

A IDEIA DE IDEOGRAMA E A INTERMIDIALIDADE NO OCIDENTE

Andrei dos Santos Cunha- UFRGS
andreicunha@gmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta algumas questões relacionadas à ideia de ideograma e de sua importância para o imaginário ocidental, em especial para o surgimento da ideia de intermedialidade no cinema e na poesia. Para os artistas brasileiros e da tradição ocidental citados neste texto, a “ideia de ideograma” remete a um retorno a formas mais diretas e visuais de expressão. No entanto, a maneira como o ideograma funciona nas escritas chinesa e japonesa é diferente de como esses autores imaginam que ele se articule. Da mesma forma, a poesia chinesa e japonesa não fazem uso daquilo que Pound denominou o “método ideogramático”, que talvez possa ser melhor compreendido como uma questão da poética ocidental e limitada ao âmbito do modernismo.

Palavras-chave: ideograma, modernismo, intermedialidade, China, Japão.

IDEOGRAPHIC WRITING AND WESTERN INTERMEDIALITY

Abstract: This text presents some issues related to the idea of ideographic writing in the imagination of Western authors, especially its importance in early examples of intermediality in cinema and poetry. To Brazilian and Western artists mentioned in this text, the “idea of the ideogram” evokes more direct and visual forms of expression. However, the way ideograms work in Chinese and Japanese writing is different from the way Western writers imagine they do. At the same time, Chinese and Japanese poetry does not make use of any kind of “ideogrammic method”, such as described in Pound’s works. In this sense, the idea of ideographic writing could be described as a poetic issue of the West, and probably limited to the 20th century avant garde.

Keywords: ideogram, modernism, intermediality, China, Japan.

Em um célebre ensaio de 1921 sobre os poetas metafísicos, T.S. Eliot criou o termo “dissociação de sensibilidade” (*dissociation of sensibility*) para descrever um fenômeno que ele acreditava ter ocorrido por volta do século XVI¹. Essa dissociação poderia ser descrita como uma “fissura manifesta entre pensamento e sensibilidade”². Segundo Eliot, depois desse evento traumático, os poetas teriam passado a sentir e pensar de maneira diferente: “eles pensam, mas não sentem

¹ *The Metaphysical Poets* (1921). In: ELIOT, T.S. **Selected Essays**. Londres: Faber&Faber, 1932. p.281–291. Vide **Referências**.

² MENAND, 2012, p.369.

seu pensamento com a mesma imediatez com que sentem o perfume de uma rosa”³. Resultaria disso um refinamento da linguagem poética; no entanto, ao se afastar da expressão imediata dos sentimentos, a poesia teria não apenas passado a ser incapaz de expressá-los como antes, como teria ainda revelado um progressivo embrutecimento das emoções humanas. A poesia seria desde então retórica, preciosista:

[Em] nossa civilização, tal qual ela se apresenta hoje, o poeta precisa ser *difícil*. A variedade e a complexidade de nossa civilização, atuando sobre uma sensibilidade refinada, devem produzir vários e complexos resultados. O poeta precisa se tornar mais e mais abrangente, mais alusivo, mais indireto, de maneira a forçar, deslocar se necessário, a linguagem até o significado. ⁴

Não é claro se realmente houve esse evento, no sentido histórico. É uma leitura possível do passado. Alguns autores afirmam que, independente deste ou daquele período histórico, “a dissociação de sensibilidade é uma condição cultural permanente que a poesia em específico está apta a abordar”⁵. No entanto, a ideia de um passado em que as palavras e as coisas eram mais próximas, seguido de uma catástrofe que as separou, é semelhante a muitas outras “narrativas de queda” do Ocidente — como a de Prometeu acorrentado, a de Lúcifer, a da Torre de Babel e a de Adão e Eva expulsos do paraíso — e tem ainda ecos no discurso sobre a origem do amor do **Simpósio** de Platão.

O conceito de dissociação proposto por Eliot tem também traços em comum com narrativas que buscam estabelecer um vínculo antigo entre a palavra e o sentido. Essas mitologias da palavra seriam uma espécie de negação da ideia saussuriana de que a ligação entre signo e significado é arbitrária. A leitura que Derrida faz de Platão para explicar o logocentrismo do Ocidente é conhecida. Existe ainda a teoria proposta por Rousseau, em seu **Ensaio sobre a Origem das Línguas**⁶, que afirma que os primeiros humanos se comunicavam em poesia cantada (a **lírica**), pois essa seria a forma mais ancestral e completa de expressão. Para Rousseau, compositor de óperas, o desenvolvimento da civilização — um processo ruim de progressivo aprisionamento da humanidade — teria, primeiro,

³ ELIOT, 1932, p.287.

⁴ ELIOT, 1932, p.289

⁵ MENAND, 2012, p.369

⁶ 1997; publicado postumamente em 1781

separado a música da fala, e em seguida a poesia da comunicação. Haveria, portanto, na narrativa desse autor, um momento inicial e unificado em que a palavra e o sentimento eram uma coisa só, e tinham a forma de canção; a linha histórica descendente seria o relato de uma série de rachaduras que foram separando a palavra do sentimento, da melodia, e da poesia.

As vanguardas modernistas do início do século XX parecem ter herdado essa visão dilacerada do poético e proposto o uso de formas intermediais como uma maneira de transcender esse senso de perda. Serguei Eisenstein⁷, por exemplo, preconiza o uso de imagens sobrepostas, do efeito *picture in picture*, a narrativa não-linear, o descompasso entre som e imagem, etc., como uma busca de novas formas, mais dinâmicas e menos melancólicas, de expressão. O cineasta russo afirma que a composição ou enquadramento de uma cena ou tomada devem ser consideradas como “um caso, por assim dizer, molecular de montagem”⁸. O princípio de montagem por superposição de elementos e atrito entre imagem e som seria “ideogramático”, pois teria origem na maneira como o ideograma (chinês) se articula.

Da mesma maneira que Eisenstein vai buscar no Japão e na China inspiração para suas ideias de vanguarda sobre o cinema, o modernismo como um todo deve muito de sua formulação a uma idealização do Oriente, como lugar paradisíaco da unidade entre objeto, voz e escrita. Nessa concepção programática do modernismo, a “dissociação de sensibilidade” de Eliot seria a característica mais importante da vida contemporânea, industrial, urbana, alienante; a rosa não é mais uma rosa, e sim um frouxo emaranhado de significantes e significados, impossível de se desenhar com precisão. Por contraste — e graças ao ideograma—, no Oriente — esse lugar mítico e distante, praticamente inacessível, aonde não se vai e que apenas se imagina —, a conexão entre o referente-flor, o seu signo e o equivalente fonético seria permanente e pura, já que o ideograma, nesse esquema fantasioso, não seria apenas um significante, mas também uma representação de uma realidade.

O uso da palavra “ideograma” significando algo como a essência da poesia deve sua origem, em grande parte, a um texto de Ernest Fenollosa (1853–1908)

⁷ 1977; o texto é de 1929

⁸ EISENSTEIN, 1977, p.179

denominado “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia”⁹. Esse ensaio é considerado por muitos como “um manifesto da nova poética do século XX”¹⁰ e serviu de base para o “método ideogramático” desenvolvido por Ezra Pound, uma “lógica de especificidades justapostas, ‘detalhes luminosos’ que falam por si mesmos quando o poeta os revela”

Na Europa, se você pedir a um homem para definir o que seja, a sua definição sempre vai em direção contrária da coisa simples que ele conhece muito bem, [...] para] uma região de abstração remota. Assim, se você perguntar a ele o que é “vermelho”, ele responderá que é uma “cor”. [...] Os chineses ainda usam figuras simplificadas **como se fossem** figuras, ou seja, o ideograma chinês não tenta ser um signo escrito que faz pensar em um som: ele permanece como a figura de uma coisa, de uma coisa em determinada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas.¹¹

A mesma mitologia foi adotada como precursora pela poesia concreta no Brasil:

A poesia concreta, indo além da aplicação do processo ideogramático tal como praticado por Pound, introduz o espaço no ideograma como elemento substantivo da estrutura poética. Assim, cria-se uma nova realidade rítmica e espaciotemporal. O ritmo tradicional e linear é destruído.¹²

Por outro lado, o uso de uma determinada ideia de escrita ideogramática para descrever, por contraste, o estatuto do texto no Ocidente é um esquema que se repete desde muito antes do modernismo. Por exemplo, em uma parte importante de “O Poço e a Pirâmide”^{13 14}, critica aquilo que ele chama de “a hierarquia teleológica das escritas” na filosofia de Hegel. De fato, usando qualquer critério atual, o trecho que ele destaca como problemático é quase constrangedor. Por outro lado, os preconceitos expressos na formulação são tão comuns, ainda hoje, e mesmo na Ásia, que o parágrafo merece ser citado.

⁹ FENOLLOSA, 1977; publicado por Ezra Pound em 1918

¹⁰ SAUSSY, 2008, p.1

¹¹ SAUSSY, 2008, p.5

¹² PIGNATARI, 1982, p.189

¹³ Derrida, 1991, p.133

¹⁴ No Brasil, “O Poço e a Pirâmide” faz parte de uma coleção de ensaios chamada **Margens da Filosofia** (DERRIDA, 1991, p.107–148; tradução de Joaquim Costa, Antonio Magalhães e Constança Cesar). Cf. **Referências**.

A matéria-prima bruta da linguagem mesma depende mais de um simbolismo interno do que de um simbolismo que se refira a objetos externos [...]. [Os] hieróglifos usam figuras espaciais para designar **ideias**; a escrita alfabética, por outro lado, utiliza figuras espaciais para designar notas vocais que são signos. A escrita alfabética, portanto, é feita de signos de signos [...]. Mesmo no caso de objetos sensíveis, os nomes desses objetos, ou seja, os seus signos na língua vocal, mudam frequentemente [...]. Apenas uma civilização estagnada como a chinesa pode admitir o uso da linguagem hieroglífica. [...] A imperfeição da língua vocal chinesa é notória: diversas de suas palavras possuem diversos — dez, ou mesmo vinte — significados completamente diferentes [dependendo da entonação]. Perfeição, [na língua chinesa], é o oposto daquele *parler sans accent* que, na Europa, é o justo requisito de um falante culto. A escrita hieroglífica impede que a linguagem vocal da China atinja a precisão objetiva que se ganha na articulação da escrita alfabética. A escrita alfabética é em si e para si a mais inteligente [...].¹⁵

As afirmações desse parágrafo são tão extravagantes e facilmente refutáveis hoje — e, já na época de Hegel, tão desprovidas da “precisão objetiva que se ganha na articulação da escrita alfabética”¹⁶, que o leitor mais desavisado poderia ficar na dúvida se não se trata de “uma tradução do chinês” — ou outra imprecisa e fantasiosa linguagem hieroglífica. Mas talvez não seja justo isolar um filósofo em específico como mais merecedor de denúncia, pois o discurso europeu sobre o não ocidental sempre gerou textos muito desleixados¹⁷.

Derrida procura usar a repulsa quase visceral que Hegel sentia por sistemas de escrita estrangeiros para tornar mais visível uma concepção transcendentalista da linguagem, que ele detecta ao longo de toda a história da filosofia ocidental, a começar por Platão. A maneira como Derrida explica esse transcendentalismo é por meio da oposição entre *logos* e *graphein*. Talvez devido ao fato de que a filosofia surgiu no Ocidente em escolas particulares para os filhos de atenienses ricos, a primeira ênfase foi dada ao ensino presencial e expositivo do conhecimento do mestre (Sócrates, por exemplo, sequer escreveu o que ensinava). Em Platão, há

¹⁵ HEGEL, 1830, §459

¹⁶ Em alemão, os termos são *Buchstabenschrift* (“escrita [baseada no] soletramento”) e *hieroglyphischen Schriftsprache* (“língua escrita hieroglífica”).

¹⁷ Ainda assim, houve filósofos **anteriores** a Hegel que demonstraram uma visão muito mais cosmopolita do mundo — por exemplo, Leibniz e Kant, que são justamente os dois filósofos **contra** quem ele está escrevendo este texto. E, na geração posterior à de Hegel, Schopenhauer já era capaz de manifestar respeito, admiração e uma compreensão aprofundada de questões filosóficas levantadas por autores e tradições do Oriente.

uma desconfiança permanente contra a linguagem escrita, a qual, segundo ele, diminui nossa capacidade de raciocínio e memorização. Além disso, seguindo esse argumento, o conhecimento escrito é fruto de uma **ausência**, e o discípulo não tem como confirmar se o que ele entendeu do texto é o que o mestre realmente desejaria que ele aprendesse. Resulta dessa subordinação da escrita à fala uma crença de que existiria uma filosofia em estado puro, apenas ideia (verdade, origem), despida de palavras, e de que essa forma de conhecimento dispensaria (idealmente) a atenção à linguagem e à metáfora. Quando essa hierarquia *logos > graphein* reaparece em Hegel, ela já se apresenta de maneira mais sofisticada: a escrita “alfabética”, afinal, sendo uma representação da fala, é considerada por Hegel como um estágio mais avançado de abstração do que o sistema, para ele mais primitivo, da linguagem “hieroglífica”: “o viés ‘logocêntrico’ do pensamento ocidental vem acompanhado da ideia de que a escrita fonético-alfabética é a única forma capaz de se aproximar da dignidade da verdade e das origens”¹⁸.

Ora, o argumento chinês mais comum é exatamente o reverso (ainda que na mesma medida essencialista e ideológico): a escrita ideográfica, havendo supostamente mantido a representação dos referentes da natureza e a escrita dos antepassados, está mais próxima da verdade e das origens do que a abstrata escrita dos sons. Por exemplo:

Nem o tempo, nem o espaço, nem as transformações linguísticas impõem limites à livre comunicação na China, devido à natureza da linguagem chinesa escrita: um sistema de pictogramas e ideogramas que transmitem seus significados, independentes dos sons [a eles associados], e que variam, estes, de acordo com a época, a região, e o dialeto urbano ou provincial. Quando um chinês contemporâneo recita um poema da Dinastia Tang (618–907), **o poema continua puro, seu significado praticamente constante, ainda que mais de mil anos se tenham passado [...]**.¹⁹

Há ainda o caso de artistas ocidentais que idealizaram o ideograma de origem chinesa. Esses autores atribuem à escrita ideográfica poderes quase mágicos de comunicação visual que estão bastante longe do uso — tanto

¹⁸ NORRIS, 1987, p.69

¹⁹ CHOU, 2005, loc.1367; meu negrito.

pragmático como artístico — que se faz realmente desses caracteres em países como a China e o Japão. É o caso do testemunho entusiasmado de Serguei Eisenstein sobre a sua descoberta do que ele chama de “princípio cinematográfico” nos “hieróglifos” japoneses. As simplificações e conceitos compreendidos pela metade são muitos. Em sua descrição da evolução histórica dessa escrita, por exemplo, Eisenstein não sinaliza que está contando algo que aconteceu **na China, e não no Japão**. A maneira como ele resume esse processo é um exemplo clássico de apropriação ideológica da cultura alheia:

Riscada com um estilete sobre uma tira de bambu, a imagem de um objeto mantinha a semelhança com o seu original, em todos os aspectos. [...] Mas depois [...] inventou-se o pincel [...], o papel [...] e] finalmente [...] a tinta da Índia. Uma **subversão** total. Uma **revolução** na arte de desenhar. E, depois de passar, no decorrer da **História**, por nada menos de quatorze estilos diferentes de caligrafia, o hieróglifo cristalizou-se em sua forma atual. Os **meios de produção** (pincel e tinta da Índia) determinaram a forma.²⁰

Eisenstein faz a distinção entre “hieróglifo”, símbolo simples, que pretende representar seu referente, e “ideograma”, símbolo composto, cujas partes resultam em um significado complexo ou abstrato. A combinação de dois hieróglifos “da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles, e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*”²¹.

Estamos bem longe da concepção desinformada de Hegel. Eisenstein explica de forma simples e certa o que acontece muitas vezes na escrita chinesa: a “combinação de dois elementos suscetíveis de serem ‘pintados’ permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado”. O problema vem logo em seguida:

Mas, isto é... montagem! [...] Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que *pintam*, de significado singelo e conteúdo neutro — para formar contextos e séries *intelectuais*. [...] O haikai e o *tanka* são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Como o ideograma fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, esse mesmo método, quando transposto para uma exposição literária, dá origem a um

²⁰ EISENSTEIN, 1977, p.166; meu negrito

²¹ EISENSTEIN, 1977, p.167

laconismo idêntico, de agudez imagética. [...] Aplicado à colisão de uma sóbria combinação de símbolos, o método tem como resultado uma enxuta definição de conceitos abstratos.²²

Ocorre uma síntese essencialista, que trata coisas diferentes como iguais devido ao raciocínio de que todas pertenceriam à mesma cultura: o ideograma funciona internamente (em sua composição) da mesma maneira que em combinação com outros ideogramas (formando palavras e frases), e a poesia funcionaria da mesma maneira que a estrutura interna e externa desses caracteres. Mais ainda: esse funcionamento seria o mesmo em japonês e em chinês. O texto pula de repente de uma fase inicial da história da escrita na China para as características de gêneros poéticos japoneses, como o haicai e o *tanka*: “frases de montagem”; “séries de tomadas”^{23 24}. Trata-se de um mantra repetido *ad nauseam* pelas vanguardas ocidentais: a poesia japonesa é “sintética” e “ideogramática”; une a visualidade e o texto, a exemplo do que fazem os elementos mais básicos de sua escrita. É um *insight* que permitiu uma importante renovação na poética **ocidental**, mas que revela uma compreensão muito limitada do funcionamento do poético na China e no Japão — quer nas suas tradições, quer na modernidade.

O principal argumento usado normalmente contra a hipótese de Fenollosa-Pound-Eisenstein é de que a maneira como a escrita chinesa se estrutura está longe de ser primariamente pictográfica. Na classificação tripartite mencionada acima (ideogramas simples, pictogramas, compostos semânticos) está omitida uma quarta categoria, “a maior das categorias, contendo em teoria cerca de 85% de todos os caracteres”: os **semasiofonéticos** ou fonético-ideográficos, que são, essencialmente, “uma combinação de um elemento semântico com um elemento fonético, o primeiro muitas vezes indicando a natureza geral do item a ser representado e o segundo especificando, **por meio do som que representa**, a **pronúncia** da palavra”²⁵. A maneira como esses caracteres funcionam não tem quase nenhuma relação com a teoria de Fenollosa, e é a característica principal do

²² EISENSTEIN, 1977, p.168

²³ EISENSTEIN, 1977, p.170

²⁴ Entre a invenção da escrita na China e o surgimento do *tanka* no Japão, há um hiato de mais ou menos dois milênios. Isso equivaleria, talvez, a desenvolver um argumento sobre as qualidades intrínsecas do cinema russo de vanguarda baseando-se no fato de que a poesia russa é escrita usando cirílicas.

²⁵ HENSHALL, 1998, p.xvi; meu negrito

sistema como um todo: uma combinação arbitrária de símbolos em parte pictográficos, em parte fonográficos. Ou, como afirma Chow:

Os caracteres chineses são um sistema fonético e não ideográfico de escrita [...]. Nunca houve, nem pode haver, um sistema de escrita puramente ideográfico. O conceito de escrita chinesa como uma maneira de comunicar ideias sem o uso da fala é consequência da moda da *chinoiserie* que foi bastante popular entre intelectuais ocidentais, moda essa que foi estimulada pelos escritos elogiosos dos missionários jesuítas entre os séculos XVI e XVIII.²⁶

A mesma coisa pode se dizer, *mutatis mutandis*, da escrita japonesa, com mais razão ainda, pois ela faz uso de dois silabários além dos caracteres chineses. Chow considera ainda que os autores ocidentais que refletiram sobre a escrita chinesa são culpados “de certa prática orientalista, pois atribuem qualidades imaginadas, fantásticas, ao Leste, sem prestar atenção à sua realidade”²⁷.

A teoria de Fenollosa apresenta ainda outros problemas, se ela for utilizada para entender a poética chinesa. A poesia chinesa tradicional dá, antes de tudo, ênfase ao som (rima, métrica, paralelismo, ritmo, repetições). O uso de ideogramas é uma preocupação secundária com relação à oralidade do poema. Por sua vez, a visualidade do poema japonês não deve quase nada ao ideograma. A poesia japonesa clássica dá muito mais ênfase à *performance* oral do poema do que à sua estrutura ideogramática — muitos poetas sequer fazem uso de ideogramas, recorrendo apenas aos silabários no momento de registrá-los.

Isso não quer dizer que a poesia chinesa ou japonesa não deem ênfase à visualidade de outras maneiras, as quais os modernistas ignoraram solenemente — elas valorizam o poema como coisa, por meio da materialidade da escrita e pela ênfase no gesto caligráfico, e pela pouca importância dada pela tradição artística à compartimentalização (moeda corrente na história europeia) das artes em “formas autônomas”, “suportes independentes”, “especificidades expressivas”, e outros tipos de limitação retórica do fenômeno artístico a meios separados e não dialogantes — quando não declaradamente antagônicos.

Na verdade, como ressalta Borges em “Kafka e seus precursores” (1974), um autor não escolhe textos que vieram antes dele pelo que eles representavam na

²⁶ CHOW, 2001, p.70

²⁷ CHOW, 2001, p.70

época e lugar em que foram escritos, e sim em termos do que eles podem significar para ele como leitor e de como ele pode ainda modificar esse significado com a criação de mais textos. E é precisamente o que ocorre aqui. Desde o início do século XX, as vanguardas ocidentais buscavam despersonalizar e descontextualizar o texto literário. Tratava-se (inicialmente, ao menos) de uma reação à retórica verborrágica do século XIX e a uma visão romântica da literatura, associada aos mitos do “gênio” e do “talento”. É a isso que se refere Paulo Prado, no prefácio a **Pau Brasil**, de Oswald de Andrade²⁸:

Esperemos também que a poesia “pau-brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça — o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações, a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.

*Le poète japonais
Essuie son couteau:
Cette fois l'éloquence est morte.*

diz o haïkaï japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia.²⁹

Em retrospecto, não deixa de ser engraçado que um texto melodramático e retórico como esse tenha por objetivo denunciar a “eloquência balofa e roçagante”. Encontramos aí a ideia, discutida anteriormente, de que a poesia chegara, no início do século XX, a um nível de complexidade que a tornava impura e insincera, e que a missão do modernismo era o retorno a um estado “rude e nu”, anterior ao esfacelamento da consciência humana na Era Industrial. Ora, um estudo menos centrado em conceitos ocidentais da história da poesia japonesa revelaria facilmente que o haikai é um sistema retórico (mais ainda: um sistema retórico tradicional, com séculos de história), e que foi o realismo ocidental (sobretudo o realismo nas artes plásticas) que foi usado como modelo por autores do modernismo japonês (como Masaoka Shiki) para renovar o haikai por meio de uma reação contra a retórica, “numa sinceridade total e sintética”. Mais ainda: a concisão do haikai, no contexto japonês, é muito mais complexa do que se pensava no Ocidente, nessa época. Ela depende de sofisticados elementos de intertextualidade

²⁸ Cf. Franchetti (2012, p.195–196).

²⁹ PRADO, 1972, p.8

e de *tropos* consagrados pelo uso para expandir suas possibilidades semânticas, e se apoia numa poética da ambiguidade, do vago e do misterioso — e não num ideal de precisão, como imaginavam as vanguardas europeias.

A concepção do haicai de autores como Haroldo de Campos é consideravelmente mais sofisticada do que a dos primeiros modernistas brasileiros. No entanto, o ideal de concisão é mais uma vez enfatizado, a partir de uma “visão ideogramática” da poesia. Essa interpretação da poética japonesa faz todo o sentido, quando vista como um instrumento de legitimação do movimento concretista, que buscava uma estética totalizante, unindo o visual, o sonoro e o textual.

Haroldo de Campos também retoma o método de leitura de Fenollosa e Pound em suas traduções, dando grande ênfase, novamente, à ideia de ideograma. Assim, em **Hagoromo de Zeami**, obra que Campos começou a traduzir nos anos 1970, mas que só veio a ser publicada postumamente, em 2005, ele adota uma estratégia tradutória que se “poderia definir, enquanto radicalização do método, de hiperpoundiana”³⁰, procurando “extrair as metáforas encasuladas nos ideogramas, na linha etimológico-poética de Fenollosa-Pound” (p.19). Ele mesmo propõe o seguinte exemplo:

一樓の明月に雨はじめて晴れり。
ichirô no meigetsu ni ame hajimete hareri
(Minha tradução: A lua clara brilha sobre a torre, depois da chuva.)

Tradução de Haroldo de Campos:

Lua
clariluna
sobre a torre: cessa a
chuva.³¹

Campos afirma que traduziu “*meigetsu* (*mei* [明]: clara, brilhante; “sol e lua juntos”; *getsu* [月]: lua) por ‘lua clariluna’”, inventando um “verbo composto que recupera a duplicação do *kanji* de ‘lua’ no original”. Ele interpreta *mei* [明] como uma metáfora que ele precisa traduzir, já que se trata de um ideograma que nasce da

³⁰ CAMPOS, 2005, p.16

³¹ CAMPOS, 2005, p.19

combinação do sol 日 com a lua 月 para significar “iluminado”, formando um “‘concentrado’ poético de tipo imagístico”³². Trata-se de um achado realmente brilhante, e de grande eficácia poética, como é, aliás, a tradução como um todo; no entanto, para alguém que conhece a maneira como se lê japonês, e postas de lado as teorias de tradução, do ponto de vista prático, **isso não estava lá no texto japonês**. Não estava porque se trata de um texto para o palco, para ser dito, e a palavra *meigetsu* é de uma sonoridade bela, porém simples, de fácil compreensão; e não estava também porque **não é assim que se lê japonês**: quando se desce os olhos sobre a página, o que surge no ouvido interno é uma voz, e não objetos e combinações.

De uma maneira muito concreta, o poeta está inventando: ele fez um uso do texto que não é o uso que se faz do texto, e enxergou nele coisas que não estão lá. Isso não quer dizer que o texto japonês não seja poético: no entanto, as “metáforas encasuladas” que uma leitora culta enxergaria nesse trecho seriam mais da ordem sazonal (“lua de primavera”) e de forte conexão intertextual com o passado literário do Japão e da China, que relaciona a lua depois da chuva ao mistério e ao sobrenatural (preparando o surgimento do ser de plumas, personagem central da peça), e *meigetsu* não é de modo nenhum um neologismo.

A visão que temos no Brasil das artes e da escrita da China e do Japão foi historicamente filtrada pelos orientalismos europeu e estadunidense. Na Europa, até o final do século XIX, uma das maneiras como esse orientalismo se manifestava era pela oposição entre escrita fonética e escrita ideográfica. A fonética seria mais “racional” e “desenvolvida”; a ideográfica seria uma maneira “desajeitada” de representar o mundo e uma desvantagem de “culturas inferiores” — não apenas a chinesa e a japonesa, mas também a egípcia, a suméria e a maia, dentre outras.

Entre o fim do século XIX e o início do XX, a China e o Japão se tornaram muito mais visíveis aos olhos dos países do Ocidente: como alvo de seus imperialismos, mas também como potenciais adversários no plano internacional. Da mesma maneira que Said define o Orientalismo com relação aos povos islâmicos como “uma tentativa de descrever toda uma região como um acompanhamento da sua conquista colonial”³³, havia um crescente interesse em

³² CAMPOS, 2005, p.16

³³ SAID, 1994, p.342

“descrever” a China e o Japão, por meio de levantamentos, guias, coleções de arte, dicionários, enciclopédias. Essas descrições, mesmo quando minuciosas e abrangentes, possuíam uma tendência generalizante. Assim, guardadas as diferenças entre o Oriente “Médio” a que Said se refere e o “Extremo” Oriente, composto por China e Japão pode-se afirmar que:

O orientalismo é um estilo de pensamento, baseado na distinção ontológica e epistemológica feita entre “o Oriente” e (na maioria das vezes) “o Ocidente”. É assim que uma grande multidão de escritores, dentre os quais se encontram poetas, romancistas, filósofos, cientistas políticos, economistas e administradores imperiais, aceitaram a distinção básica entre Leste e Oeste como sendo o ponto de partida de elaboradas teorias, épicos, romances, descrições sociais e narrativas políticas relativas ao Oriente, seu povo, costumes, “mentalidade”, destino, e assim por diante.³⁴

As visões de Oriente de Fenollosa, Pound e Eisenstein podem ser lidas nesse contexto. Esses autores veem nas escritas chinesa e japonesa uma superioridade de expressão, cujo “método” podia ser trazido para a língua inglesa (no caso de Fenollosa e Pound) ou para o cinema (no caso de Eisenstein), com efeitos revolucionários. No entanto, essa tentativa de dialogar com a cultura do Outro passou por uma simplificação conceitual desses vastos mundos, tratados como um bloco homogêneo de conhecimento do qual se poderia extrair uma essência (o “método ideogramático”). Essa leitura equivocada da cultura alheia, por um lado, foi de extrema importância para a poesia do Ocidente; por outro lado, como chave de leitura para as civilizações que ela pretende celebrar, ela precisa ser completamente revista.

REFERÊNCIAS

BORGES, J.L. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CAMPOS, H. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Traduções de H. DANTAS. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHOU, P. *Introduction to Chinese Poetic Form (as a function of yin-yang symmetry)*. In: BARNSTONE, T.; CHOU, P. (Eds.). **The Anchor Book of Chinese Poetry**. Nova Iorque: Anchor, 2005. s/p (E-book).

³⁴ SAID, 1994, p.2–3

- CHOW, R. *How (the) Inscrutable Chinese Led to Globalized Theory*. **PMLA**, v.116, n.1, *Special Topic: Globalizing Literary Studies* (2001), p.69–74.
- DERRIDA, J. O Poço e a Pirâmide — introdução à semiologia de Hegel. Tradução de J. COSTA, A. MAGALHÃES e C. CESAR. In: **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991. p.107–148.
- EISENSTEIN, S. O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. In: CAMPOS, H. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Traduções de H. DANTAS. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 163–185.
- ELIOT, T.S. *The Metaphysical Poets* (1921). In: **Selected Essays**. Londres: Faber&Faber, 1932. p.281–291.
- FENOLLOSA, E. Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia. In: CAMPOS, H. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Traduções de H. DANTAS. São Paulo: Cultrix, 1977. p.115–162.
- FENOLLOSA, E. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. In: SAUSSY, H.; STALLING, J.; KLEIN, L. (Eds.). **The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, a critical edition**. Nova Iorque: Fordham University, 2008. p.41–60.
- Franchetti, P; Doi, E. *Haikai: Antologia e História*. Campinas: UNICAMP, 2012.
- GREENE, R. (Ed.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4.ed. Princeton: Princeton University, 2012.
- HEGEL, G. **Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse — 3. Teil: Die Philosophie des Geistes**. 1830. Disponível em: <www.hegel.de/werke_frei/hw108142.htm>. Acesso em: 1º. ago. 2014.
- HENSHALL, K. **A Guide to Remembering Japanese Characters**. Tóquio: Tuttle, 1998.
- MENAND, L. *Dissociation of sensibility*. In: GREENE, R. (Ed.). **The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 4.ed. Princeton: Princeton University, 2012. p.369.
- NORRIS, C. **Derrida**. 1ª. edição, 5ª. reimpressão. Londres: Harper Collins, 1987.
- PIGNATARI, D. *Concrete Poetry: a brief structural-historical guideline*. **Poetics Today**, v.3, n.3, *Poetics of the Avant-Garde* (1982), p.189-195.
- PRADO, P. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, O. **Obras completas: Poesias Reunidas**, v.7. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira/MEC, 1972. p.5–9.
- ROUSSEAU, J. Ensaio sobre a Origem das Línguas. Tradução de L. MACHADO. São Paulo: Abril, 1997. (**Coleção Os Pensadores**, 24). p.259–332.
- SAID, E. **Orientalism**. Nova Iorque: Random House, 1994.
- SAUSSY, E. *Fenollosa Compounded: a discrimination*. In: SAUSSY, H.; STALLING, J.; KLEIN, L. (Eds.). **The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, a critical edition**. Nova Iorque: Fordham University, 2008. p.1–40.

Currículo abreviado do autor:

Andrei dos Santos Cunha

Professor Adjunto I de Língua, Cultura e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul -- UFRGS, atuando no curso de Bacharelado Tradutor Português/Japonês e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS (PPGLet), na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo. Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Mestrado em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi (Tóquio, Japão) e graduação em Direito Japonês pela mesma universidade. É pesquisador na área de Letras, com ênfase em Estudos de Tradução e Literatura Comparada, explorando os seguintes temas: tradução literária (em pares ou combinações de inglês, francês, japonês ou português); história da tradução literária; relações internacionais e literatura; literatura japonesa e em japonês; cultura e imigração japonesa no Brasil; presença de estéticas japonesas na literatura do Brasil.