

O Ideograma como um Modo de Ler e Ver Poesia

Thiago de Melo Barbosa/Universidade Federal do Pará

A LÍNGUA DE ADÃO

NO PRINCÍPIO ERA o verbo, e este, o primitivo, carregava todo o espírito das coisas, era a língua de Deus, aquela na qual as metáforas eram inerentes às palavras; deste modo, toda linguagem era poética, o homem *cantava* o que o rodeava preservando sempre o vivo frescor das *musas*, graças às comparações e similitudes próprias da única língua existente no mundo: o primeiro homem foi um poeta nato.

Realismos e cientificismos à parte, a anedota acima é uma tentativa de ilustrar, mesmo que de modo superficial, a concepção de língua, ou melhor, da gênese desta, para o filósofo e orientalista norte-americano Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), autor do célebre ensaio *The chinese written character as a medium for poetry*, considerado por muitos como a pedra fundamental das discussões sobre o estudo dos ideogramas associados à poesia. Segundo Haroldo de Campos, no livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, o filósofo acreditava “na tese mitopoética de uma linguagem original,

Incipit

edênica ou adâmica, em que as palavras reverberavam o halo das coisas, numa comunhão paradisíaca, irradiando-se na força tropológica das metáforas”,¹ teoria esta que pode ser encontrada, guardadas algumas proporções, também nas obras de Giambattista Vico, Ralph Waldo Emerson e Rousseau.²

A importância de conhecer essa *crença* de Fenollosa acerca da língua concentra-se no fato de que foi por causa dela que o estudioso intensificou suas pesquisas sobre as propriedades dos caracteres chineses, isto porque acreditou ter encontrado alguns resquícios daquela língua adâmica preservados nos ideogramas desta milenar escrita. Tal fato ocorreu quando o orientalista, ao ler os poemas chineses, notou que os signos (ideogramas) utilizados nesta língua têm uma ligação muito forte com o objeto representado, como se cada palavra fosse uma metáfora visual do objeto. Deste modo, partindo do princípio de que “A metáfora, reveladora da Natureza, é a substância mesma da poesia”,³ não demorou para o filósofo associar à poesia os seus estudos com os ideogramas.

Mas Fenollosa não foi o único que pensou em associar a escrita chinesa com alguma obra de arte; também o cineasta russo, Sierguéi Eisenstein, refletiu a respeito do tema após alguns estudos sobre o japonês (língua com muitas influências do chinês), a partir dos quais

1 FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia. In: CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 42.

2 Refiro-me especialmente ao trabalho destes autores com relação ao tema da origem das línguas.

3 *Ibidem*, p. 128.

notou no criativo processo de construção dos ideogramas a técnica de montagem cinematográfica. E como o diretor defendia a ideia de que a cinematografia é “antes de tudo e acima de tudo, montagem”,⁴ logo fez a relação com os ideogramas, apresentando suas ideias no ensaio denominado “O princípio cinematográfico e o ideograma”.

O caráter *mítico-encantatório* dos ideogramas, cuja confecção, diga-se de passagem, é uma verdadeira arte para chineses e japoneses, muito já mexeu com as cabeças ocidentais, os quais, principalmente depois de se descobrir como são construídos – refiro-me a certa *etimologia* da língua – mostram-se ainda mais belos e mágicos, misteriosos como a origem da linguagem humana ou da poesia, afinal, qual outro código escrito pode nos remeter a um passado tão distante quanto quando ainda desenhávamos nas cavernas? Certamente nada parecido há nas línguas ocidentais. Fenollosa acredita que apenas na essência poética encontramos alguma semelhança com esse processo de criação, e, a fim de clarear ainda mais esta visão do orientalista, acredito ser interessante a leitura de uma lenda sobre a origem da língua poética, citada por Sigismundo Spina no livro *Na Madrugada das Formas poéticas*.

[...] tendo-se feito homem, o espírito das coisas se pôs a falar numa língua estranha, cheia de imagens e flores. Não compreendido, e tomado por louco, foi lançado ao mar. Um peixe o devorou; mas um

4 EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico do ideograma. In: CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 149.

pescador, tendo prendido o peixe e comido, começou a falar por sua vez uma linguagem misteriosa. E o pescador foi apedrejado e enterrado profundamente. Lentamente o vento do deserto descobriu sua fossa, e, num dia de simum, alguns restos de corpo caíram no “kous-kous” de um caçador. E imediatamente este se pôs a narrar em palavras místicas coisas desconhecidas. Foi também exterminado; seu corpo, reduzido a pó tão fino como a poeira do deserto, foi lançado no espaço. Um homem cujo mister consistia em tirar de uma corda estendida sobre uma cabaça harmonias divinas, respirou alguns destes grãos e logo, como a corda que seus dedos faziam vibrar, começou a cantar, e o que saiu de seus lábios foi tal, que todo o mundo se pôs a chorar e deixaram-no viver. Assim a piedade deu nascimento ao griot, e é ela ainda que lhe permite existir.⁵

Nas primeiras linhas da história, quando lemos que “o espírito das coisas se pôs a falar...”, nota-se muito daquilo que encantou Fenollosa nos ideogramas, i.e, a possibilidade das *coisas* falarem, graças à maior proximidade entre objeto e signo. Portanto, fica claro que uma das lutas do poeta é contra a arbitrariedade do signo, e isso é uma questão levantada tanto por um filósofo erudito, como Fenollosa, quanto pelos “Baramas e Mandingas” que, de acordo com Spina, fazem circular a lenda citada. Foi principalmente com base nestas questões que se pensou nos objetivos do presente artigo, os quais são: tentar esclarecer a eterna luta do poeta contra um signo apático pelo uso, mas cheio de potências expressivas pouco exploradas, e mostrar de que forma o conhecimento dos ideogramas chineses, ou

5 LETOURNEAIR, 1894 *apud* SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 75.

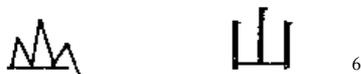
melhor, da “técnica ideogramática”, podem auxiliar nesta batalha.

O IDEOGRAMA EM SI

Para compreendermos como Fenollosa pode relacionar os ideogramas chineses com a construção poética, torna-se necessário uma noção, pelo menos básica, de como aqueles são construídos, para que com isso possamos conhecer suas principais características. Diante disso, salientarei neste tópico, os quatro pontos principais a serem observados na constituição de um caractere chinês, os quais, segundo Yu-Kuang Chu, são:

- Representação pictural;
- Diagramação da ideia;
- Evocação por sugestão;
- Combinação de *radicais*.

O primeiro ponto destacado diz respeito àqueles ideogramas cuja ligação com a imagem do objeto representado ainda é muito forte, i.e, o caractere é como se fosse uma pintura esquemática da coisa, tal como ocorre com os ideogramas de montanha (figura abaixo), porta, árvore etc.



6 Todos os ideogramas presentes no artigo foram retirados do livro *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Nos exemplos 1, 2 e 4, têm-se os ideogramas nas suas formas primitivas (à esquerda) e nas suas formas atuais (à direita).

O segundo ponto corresponde a uma espécie de alternativa pictural para representar aquilo que não pode ser representado, explico-me: imagine como poderíamos desenhar, figurativamente, a quantidade numérica “um”. Acredito que todos acham a missão um tanto quanto impossível, não? Contudo, para representar aquilo que não tem correspondente na natureza, que é pura abstração, os chineses recorreram à diagramação da ideia, como é notável nos exemplos dos ideogramas de *acima* e *abaixo*.



No terceiro princípio, o da sugestão, dois caracteres são colocados juntos para *sugerir* uma terceira coisa, daí a famosa frase de Fenollosa – muito explorada pelos poetas do movimento concreto – sobre a escrita chinesa: “Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”.⁷ Este princípio costuma ser exemplificado com o ideograma de *Brilho*, o qual é composto pela junção de *Sol* e *Lua*, no entanto, aqui, até para fugir um pouco de um exemplo já muito citado, uso o ideograma de *lealdade*, que creio servir tão bem quanto o de brilho, para o exemplo em questão.

7 FENOLLOSA, E. Op. cit., p. 116.

心 + 中 = 忠

coração

meio

lealdade

O último ponto, que chamo, didática e esquematicamente, de *combinação de radicais*, é definido por Yu-Kuang Chu como uma “combinação de um elemento significativo com um elemento fonético”.⁸ Os ideogramas formados desse modo se assemelham com a nossa construção de palavras, na qual ligamos morfemas a um radical. Como exemplo deste princípio, temos o ideograma de *oceano*, que é formado pelo caractere de *água* (funcionando como um radical) mais o de *ovelha*, que apenas indica a pronúncia da palavra.

洋 洋

A representação pictural e a evocação por sugestão foram as características que mais chamaram atenção de Fenollosa e Pound, visto que foi nestas que encontraram a metáfora visual que lhes permitiu uma associação da escrita chinesa com a poesia. Entretanto, esta supervalorização do aspecto pictórico dos ideogramas foi alvo de duras críticas dos sinólogos, pois estes afirmam que a maioria dos caracteres da escrita chinesa são formados por *combinação de radicais*, logo, a metáfora visual é quase inexistente, sendo assim, a escrita chinesa seria tão arbitrária quanto a alfabética;

Incipit

8 CHU, Y. K. Interação entre linguagem e pensamento em chinês. In: CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 210.

estes estudiosos ressaltam ainda que, mesmo diante de ideogramas com caráter mais pictórico, o falante nativo do chinês não tem noção desta metáfora visual e vê, no dia a dia, sua escrita de modo semelhante como vemos a nossa, ou seja, como signos arbitrários que apenas servem como *instrumentos* para a comunicação.

TÉCNICA IDEOGRAMÁTICA

Sem entrar no mérito da discussão que encerra o tópico anterior, até mesmo porque o presente artigo não ambiciona solucionar questões da linguística chinesa, mas, sim, apresentar, e se possível esclarecer, aquilo que Fenollosa e Pound acreditaram ser interessante para a criação poética partindo dos ideogramas chineses, ou melhor, partindo da visão *deles* desta escrita. Portanto, é com essa visão, errada ou não, que devemos lidar caso queiramos entender de forma satisfatória o que, daqui por diante, chamarei de *técnica ideogramática*.

Alguns conceitos de poesia, em especial os modernos, colaboram para o desenvolvimento da ideia da produção de *poemas ideogramáticos*. Um destes é o de função poética, a qual foi definida por Roman Jakobson como aquela que visa pôr em evidência o caráter palpável do signo, diante disso, pressupõe-se que uma das preocupações do poeta deva ser com a materialidade da palavra. Esta valorização do que há de *palpável* no signo, muito lembra a questão pictural dos ideogramas, logo, acredito ser aceitável colocá-la como uma primeira justificativa para o desenvolvimento de poemas marcados (de maneira intencional ou não) por um recurso típico da construção dos ideogramas chineses; tal como fez, em muitos poemas que compõem sua obra,

o poeta norte-americano, e. e. cummings⁹ que nas palavras de Augusto de Campos, “Introjeta num idioma moderno ocidental, como o inglês, procedimentos derivados do ideograma chinês (a figuralidade de origem pictográfica e o pensamento por analogia)”.¹⁰

un(bee)mo

vi

n(in)g

are(th

e)you(o

nly)

asl(rose)eep

i(abe)mó

v

e(lha)l

você(n

a)está(ú

nica)

dorm(rosa)indo

O poema¹¹ de cummings acima é pertinente por aquilo que já foi dito, mas também por nos remeter a

9 O nome do poeta Edward Estlin Cummings (1894-1962), sempre aparecerá neste trabalho como e. e. cummings, com todas as letras em caixa baixa, tal como ele gostava que fosse grafado.

10 CAMPOS, A. e. e. cummings, sempre jovem. In: E. E, CUMMINGS. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2011, p. 14.

11 A tradução é de Augusto de Campos, e pode ser encontrada em *e. e. cummings Poem(a)s*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2011, p. 145.

Incipit

mais uma ideia que corrobora, ou até mesmo abaliza, a técnica ideogramática, i.e, o conceito, muito caro aos japoneses (vide os famosos *haikais*), de poesia como linguagem sintética e condensada. E como defensor desta teoria, não poderia deixar de citar o poeta-crítico Ezra Pound, que define a poesia, no seu *ABC da Literatura*, como “a mais condensada forma de expressão verbal”.¹²

Para alcançar a *condensação* mencionada no parágrafo anterior, e. e. cummings vale-se, dentre outros, do recurso de montagem paralela, técnica que o cineasta Eiseinstain definiu como própria do cinema, mas que será vastamente utilizada na poesia que tende ao ideograma. Contudo, não é de todo correto pensar que o recurso da montagem foi um empréstimo do cinema à poesia, visto que muitas das conclusões sobre esta técnica o cineasta chegou ao estudar os *haikais* e os ideogramas japoneses.

Dentro da Teoria Literária, as reflexões dos Formalistas Russos quanto à *língua poética* em oposição à *língua do cotidiano*, muito podem acrescentar à discussão desenvolvida até o momento, e, sem dúvida, serem postas num diálogo com a questão dos ideogramas. Nesta *conversa* que proponho, o ponto central deve ser o da significação de *língua poética* para o formalismo, a qual Eikhbaum defende afirmando que: “[...] a língua poética não é unicamente uma língua de imagens e que os sons do verso não são somente os elementos

12 POUND, E. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 40.

de uma harmonia exterior, que não só acompanha o sentido, mas que eles próprios têm uma significação autônoma”.¹³

Partindo do exposto acima, conclui-se que os formalistas viam a *língua poética*, ou a linguagem literária, como “motivada (não arbitrária), autotélica (e não linear), autorreferencial (e não utilitária)”,¹⁴ da forma que resumiu Antoine Compagnon ao falar do formalismo em *O Demônio da Teoria*. Todas estas características citadas podem ser encontradas nos ideogramas chineses – lembrando sempre que estamos indo de acordo com o modo como Fenollosa e Pound encararam esta língua. No caso da não arbitrariedade do signo, um bom exemplo é encontrado no poema “Tema A”, de Max Martins, no qual o autor, valendo-se da metapoesia, discute justamente esta eterna luta do poeta contra a arbitrariedade, como é nítido nos versos finais (bastante ideográficos, diga-se de passagem) do poema em questão.

Incipit

13 EIKENBAUM, B. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, D. O. de. (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 11.

14 COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 40.

Toda essa reflexão do Concretismo resultou na produção de interessantes poemas, através dos quais tentaram romper com a lógica-linear do verso em favor da analogia-sintética do ideograma, i.e., aplicaram às suas obras aquilo que chamo aqui de Técnica Ideogramática. Tal experiência pode ser constatada facilmente em alguns dos mais conhecidos poemas concretos, como “nascemorre”, de Haroldo de Campos; “velocidade”, de Ronaldo Azeredo, etc. Seguem abaixo imagens de alguns desses poemas, ou ideogramas, concretos.

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

```

18

Haroldo de campos

Incipit

18 CAMPOS, H. *Xadrez de Estrela: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 118.

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra ¹⁹

Décio Pignatari

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Ronaldo de Azeredo ²⁰

som sem c o r
c o r sem som
som com som
c o r com c o r
som sem som
c o r sem c o r som
com c o r
c o r com
som c o r som
somc o r
c o r som

coro ²¹

Augusto de Campos

CONCLUSÃO

Acredito que um dos pontos mais importantes na conclusão deste artigo seja o de se fazer um esforço

19 PIGNATARI, D. *Poesia Pois É Poesia: 1950-2000*. São Paulo: Ateliê/Unicamp, 2004, p. 116.

20 Disponível em: <<http://www.concretosparalelos.com.br/?p=76>>. Acesso em: 10 set. 2011.

21 CAMPOS, A. *Viva Vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê, 200, p. 103.

para que as ideias tratadas aqui não se afigurem como exclusivas de um determinado tipo de poema, uma vez que isso pode facilmente acontecer por conta das experiências feitas pelos poetas concretos, fato que, em certo sentido, tende a turvar o objetivo pretendido no texto, que é o de se refletir acerca da questão dos ideogramas associados à poesia de maneira geral, e não limitada a uma dada recepção. Para tanto, parece interessante, por exemplo, datar as reflexões de Fenollosa, lembrando que este pensava a poesia no final do século XIX, logo, não tinha como modelo poético os poemas concretos. Reflito deste modo não a fim de desmerecer, ou tentar apagar, os inegáveis méritos concretistas, mas sim no intuito de ampliar os domínios de uma discussão da qual eles participaram, efetivamente, da construção.

Certamente, associar os ideogramas àquelas poesias mais confessionais e com pouco apreço pelo rigor formal dos poemas, tal como foi a romântica, por exemplo, não é tarefa das mais fáceis; por outro lado, desvincular a técnica ideogramática do concretismo não é tão difícil como pode parecer. Até mesmo em prosa é possível encontrar exemplos, como no trecho abaixo, retirado de “O Burrinho Pedrês”.

E o Major Saulo indicava, mesmo na beira do estacado, um boi esguio, preto-azulado, azulego; não: azul asa-de-gralha, água longe, lagoa funda, céu destapado – uma tinta compacta, despejada de chanfro às sobre-unhas e escorrendo, de volta dos garrões ao topete – concolor, azulíssimo.²²

22 ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 47.

A citação é um belo exemplo daquele analogismo típicos dos ideogramas: o narrador parece não se conformar em dizer que o boi é azul, ele quer ir além, deseja “presentificar” a cor, e para conseguir isso se vale da aglutinação (lembrar de *evocação por sugestão*) de inúmeros elementos que tenham relação com esta cor. Desta forma, Guimarães Rosa *conceitua* o azul, fugindo das abstrações típicas da lógica linear-discursiva ocidental, evitando assim, proceder de modo igual ao *homem europeu*, do qual Ezra Pound fala ao tentar explicar a diferença entre o modo de pensar oriental e o ocidental.

Na Europa, se pedimos a um homem que defina alguma coisa, sua definição sempre se afasta das coisas simples que ele conhece perfeitamente bem e retrocede para uma região desconhecida, que é a região das abstrações progressivamente mais e mais remotas.²³

Pound continua a reflexão citada acima construindo um exemplo no qual se imagina fazendo a mesma pergunta – “o que é o vermelho?” – para um europeu e para um chinês; de acordo com o autor, o primeiro responderia que “é uma ‘cor’, dirá que cor é uma vibração ou uma refração da luz ou uma divisão do espectro”,²⁴ enquanto que o segundo, o chinês, simplesmente “reúne (ou seu antepassado reunia) as figuras abreviadas de rosa/ferrugem, cereja/flamingo”.²⁵ Com isso, Pound tenta demonstrar o quanto um discurso se afasta das coisas representadas e o outro se aproxima.

23 POUND, E. Op. cit., p. 25.

24 Ibidem, p. 25.

25 Ibidem, p. 27.

Por fim, resta apenas dizer que para além de Guimarães Rosa, muitos outros poetas (creio que não seja nenhum exotismo colocar Guimarães como poeta) corroboram bastante com o que aqui se discutiu, os próprios poetas concretos gostam de citar Sousândrade, Oswald de Andrade e João Cabral como exemplos dentro da poesia brasileira – eu acrescentaria ainda nesta lista os nomes dos poetas Max Martins e Age de Carvalho, e tenho certeza que vários outros possam entrar, conforme a nebulosidade do assunto seja dissipada, e os estudiosos de literatura enxerguem-no menos como algo exclusivo da poesia concreta.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, A. *Viva Vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- _____. *Xadrez de Estrela: percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- E. E, Cummings. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MARTINS, M. *Poemas Reunidos: 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

PIGNATARI, D. *Poesia Pois É Poesia: 1950-2000*. São Paulo: Ateliê; Unicamp, 2004.

POUND, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê, 2002.

TOLEDO, O. D. de (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.