

O IDEOGRAMA E A POESIA

MARIA LUIZA GUARNIERI ATIK*

RESUMO: Neste trabalho procuramos demonstrar como a lógica poética subjacente na estrutura do ideograma e desenvolvida na mais lacônica forma de poesia japonesa, o haikai, impulsionou uma nova concepção de poesia no mundo ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Ideograma; Haikai; Poesia.

Com o advento da era das máquinas, da imprensa, dos meios de comunicação, as musas greco-latinas se calaram e o universo mítico fragmentou-se aos olhos do homem moderno. A perda da unidade mítica e religiosa, como arcabouço para a criação de uma poesia épica, instaura a necessidade de se buscar uma nova concepção compositiva na esfera poética. E será Mallarmé o primeiro a fazê-lo, criando *Un coup de dés*, poema épico e filosófico que, edificado sob o princípio da estruturação musical, encerra em sua extrema síntese uma cosmovisão do Universo e do poeta criador em luta contra o *Acaso*.

Em *Un coup de dés*, Mallarmé teoriza também, pela primeira vez, a fragmentação da idéia em imagens alotrópicas, através de um original método compositivo, o qual ele conceituava de “subdivisões prismáticas da Idéia”. Esse método busca espelhar com real eficácia as metamorfoses do pensamento, utilizando-se funcionalmente dos recursos tipográficos. Esta tipografia funcional, além de libertar o pensamento do agrilhoamento formal sintático-silogístico, se substantiva na estrutura poemática, passando a atuar como imagens gráficas do naufrágio e da constelação, as quais se insinuam tenuemente com a mesma naturalidade com que se configura o ideograma chinês.

* Professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura na Universidade Mackenzie. Coordenadora dos Cursos de Especialização em Língua e Literatura Brasileira no Instituto Metodista de Ensino Superior. Pesquisadora do grupo NUPEBRAF (Brasil-França) do IEA-USP. Doutoranda em Língua e Literatura Francesa na USP.

No entanto, o primeiro poeta a tentar uma explicação do poema espacial por via do ideograma foi Apollinaire, no artigo “Devant l’idéogramme d’Apollinaire”, publicado na revista *Soirées de Paris* (julho/agosto 1914), sob o pseudônimo de Gabriel Arboin. Nesse artigo, ele propõe o poema ideográfico, em lugar da mera narração ou do poema simplesmente, como sinônimo de revolução na esfera literária, pois este se fundaria sob a lógica ideográfica contrária à lógica gramatical ou à justaposição discursiva das manifestações literárias anteriores. Porém, o erro de Apollinaire repousa no fato de ter reduzido o ideograma poético à mera representação figurativa do tema, ou seja, as palavras manteriam apenas uma relação fisiognômica com o objeto por elas representado.

Assim, é somente com Ezra Pound que se funde em definitivo a teoria do ideograma aplicado à poesia. Pound¹ encontra a chave para uma nova interpretação da poesia e o método primordial à criação de um poema épico na modernidade nos manuscritos que lhe foram legados pelo sinólogo Ernest Fenollosa, os quais ele publicou em 1919, com notas e observações, sob o título de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*.

Por outro lado,

se a Fenollosa se deve o mérito de ter vislumbrado as relações de essência entre ideograma e poesia, a Ezra Pound coube a demonstração prática, com a aplicação do método ideográfico ao gigantesco arcabouço d’*Os Cantos*.²

Entretanto, a importância dos trabalhos de Fenollosa e de Pound não reside apenas na demonstração do valor ou da aplicabilidade do ideograma chinês, mas incide sobretudo no fato de ter propiciado a renovação poética no mundo ocidental, ao evidenciar que o princípio ideogramático é um meio de transmissão e registro do pensamento, ou melhor, um processo mental que permite à organização poemática configurar-se em consonância com o processo comunicativo direto, econômico e objetivo, que caracteriza o espírito contemporâneo. Como nos mostra Fenollosa, o processo ideogramático não se compõe apenas por símbolos arbitrários que operam ao nível sonoro, mas por símbolos que, na sua arbitrariedade, se unem direta e objetivamente à realidade, constituindo-se num desenho vivo, resumido da operação natural.

Assim, o ideograma traz a linguagem para junto das coisas, uma vez que procura representá-las concretamente, numa dada posição, relação ou situação, sem contudo deixar que percam a dinamicidade que lhes é inerente. Portanto, o ideograma configura, através de símbolos abreviados, o movimento que há nas coisas ou as coisas em movimento, e isto concorre para que a sua mensagem sobrepuje a da pintura ou da fotografia que, a despeito de sua materialidade, não consegue apreender a sucessão natural.

Por outro lado, no processo de composição do ideograma, “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”,³ o que nos leva a perceber que um ideograma isolado

⁽¹⁾ Ezra POUND, *ABC da Literatura*, São Paulo, Cultrix, 1973.

⁽²⁾ Augusto de CAMPOS, “Pontos, periferia, poesia concreta”, in Augusto de CAMPOS, Haroldo de CAMPOS e Décio PIGNATARI, *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Invenção, 1965, p. 21.

⁽³⁾ Ernest FENOLLOSA, “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, in Haroldo de CAMPOS (org.), *Ideograma, Lógica, Poesia, Linguagem*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977, p. 124.

pode constituir-se num verdadeiro poema, pois a justaposição de elementos que o compõem nos deixa entrever significados subjacentes. Desta forma, na composição do ideograma 夢 (Yumê = sonho), superpõem-se desenhos abreviados de vegetação crescendo + rede de pescar + cobertura + sol-pôr, processo este que permitiu que “a língua chinesa, com seu material peculiar”, passasse

do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. Esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais.⁴

A linguagem chinesa, todavia, apresenta uma vantagem em relação ao processo metafórico das linguagens fonéticas, pois sua

etimologia fica constantemente visível. Conserva o impulso e o processo criadores à vista e em ação. Após milhares de anos, as linhas do avanço metafórico ainda estão patentes e, em muitos casos, realmente conservadas no significado. Assim, em lugar de ir-se tornando cada vez mais pobre, como acontece conosco, a palavra vai-se enriquecendo gradualmente com o correr do tempo, de maneira quase conscientemente luminosa.⁵

Por outro lado, o método ideogramático põe em xeque a lógica tradicional, o silogismo como princípio ordenador da poesia, pois, quando transposto para a esfera literária, funda uma nova *lógica poética* que, atuando inversamente à lógica tradicional, traz a arte e a poesia para junto do concreto, da natureza, uma vez que opera numa dimensão espaço-temporal, semelhante às relações funcionais que se estabelecem entre as coisas.

E é esta *lógica poética* subjacente à estrutura do ideograma e desenvolvida na mais lacônica forma de poesia japonesa, o haikai, que se tornou o instrumento lingüístico primordial para que uma nova concepção poética se instaurasse em definitivo no universo literário: a poesia concreta.

Para evidenciar as relações estruturais que unem o processo compositivo do poema concreto à técnica ideogramática da poesia japonesa, faremos uma análise comparativa entre o haikai de Buson, traduzido por Haroldo de Campos,⁶ e o poema “Um movimento”, de Décio Pignatari,⁷ abaixo transcritos:

鶯の鳴くやちのこむ口明けて

canta o rouxinol

garganta miúda

– sol lua – raiando

(uguisu no / naka ya chiisaki / kuchi akete)

BUSON

⁽⁴⁾ *Idem, ibidem*, pp. 137-138.

⁽⁵⁾ *Idem, ibidem*, p. 141.

⁽⁶⁾ Haroldo de CAMPOS, *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 61.

⁽⁷⁾ Décio PIGNATARI, “Poesia concreta: organização”, in Augusto de CAMPOS, Haroldo de CAMPOS e Décio PIGNATARI, *Teoria da Poesia Concreta*, *op. cit.*, p. 89.

u m
 m o v i
 m e n t o
 c o m p o n d o
 a l e m
 d a
 n u v e m
 u m
 c a m p o
 d e
 c o m b a t e
 m i r a
 g e m
 i r a
 d e
 u m
 h o r i z o n t e
 p u r o
 n u m
 m o
 m e n t o
 v i v o

DÉCIO PIGNATARI

⁽⁸⁾ Donald KEENE, *Japanese Literature*, New York, Grove Press, 1955.

Do ponto de vista formal, segundo a lição de Matsuo Bashô, traduzida por Donald Keene,⁸ o haikai relaciona dois elementos básicos: um de “permanência ou condição geral” (como outono, primavera, entardecer, etc.), outro de “transformação”, a “percepção momentânea”. O primeiro elemento encerra um processo descritivo, quase enunciativo, e o segundo, um princípio ativo, unido à surpresa, ao inesperado. Do choque entre esses dois “pólos elétricos” é que surge, segundo Keene, a percepção poética, a centelha que permite ao haikai se tornar realmente efetivo.

No haikai de Buson, nos defrontamos com esse mesmo processo de enunciação dos fatos. O primeiro elemento, o de permanência ou condição geral, se estabelece através da íntima relação que mantêm entre si os dois primeiros kanjis que compõem o poema, ou seja, 鶯, 鳴. Assim, no primeiro kanji temos a seguinte justaposição de desenhos abreviados: dois fogos sobre um teto, sobre um pássaro. Essa justaposição traduz graficamente o elemento de luminosidade inerente ao processo natural do raiar do dia. Contudo, a relação entre tal luminosidade, representada pelos dois fogos, e o pictograma de pássaro (鶯) só se define, ao nosso ver, no seguinte kanji, ao configurar, através de dois pictogramas (boca 口, pássaro 鳥), o canto do rouxinol, cujo gorjeio se romperia luminosamente como o dia.

Por outro lado, ao elemento de permanência se sobrepõe o de transformação, que se expressa no poema pelo ideograma 明 (sol-lua), que

significa amanhecer, abrir. Neste texto, tal ideograma assume uma função verbal que, segundo Haroldo de Campos,⁹ pode ser depreendida “da desinência em hiragana (alfabeto fonético), que indica participio presente”. Como decorrência, esse ideograma passa a configurar concretamente o processo de luz total, pois incorpora o elemento luminoso do canto, uma vez que a própria representação gráfica do ideograma nos remete ao pictograma de boca , como também sugere o raiar do dia, pela disposição espacial em que se encontram grafados os elementos que o compõem.

Assim, a disposição espacial dos ideogramas, em apenas uma linha vertical, contém em si toda a idéia de continuidade visual do haikai, permitindo que se processe um encadeamento sintético entre as imagens decorrentes dos ideogramas, que é semelhante, segundo Eisenstein,¹⁰ ao processo cinematográfico de montagem e fusão.

Essa estrutura espaço-temporal, que caracteriza o haikai e que se organiza basicamente sob um processo relacional de termos, é o primeiro aspecto que se evidencia na composição do poema de Décio Pignatari, pois observamos que a disposição das palavras no espaço textual não se submete a um desenvolvimento temporístico-linear, mas é determinada por um elemento gráfico, que é comum aos termos, isto é, a letra M. Desta forma, essa letra atua como o núcleo gerador desse conjunto relacional, em torno do qual as palavras se articulam, compondo-se integralmente ou seccionadas entre um e outro verso. Dessa articulação nasce uma sintaxe visual dinâmica, que converge para a temática do poema: o movimento.

No entanto, se nos detivermos sob a ocorrência posicional da letra M, observamos que a sua disposição em uma única linha vertical permite instaurar na estrutura poemática a mesma idéia de continuidade visual presente no haikai, bem como transpor a visualidade do ideograma a um caractere fonético, pois esse passa a configurar concretamente a idéia de movimento presente na estrutura do poema.

Com relação ao aspecto formal, observamos que a enunciação dos fatos no poema de Décio Pignatari se manifesta paralelamente ao processo estrutural do haikai, pois é a partir de dois “pólos elétricos”, permanência e transformação, que se consubstancia a temática do poema. Assim, no primeiro momento, o uso do artigo indefinido (“um”) somado à forma nominal do verbo compor enunciam de modo vago e impreciso um fato, isto é, a composição de um movimento, cuja atualização se processa numa situação também indeterminada, “além da nuvem”. No segundo momento, funda-se o processo de transformação, com a passagem da composição do movimento para o movimento em si, o qual se expressa pelos três termos finais que compõem o poema. Detendo-nos sobre as cargas de conteúdo inerentes a esses três termos, depreendemos que, àquela situação indeterminada presente no primeiro movimento, se sobrepõe uma situação precisa, o instante, o momento, e que ao movimento em processo de formação se justapõe um tempo atual, ativo, condensado no adjetivo “vivo”.

⁽⁹⁾ *A Arte no Horizonte do Provável*, op. cit., p. 61.

⁽¹⁰⁾ Serguéi EISENSTEIN, “O princípio cinematográfico e o ideograma”, in Haroldo de CAMPOS (org.), op. cit.

Esse mesmo processo de transformação se opera no nível dos recursos tipográficos, pois o poeta liberta o vocábulo de sua grafia e passa a trabalhar com os elementos formais, visuais e fonéticos que entram na sua composição. A partir de um desdobramento dos caracteres que compõem os vocábulos, “um movimento”, o poeta, pela duplicação das letras N, V, O, cria um novo arranjo entre os termos, ou seja, “um momento vivo”, que incorpora graficamente a condição geral da qual o poema partiu.

Logo, as palavras atingem uma dimensão gráfica, visual, sonora e conteudística, através de seu uso substantivo e relacional na estrutura do poema, o que permite ao poeta, utilizando-se de uma linguagem fonética, lógico-discursiva, atingir a comunicação direta, objetiva e sintética das formas verbais, através do mesmo procedimento empregado na poesia japonesa, isto é, falar “simultaneamente com a vivacidade da pintura e a mobilidade dos sons”, como nos mostra Fenollosa.

ABSTRACT: We here try to demonstrate that logic underlying the structure of haikai – the most laconic form of Japanese poetry – has pushed modern Western poetry on to a new conception.

KEYWORDS: Ideogram; Haikai; Poetry

Texto elaborado no 2º semestre de 1994.