos sobre essa diferença.

O grande salto que observamos haver sido dado quando da passagem das formas visuais-espaciais para o entalhe de uma determinada superfície se dá primordialmente a partir de dois aspectos distintos: sua materialidade e sua variação dimensional. As formas visuais-espaciais possuem um vínculo direto e necessário com a terceira dimensão e, portanto, são profundamente afetadas por questões que recaem sobre a ordem de seu volume. É neste sentido que vai nossa afirmação anterior a respeito de certo condicionamento à força física que tais formas (visuais-espaciais) implicavam como questão primeira para que pudessem vir a manifestar qualquer tipo de conteúdo.

Pensemos no exemplo das cruces: tais questões de volume são centrais para a sua composição, posto que o peso das partes que as constituem é matéria viabilizadora ou inviabilizadora do próprio projeto da forma que se planeja construir. Aqui a importância de sua materialidade: para a criação de tais formas, havia um cálculo necessário a ser feito, em que grandezas de volume similares eram comparadas em consideração às suas densidades para que se chegasse à conclusão, com base em seu peso, de se tal material (aqui como substância da expressão) seria utilizável ou não para aquela tarefa. Dessa forma, equilibrar troncos e galhos era uma atividade muito mais simples do que fazer o mesmo com granito ou arenito – o que inclusive atesta a baixa quantidade de exemplares de tais práticas que teriam sobrevivido ao passar dos milênios: o uso da matéria orgânica, cuja praticidade se dá por sua leveza comparativa, também institui o uso de uma matéria que se decompõe com muito mais facilidade pelo tempo (Bahn, 1988, p. 68).

<sup>17</sup> Disco de osso da cultura magdaleniana com motivos não figurativos entalhados. 5cm.



O entalhe, por sua vez, vai anular à quase todas as questões respectivas ao volume por meio da invenção da ideia de uma superfície-suporte, mas não nos confundamos; como acabamos de afirmar, o entalhe é uma forma intermediária – expressão de avanços, mas não plenamente forma gráfica da expressão. Mantendo ainda um vínculo concreto com a terceira dimensão, as formas visuais que nascem com a prática do entalhe dependem ainda do respeito a todo um jogo de profundidades para poderem manifestar qualquer tipo de conteúdo. Sua atividade, que se dá por meio da abertura de sulcos em uma dada superfície, consideramos, é ainda bastante diferente do que o termo grafar inspira – porquanto também seja ele marcadamente polissêmico. A noção de uma superfície trabalhável, por outro lado, institui um recorte visual para a produção do sentido que progressivamente levaria à conquista de uma bidimensionalidade plena.

Falamos de diferenças que surgem em razão de variações em suas materialidades e disposição dimensional porque o aparecimento das superfícies trabalháveis coloca a prática da criação das formas visuais na trilha da bidimensionalidade – algo que faz por meio da inauguração de um conjunto de novas regras de interação com a matéria que, até então, não precisavam ser levadas em conta. Enquanto a disposição das coisas tridimensionais do mundo em formatos específicos visando a manifestação de uma determinada forma do conteúdo será majoritariamente regulada por considerações a respeito de seu peso, a prática do entalhe levará em conta primordialmente a capacidade que uma substância qualquer tem de eventualmente riscar à outra. Com isso, a regra geral passa a ser: encontrar superfícies facilmente riscáveis e encontrar materiais duros o suficiente para se riscar tais superfícies.

Notemos, por sua vez, as sérias limitações que o entalhe impõe a seus usuários. Excessivamente laboriosa, essa prima do esculpir institui uma lógica para a sua prática que, como acabamos de descrever, se organiza majoritariamente em torno da fabricação de objetos com os quais se perfura, desgasta ou se penetra as coisas do mundo. Dessa maneira, a quan-

tidade de elementos que podem ser vistos como uma superfície utilizável para a sua prática está inconciliavelmente condenada ao número de coisas do mundo que, encontradas, sejam riscáveis pela substância da ferramenta mais dura que se possui. Fiquemos com o exemplo de Bahn (1988) e reflitamos sobre o uso do sílex. Munidos com tal substância, nossos antepassados foram capazes de produzir ranhuras sobre uma série de outros elementos com os quais lidavam diuturnamente. Entretanto, encontram-se eles condicionados a estarem sempre em posse do sílex (ou similares) para que pudessem tallar um osso ou o tronco de uma árvore, por exemplo. Aqui descrevemos o que podemos chamar de certa lógica do entalhe, em que o trabalho desenvolvido a partir de seu ordenamento técnico se dá todo em torno da descoberta de substâncias que sejam capazes de desgastar a superfície sobre a qual serão utilizadas. Uma sutil variação dessa prática, enfim, seria o movimento que viabilizaria o surgimento das formas plenamente gráficas da expressão.

Se a lógica do entalhe regula o grupo de interações entre diferentes substâncias que são postas em contato com vias a se desgastar aquela (substância) da qual se constitui a superfície trabalhada, essa é uma prática que poderia ser descrita como visando sempre a deformação da aparência original do objeto que se utilizou como superfície. A inversão dessa lógica, por sua vez, poderia ser descrita nos termos de uma atividade em que uma superfície mais dura *risca à*, ao invés de *ser riscada pela* substância que se pressiona contra ela, de modo a sempre se ter como objetivo certa permanência da forma original do objeto que se utiliza como superfície. Um bom exemplo disso é pensarmos no uso do carvão contra uma rocha qualquer a fim de se produzir algum tipo de imagem. Assim, passa-se a buscar não mais coisas do mundo que sejam mais duras do que a substância de que se compõe a superfície selecionada para trabalho, mas sim substâncias que, ao invés de desgastarem *à* superfície, desgastem-se *em* *pela* superfície sobre as quais serão utilizadas.

Tal prática não somente inaugurará uma nova lógica de uso das ferramentas, como também representa-

rá ganhos concretos para a nossa técnica da Escrita. Ela implica no próprio surgimento das formas plenamente gráficas da expressão, e é a marca da conquista da bidimensionalidade. Seu funcionamento poderia ser descrito como regido por uma lógica da aderência, cenário em que as substâncias utilizadas sobre as superfícies escolhidas, liberadas de terem de riscá-las, precisavam então manifestar propriedades de fixação *sobre elas*, o que as transformaria (às superfícies), enfim, imediatamente em *suportes* propriamente ditos.

Se até então a prática do entalhe obrigava quem dela dependia à busca por substâncias mais ou menos duras, agora, com o grafismo e os suportes já plenamente desenvolvidos, a busca seria por melhores e mais eficientes tipos de pigmento. De certa maneira, uma vez apreendidas as capacidades de composição por meio do uso de tinturas e pigmentos distintos, a dureza das ferramentas utilizadas para gerar imagens cai para um segundo plano. Munidos de uma nova substância da expressão, cuja lógica de sua aplicação se baseava sobretudo na capacidade que ela tinha de se manter fixada sobre o suporte que a recebia, passava a ser possível então a criação de formas visuais (agora gráficas) integralmente bidimensionais. Ao fundarem o grafismo, todas as questões da terceira dimensão restam juntas deixadas para trás.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**As estratégias para a criação de formas visuais que se manifestavam por meio do entalhe e por meio do uso de pigmentos se baseavam fundamentalmente sobre certa noção de contraste. O entalhe fazia com que uma determinada forma visual viesse a ser por meio de um contraste de relevos, em que uma superfície artificialmente desgastada tinha talhados alguns de seus pontos para que um determinado formato emergisse de sua aparência original – agora irremediavelmente alterada. Com o uso dos pigmentos, tais contrastes passavam a se deixar enxergar por meio de diferenças e fronteiras cromáticas. A profundidade das imagens**

**passava a ser gerada por meio de estratégias que não mais precisavam fabricá-las verdadeiramente, surgindo agora a partir de um jogo de cores e posicionamentos que, postos sobre uma determinada superfície, geravam a ilusão de uma perspectiva tridimensional. Ao superarem a necessidade de terem de transformar suas superfícies de trabalho de maneira irreparável, com o grafismo nossos antepassados desbloqueariam uma enorme capacidade de edição que até então se encontrava desconhecida.**

Assim, analisando o surgimento das formas gráficas da expressão, podemos notar como o seu aparecimento nos apresenta uma estratégia de composição das formas visuais que reúne em sua própria maneira de vir a ser toda uma série de valores já plenamente constituídos, posto que adquiridos durante o desenvolvimento das estratégias de manifestação visual dos conteúdos que as antecederam em nosso comentário (reposicionamento e entalhe). Aqui observamos três estratégias de manifestação do sentido que apresentamos como alternativas à oralidade (reposicionamento – entalhe – grafismo). Cada uma delas foi responsável por inaugurar e introduzir uma série de características que, ao se acumularem, fizeram com que o grafismo de que se compõe a escrita surgisse já dotado de diversos valores inatos. Das rudimentares práticas visuais-espaciais que observamos com o reposicionamento de objetos do mundo como estratégia de manifestação do sentido, o grafismo recebeu, então, a lógica que lhe permitiria manifestar valores de diferença no plano visual a partir de: (1) uma *realocação* dos elementos gráficos de que se utilizava, (2) de *variações* em suas proporcionalidades, (3) de alterações em seus *formatos* e (4) da fixação arbitrária de *direções* de composição passíveis de gerar sentido no seio de cada um de seus sistemas. Do entalhe, por sua vez, o grafismo herdou as bases que lhe permitiram surgir como uma forma já aperfeiçoada e plenamente *bidimensional*, estabelecida sobre uma série de superfícies que, com ele, então, seriam convertidas em *suportes* propriamente ditos.

Defendemos, finalmente, um compromisso analíti-

co no que se refere aos estudos sobre a história da escrita que busque refletir sobre como valores que parecem já estar presentes nas primeiras manifestações da escrita como técnica foram adquiridos em períodos muito anteriores a seu surgimento, através da prática de outras estratégias de manifestação mediada do sentido que, no caso dos exemplos dados, se aproximam muito mais das artes arquitetônicas e esculturais do que de um grafismo propriamente dito.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHN, P. G. *Images of the Ice Age*. New York: Facts on File, Inc, 1988.

CHRISTIN, A.-M. *L'Écriture et l'image*. *Écriture et image*, n. 1, 2020. 147-164 p., 15 nov. 2020.

FISCHER, S. R. *A History of Writing*. London: Reaktion Books, 2001. 352 p.

GREIMAS, A. J. *Sémantique Structurale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986. 256 p.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1961.