PEDRO ALEXANDRE CARREIRA DE SOUSA BARREIRO

A lógica poética ideogramática aplicada à criação cênica

São Paulo
2015

PEDRO ALEXANDRE CARREIRA DE SOUSA BARREIRO

A lógica poética ideogramática aplicada à criação cênica

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas

Área de Concentração:
Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr.
Luiz Fernando Ramos

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barreiro, Pedro Alexandre Carreira de Sousa
A Lógica Poética Ideogramática aplicada à Criação Cênica /
Pedro Alexandre Carreira de Sousa Barreiro. -- São Paulo:
P. A. C. S. . Barreiro, 2015.
96 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Luiz Fernando Ramos
Bibliografia

1. Criação Cênica 2. Lógica Poética Ideogramática I.
Ramos, Luiz Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: BARREIRO, Pedro Alexandre Carreira de Sousa

Título: A lógica poética ideogramática aplicada à criação cênica

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Luiz Fernando Ramos pela orientação, confiança, paciência e compreensão.

Ao Mauricio Paroni de Castro, por me oferecer o objeto inicial deste estudo, por deixar livros pela casa, pela sabedoria, pelo constante acompanhamento e pelos brodi. À Sylvia Soares, pela alegria contagiante, pela força, pelas tardes e noites de conversa e pelas reabilitações nas idas à praia. Aos dois pela infinita amizade, por terem sido a família no Brasil e não mais deixarem de o ser, pela generosidade, por tudo o que me ensinaram e deram e pelo exemplo que são.

Aos meus pais, Rui Barreiro e Paula Barreiro, pelo constante incentivo e encorajamento, por acreditarem sempre, por estarem sempre presentes no coração mesmo quando longe da vista, e por possibilitarem tudo o que tenho vindo a ser.

Ao meu irmão, João Barreiro, pelas infindáveis discussões, pela amizade e pela diferença feita afinidade.

À Carolina Belo Matias, ao Óscar Silva, à Ana Ribeiro, ao Ricardo Marques, ao Ricardo Silva, à Luciene Adami, por serem meus amigos, irmãos, companheiros, cúmplices e aliados.

Ao Rui Lopes, pela ajuda, pelo oxigénio e pela cumplicidade.

À Silvana Ivaldi, por me fazer acreditar todos os dias que dois são dois mas também são um. Pela luz, pelo amor, por tudo e mais alguma coisa.

Obrigado!

RESUMO

Na tentativa de oferecer um caminho para a abertura de outras hipóteses na criação cênica atual, a lógica poética ideogramática assume-se aqui como ampliadora e multiplicadora do espectro de relações compositivas possíveis na criação artística e cênica. Entendendo a lógica poética ideogramática como possibilidade para uma prática criativa de organização e consciência gramática para potencializar a natureza poética da linguagem, é feita uma pesquisa histórica, teórica, conceitual e referencial, culminando num exemplo prático e concretizado do que pode ser a aplicação dessa lógica poética à criação cênica.

Palavras-chave: Ideograma - Poética - Criação Cênica - Composição

ABSTRACT

In an attempt to open a pathway to other hypothesis in current performative creation, the ideogrammatic poetic logic takes on the role of an agent capable of magnifying and multiplying the spectrum of possible compositional relations in the artistic and performative creation. In assuming that the ideogrammatic poetic logic is a possibility for the creative process of organization and grammatical consciousness to enhance the poetic nature of language, this research took on a historical, theoretical, conceptual and referential approach which culminated in a practical and concrete example of how this poetic logic may be applied to performative creation.

Key Words: Ideogram - Poetics - Performative Creation - Composition

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I. GÊNESE E HISTÓRIA DO IDEOGRAMA.....	12
1. NA CHINA	12
1.1. Origem do Ideograma	12
1.2 O Pensamento Chinês	13
1.3 Gramática e Escrita Chinesas.....	16
2. NO JAPÃO.....	18
2.1 Introdução, adaptação e reinvenção	18
2.2 Na atualidade	21
II. A LÓGICA POÉTICA IDEOGRAMÁTICA	23
1. ERNEST FENOLLOSA OU A BUSCA SEM FIM	23
2. OS CARACTERES DA ESCRITA CHINESA COMO INSTRUMENTO PARA A POESIA	28
III. INSTRUMENTALIZAÇÕES PARADIGMÁTICAS DA POÉTICA	
IDEOGRAMÁTICA.....	42
1. EZRA POUND – IMAGISMO E MÉTODO IDEOGRÂMICO	42
2. SERGEI EISENSTEIN – O IDEOGRAMA E A MONTAGEM.....	48
3. POESIA CONCRETA BRASILEIRA E A LÓGICA IDEOGRAMÁTICA.....	54
IV – PROPOSTA DE CRIAÇÃO CÊNICA POR APLICAÇÃO DA LÓGICA POÉTICA	
IDEOGRAMÁTICA.....	63
CONCLUSÃO	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91

INTRODUÇÃO

No meu percurso artístico como ator e criador cênico, várias vezes me questionei sobre o que provoca e motiva a própria criação cênica, e sobre o que a poderia munir de aspetos diferenciais e continuamente transformadores no âmbito da sua poética. Pouco afeito a métodos de composição por via de fórmulas, comecei a aproximar-me de alguns pontos de estímulo mais distantes, à partida, da teoria teatral, mais próximos dos campos da linguagem e da composição artística não dependente do seu formato disciplinar. Ao mesmo tempo, enquanto recuperava na memória alguns trabalhos que outrora realizara, verifiquei que algo comum subjazia, não no estilo, mas na busca incessante por tentar ir além do que conhecia. Esta direção levou-me muitas vezes a atingir lugares de pesquisa e de prática bastante difíceis de categorizar ou nomear, chegando a trabalhar em limbos extremamente complexos de relações semióticas e linguísticas, passando por campos filosóficos da estética e da poética.

Distanciando-me das práticas teatrais mais comuns fui, não raras vezes, acusado de não me inserir no campo das artes cênicas nem na sua tradição teatral. Concluí que não me devia preocupar com tais considerações, não por autocomplacência, antes pela certeza de que aquilo que faço são criações cênicas, porque criadas e concretizadas para a cena e na cena. A eventual complexidade que resulta dos cruzamentos que faço para chegar a uma linguagem poética da cena, fez-me perceber que o que possibilita isso são um conjunto de relações de ideias intelectuais, sintagmáticas, semânticas, imagéticas, muitas das vezes provenientes das mais inusitadas e improváveis origens, que reorganizo numa gramática própria, dependendo essa organização de fatores tão variados como toda a variedade de tudo o que existe ou se suspeita que pode vir a existir.

Quando tomei contacto com o ideograma, sua formação, génese e potencial poético – primeiro via Fenollosa, depois em Pound e nos concretistas

brasileiros – percebi que ali residia uma lógica de composição muito próxima daquela que suportava a minha prática. Foi aí que decidi partir para esta empreitada acadêmica e desafiar-me a criar um percurso conceitual e teórico consistente sobre o qual pudesse sustentar a minha prática individual, bem como apontar caminhos para outros criadores artísticos.

A lógica estrutural desta dissertação prende-se com necessidades de esclarecimentos e contextualizações históricas, conceptuais, filosóficas e práticas, estas últimas no que concerne á aplicabilidade na criação cênica dos termos e das hipóteses desenvolvidos. É seguida uma linha que vai fortalecendo o entendimento dos termos em questão, principiando pelas origens históricas e geográficas do objeto chave, sua inserção em um modelo de pensamento, e a mútua influência exercida entre o ideograma e o pensamento que o engloba. Após lançar estes dados indispensáveis ao básico entendimento do ideograma em si, passarei para uma questão menos ontológica e, auxiliado pelo mentor intelectual desta pesquisa, Ernest Fenollosa, apresentarei a sua figura de autêntico pensador/explorador e analisarei o seu ensaio mestre. Esta análise detalhada do ensaio de Fenollosa é absolutamente necessária e assume-se como uma ponto fulcral para o que se desenvolverá em seguida, no sentido de se construir um raciocínio que se apoie no que foi dado anteriormente. Depois de expostas as ideias de Fenollosa sobre o ideograma como instrumento para a poesia, seguirei para a instrumentalização poética propriamente dita que decorreu do ensaio fenollosiano e das hipóteses ali abertas. Focar-me-ei em Ezra Pound, Serguei Eisenstein e nos poetas concretistas brasileiros, nomeadamente Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Por fim, farei uma proposta concreta de aplicação da lógica poética ideogramática a uma criação cênica, que corroborará a pertinência e a fertilidade deste encontro investigativo. Acredito que o resultado pode oferecer uma ampliação do espectro de possibilidades na criação cênica, onde na mais simbiótica proposição, o encontro de afinidades pode até prescindir do objeto que as possibilita. Não me interessa o exotismo que pode ser diagnosticado neste

tipo de abordagem. Interessa-me, sim, a noção de que algo externo na aparência é possível de se verificar interno na experiência.

I. GÉNESE E HISTÓRIA DO IDEOGRAMA

1. Na China

1.1. Origem do Ideograma

Na China, a escrita foi inventada na época Yin¹ pelos adivinhos com o objetivo de registrarem protocolos de adivinhação. A adivinhação em uso era uma forma distintamente sofisticada de escapulomancia e quelomancia, praticada em omoplatas de bovídeos ou carapaças de tartaruga, sobre as quais eram gravados os protocolos de adivinhação sob a forma de curtas notícias características daquilo a que se chamam as inscrições oraculares. O procedimento consistia em provocar rachaduras através de queimas, cujas variantes aleatórias eram interpretadas pelos adivinhos. O resultado dessa adivinhação era gravado a cinzel, em geral ao lado das rachaduras, de forma breve e lacônica. (VANDERMEERSCH, 2005)

Esses formatos são hoje inscrições representativas de interpretações convencionadas, e reside nesses registos a origem do que atualmente conhecemos como ideogramas. Esta prática divinatória ancestral revestia-se de grande refinamento técnico, o que possibilitou a criação de um sistema gráfico elaborado em que se procurava reconstruir não a língua natural, mas o objeto do mundo natural, ou, melhor dizendo, a grafia com que se valiam os adivinhos para o registo das interpretações era o próprio referencial, na sua forma figurativa e concreta. (IWAKAMI, 2003, p.18)

Segundo o sinólogo francês Léon Vandermeersch, o léxico proveniente dessas inscrições comporta perto de quatro mil ideogramas. Tal quantidade de grafias não poderia ser conseguida sem uma racionalização altamente

¹ A época Yin é referente aos três últimos séculos do penúltimo milênio a. C. marcando o fim da dinastia pré-histórica dos Shang. Cf. SCARPARI, M. Grandes civilizações do passado: China antiga. Barcelona. Ediciones Folio. 2006. p. 20.

desenvolvida do sistema da escrita ideográfica. Os antigos adivinhos conseguiram-no tão eficazmente que, ao contrário das outras escritas, que evoluíram da ideografia para a escrita alfabética, a escrita chinesa aperfeiçoou-se na sua forma ideográfica, que conservou até aos nossos dias.

Através da sistematização do corpo dos ideogramas a partir das fórmulas oraculares originais, operou-se em definitivo na China antiga a formação de uma língua gráfica específica, mais distante da língua falada do que é habitual em outras línguas escritas.

1.2 O Pensamento Chinês

É conhecida a visão cosmogônica a partir da qual se alicerça a noção de mundo no pensamento tradicional chinês. Entende-se que o Universo está em constante ação e que esse movimento leva à circularidade e ao equilíbrio harmônico da natureza.

O *I Ching - O Livro das Mutações*, que surgiu no período anterior à dinastia Zhou (1150 a. C. ~ 249 a.C.), indica-nos a base do pensamento chinês, na medida em que se estrutura na ideia do *Tao*. O atributo primordial do *Tao* reside na natureza cíclica do seu movimento incessante, compreendendo aspetos do mundo físico e de domínios sociais e psicológicos, e adquirindo padrões cíclicos a partir da introdução de dois polos arquetípicos, o Yin e o Yang. “O Yin e o Yang são dois polos opostos de um todo uno, complementares e não excludentes entre si. Eles estão em constante movimento numa interação dinâmica, associados a várias imagens e sensações presentes na natureza: o céu e a terra, o masculino e o feminino, a noite e o dia, o quente e o frio, a secura e a humidade, e assim por diante.” (IWAKAMI, p.20)

Diz-nos o sinólogo francês Marcel Granet, no seu *O Pensamento Chinês*, acerca da concepção de mundo dos chineses:

As ideias conjuntas de Ordem, Totalidade e Eficácia dominam o pensamento dos chineses. Eles não se preocupam em distinguir reinos da natureza. Toda realidade é total em si. Tudo no Universo é como o Universo. A matéria e o espírito não aparecem como dois mundos opostos. Não se confere ao Homem um lugar à parte, atribuindo-lhe uma alma com uma essência diferente do corpo. Os homens não superam em nobreza os outros seres, a não ser na medida em que, possuindo uma posição na sociedade, são dignos de colaborar na manutenção da ordem social, fundamento e modelo da ordem universal.

[...] os chineses jamais consideram o homem isolando-o da sociedade; e nunca isolam a sociedade da Natureza. Não pensam em colocar acima das realidades vulgares um mundo de essências puramente espirituais, tampouco pensam, para ampliar a dignidade humana, em atribuir ao homem uma alma distinta de seu corpo. A natureza compõe um só reino. Uma ordem única rege a vida universal: trata-se da ordem que a civilização imprime. (GRANET,1997,p.221, p.253)

Ora, é primeiramente de gramática, de lógica e de linguagem que cuidamos quando nos deparamos com este tipo de pensamento. O modo de ver, pensar e entender o mundo influencia determinantemente a linguagem e a expressão dos diferentes povos.

Deste modo, importa fazer referência a uma oposição crucial. As bases do pensamento Ocidental residem na estrutura aristotélica da linguagem, na qual é indispensável a proposição Sujeito/Predicado, sendo o verbo *ser*, baluarte da ontologia, um elemento fundamental para se chegar a qualquer definição e identificação. O verbo *Ser* faz emergir as ideias de Substância e de Essência. Ao Sujeito, enquanto substrato, atribui-se uma característica, constituindo-se assim uma Lógica da Identidade, representada pela proposição A é B. (IWAKAMI, p.22) No entanto, o pensamento chinês não combina com esta lógica da identidade, valendo-se, por sua vez, de outro tipo de lógica, denominada por Haroldo de Campos, no seu ensaio *Ideograma, Anagrama, Diagrama*, de “lógica da correlação”:

Em lugar de uma ‘lógica da identidade’, o pensamento chinês responderia a uma ‘lógica da correlação’ ou da ‘dualidade correlativa’, onde os opostos não são excluídos, mas integrados numa inter-relação dinâmica, mutuamente complementar. Em chinês, esclarece Chang Tung-Sun [...] o interesse está no inter-relacionar dos signos (caracteres); não na

substância (este 'significismo', projeção da 'ideografia', parece-lhe mesmo a base da cosmologia chinesa tradicional). (CAMPOS, 2000, p.84-5)

Esta correlação é como um ato processual que não se dá num espaço imóvel e estático, mas onde o todo é preenchido pela “inter-relação dinâmica” entre seus elementos, os elementos da Natureza integrados num todo harmônico e complementar. Aqui o que interessa não é o “quê” – que enfoca o objeto estático, mas o “como” – que enfatiza o processo ativo, o movimento. (IWAKAMI, p. 22)

Em virtude da qualidade relacional na estrutura do pensamento e da língua chineses, a atenção se foca mais nas relações entre as palavras, do que nas palavras individualmente. Por exemplo, no caso do inglês, um substantivo é um substantivo e carrega uma espécie de substância real ou imaginária. Mas em chinês, quase todas as palavras podem ser substantivos, dependendo da sua posição e da sua função na frase. A dependência da ordem das palavras e o emprego de palavras auxiliares para esclarecer os significados salientam inevitavelmente a importância das relações e do arranjo estrutural das palavras. (CHU apud CAMPOS, 2000, p. 211)

A ênfase conferida às relações entre palavras estará possivelmente conectada com o pensamento relacional manifesto em várias áreas da vida e da cultura chinesas. A arte e a arquitetura caracterizam-se por uma acentuada noção de equilíbrio, onde a atenção se foca menos nos elementos separados e mais na configuração total. As ideias são muitas vezes expressadas por compostos constituídos por antónimos. Por exemplo, comprar-vender significa comerciar, avanço-recuo é movimento, norma-caos é condição política, etc. Os antónimos nunca são tidos como opostos inconciliáveis, mas sim como passíveis de união para formar uma ideia completa.

Como já foi referido, um dos conceitos-chave do pensamento chinês se expressa através de um composto de antónimos, Yin e Yang, que denotam duas forças opostas, porém complementares, no universo, onde a sua interação produz todas as coisas. No mesmo sentido, e como é do conhecimento geral, o confucionismo, filosofia dominante na China durante mais de dois mil anos, é em

grande parte um código de ética para governar as relações humanas. Sua atenção se volta, não para o indivíduo, mas para a teia das relações humanas. Sua preocupação é com a ordem e a harmonia na família e na sociedade, e não com a liberdade individual dos membros que as constituem.

Estas concepções revelam a pouca, se não nula, importância dada à substância, ao substrato das coisas. Os caracteres escritos são signos, não substância. Os chineses não investigam o substrato das coisas, mas sim os signos e suas relações. (CHU apud CAMPOS, 2000, p. 215)

1.3 Gramática e Escrita Chinesas

O chinês é uma língua não-flexionada em que as palavras não experimentam modificações de acordo com o número, o gênero, o caso, o tempo, a voz ou o modo. Para levar a cabo o discurso, as relações gramaticais são indicadas sobretudo pela ordem das palavras e pelo emprego de palavras auxiliares. (CHU apud CAMPOS, 2000, p. 207)

Não sendo a palavra chinesa categorizada em partes do discurso, qualquer palavra pode ser empregada como substantivo, adjetivo, advérbio ou verbo, dependendo de sua função na frase. No entanto, elas se dividem em duas classes gerais, denominadas *sólidas* e *vazias*. As primeiras encerram um significado por si, enquanto as últimas são utilizadas somente como preposições, conectivos, interjeições ou partículas interrogativas. (Ibidem, p. 208)

Diz-nos Yu-Kuang Chu (Ibidem) que o

[...] chinês é escrito em termos de símbolos, chamados caracteres. Os caracteres não são representações fonéticas e sim ideogramas. Cada um deles consiste em certo número de traços, escritos numa ordem determinada e projetados de modo a se inscreverem num espaço quadrado imaginário.

Repare-se, desde já, nas curiosas semelhanças entre este enunciado, a preparação intelectual e a projeção mental de um objeto performativo cênico.

Serão agora identificados e brevemente explicados, ainda segundo Yu-Kuang Chu (Ibidem, p. 209-210), os quatro princípios sobre os quais se erigiu a construção original dos caracteres chineses.

O primeiro princípio corresponde à representação pictórica. Diz respeito àqueles ideogramas cuja ligação com a imagem é muito forte, em que o caractere é como uma pintura esquemática do objeto representado. Atualmente quase todos os caracteres pictográficos modificaram tão drasticamente as suas formas que já não são imagens picturais. O leitor chinês entende-os como símbolos convencionais de ideias.

O segundo princípio é o da diagramação da ideia, correspondendo a uma espécie de alternativa nos casos em que algumas ideias não podem ser representadas pictoricamente, podendo no entanto ser diagramadas. Por exemplo, “um”, “dois” e “três” são representados, respetivamente por um, dois e três traços, enquanto um ponto acima de uma linha horizontal representa “acima”, e um abaixo dessa linha quer dizer “abaixo”.

No terceiro princípio, o da sugestão, dois caracteres são colocados juntos para sugerir uma terceira ideia. A palavra “brilho” é formada pelos caracteres de “sol” e de “lua”, enquanto uma mulher segurando uma criança significa “amor”, e como o amor é bom, a extensão do significado transforma a palavra em “bom”. Outro exemplo é o de “lealdade”, que resulta da colocação conjunta dos caracteres de “meio” e de “coração”.

O quarto e último princípio consiste na “combinação de um elemento significativo e de um elemento fonético.” O elemento significativo tem a função de indicar a categoria geral de coisas a que pertence o significado da palavra, enquanto o elemento fonético fornece o som do caractere. Atualmente, a maioria das palavras chinesas pertence a este tipo.

2. No Japão

2.1 Introdução, adaptação e reinvenção

O ideograma, originário da China, expandiu-se a vários países vizinhos do continente asiático, com maior ou menor aceitação e assimilação. Este modo de expressão gráfica e a cultura a ele associada ou dele decorrente, alastrou-se na direção oeste para o Tibete, a sul para o Vietname, Camboja e Laos, e a leste para a Coreia e para o Japão, sendo nesta última direção que a China encontrou terras mais férteis para a sua escrita. (OKANO, 2002, p. 22)

O processo introdutório do ideograma no Japão ocorreu no final do século IV através de imigrantes chineses e coreanos da região de *Kudara*, numa primeira fase, que foram seguidos por gentes originárias da região de *Kokuri*, no final do século V, e outros refugiados dessas duas regiões, no século VII. (Idem, *Ibidem*)

O processo de introdução e desenvolvimento da escrita chinesa no Japão iniciou-se com a utilização do ideograma no contexto da língua chinesa, considerada estrangeira. Numa fase posterior, deu-se uma tentativa de expressar pensamentos japoneses com o caractere chinês, sendo a obra *Nihon Shoki*² fruto desse período de assimilação daquela escrita. Mais tarde iniciou-se a fase de tentativas de transcrição em ideogramas, resultando daqui o *man'yōgana*³. Mais tarde surge o registo da língua nativa em ideogramas propriamente ditos, com a inclusão de sinais indicativos denominados *kunten*, mudando a estrutura da língua original para a sintaxe japonesa. A nacionalização do ideograma

² *Nihon Shoki*, traduzido como *Crônicas sobre o Japão*, é o segundo livro mais antigo sobre a história do Japão. Foi compilado sob ordem do príncipe Toneri, filho do Imperador Tenmu, tendo sido apresentado formalmente à Imperatriz Gensho em 720. Cabe observar que *Nihon Shoki* foi lido por uma vasta camada da população erudita da Era Nara (710 – 794). (Cf. IWAŌ, S. et al. (2002). *Nihon-shoki* em *Dictionnaire historique du Japon*.)

³ No *man'yōgana* eram utilizados caracteres chineses para representar sons japoneses. Voltaremos a este assunto adiante, quando for abordada a invenção da escrita *kana*.

prossegue com o surgimento da leitura em língua nativa ⁴, ganhando independência da língua chinesa. Por último dá-se a completa assimilação e domesticação do caractere em solo japonês, com a representação da língua através do ideograma. (OKANO, p. 22)

Michiko Okano considera que uma das principais razões da incorporação do ideograma no Japão tenha sido a insuficiência da língua japonesa primitiva em expressar pensamentos e sentimentos. Prossegue no seu julgamento dizendo que a cultura chinesa seria, na época, mais avançada do que a japonesa, considerando esta última como “ainda nos primórdios da civilização”, sendo, por isso, “natural o fascínio pela cultura ideogrâmica.” (Ibidem, p. 23) Eis que começa, paulatinamente, a tornar-se mais evidente a ligação entre estes movimentos de génese e de transformação do ideograma com o que pretendo provocar a partir deste estudo. Ilustração disso mesmo é a constatação que Okano faz em seguida, que sugiro que seja interpretada expansivamente, permitindo suposições de causas e consequências:

A introdução de uma determinada escrita num universo diferente da sua língua originária cria uma necessidade natural de adaptá-la a fim de vencer as dificuldades inerentes.

Observando o crescente hibridismo cultural e artístico nos dias de hoje, não posso deixar de notar que o hibridismo histórico da cultura japonesa conhece como motivos primordiais esta necessidade de adaptação e reinvenção da sua língua e a forma como essas transformações foram operadas.

⁴ Essa leitura em língua nativa denomina-se leitura *kun*. Segundo Michiko Okano: “A criação deste método, associado à invenção das letras *kana*, possibilitou ao povo japonês a nacionalização de uma letra estrangeira no país. A leitura *kun* equivale a uma tradução do ideograma chinês para a língua japonesa, conservando simultaneamente o seu significado original e a leitura chinesa. (...) Cria-se, assim, uma sobreposição de sons para uma mesma forma: conserva-se o original, logicamente com algumas adaptações quando transpostas da língua chinesa para a japonesa, e acrescenta-se a ela um som que é a tradução para a língua japonesa utilizada.” (OKANO, 2002, p. 24).

Segundo Toshio Takashima, a introdução do sistema ideogrâmico⁵ bloqueou, de certa forma, o desenvolvimento da língua nativa e forçou a adaptação de uma escrita estrangeira, trazendo complicações para a língua japonesa. Uma destas complicações encontra-se na pluralidade de leituras de *kanji*⁶, que chega a possuir dez tipos de leitura diferentes. Apesar de ser uma dificuldade prática conseguir reconhecer essa diversidade e não cometer erros na leitura, essa vasta gama de possibilidades de interpretação e, conseqüentemente, de significados de um mesmo ideograma, é um dos pontos elucidativos da potência poética e da abertura de possibilidades expressivas a partir da instrumentalização do ideograma no sentido de introduzir a sua lógica num contexto que lhe é estrangeiro.

Criações fascinantes foram elaboradas pelos japoneses na adaptação do ideograma como instrumento de escrita nacional, como é o caso da invenção do *kana*. “*Kana* são letras fonéticas que nasceram do ideograma, como um artifício para suprir a insuficiência do *kanji* em representar a língua japonesa.” (OKANO, p. 26) O nascimento da escrita *kana* data do início da Era *Heian* (794-1192), significando 仮名 (*kana*) “nome de empréstimo” ou “nome provisório”. Este caractere surge para desempenhar uma função auxiliar, como instrumento para adaptar o *kanji* para o japonês.

Importa referir que as línguas chinesa e japonesa apresentam diferenças relevantes nas suas estruturas linguísticas. O chinês, monossilábico e de morfema zero, tem a posição do vocábulo dentro da oração como seu indicador sintático. Por outro lado, a língua japonesa, do tipo aglutinante, pertence ao grupo uralo-altaico. Carrega partículas que cumprem a função de indicadores sintáticos pospostos aos termos da oração. Torna-se evidente a necessidade de operar algumas adaptações para que seja possível o uso de um caractere de uma língua com características estruturais tão diferenciadas, pelo que os japoneses criaram um silabário próprio de ideogramas/fonogramas. (Ibidem, p. 27)

⁵ Não existem diferenças substanciais entre os termos ideogramático e ideogrâmico, pelo que serão os dois utilizados. Utilizarei preferencialmente o primeiro, com exceção dos casos em que a fonte escreve “ideogrâmico”.

⁶ Kanji é, no Ocidente, sinónimo de Ideograma.

Deste modo, surge o primeiro *kana*, o *Man'yogana*, na Era Nara (710 – 794), que consistia no próprio *kanji* usado como fonograma, permitindo assim o registo de certas particularidades da língua japonesa, como partículas relacionais, sufixos, prefixos, desinências verbais, auxiliares verbais, conjunções, flexões adjetivas, etc. (OKANO, p. 27). A escrita *kana* aparece para minimizar o uso do *kanji*, mas acaba por fazer sobressair as suas peculiaridades, nascendo deste uso combinado um hibridismo entre *kanji* e *kana*.

Atualmente existem dois tipos de *kana*: *hiragana* e *katakana*, com diferentes processos formais a partir de um mesmo objeto ideogrâmico. *Katakana* surge através da simplificação, possibilitando a utilização de um fragmento de *kanji*, enquanto o *hiragana* resulta da sua estilização, no sentido de simplificar a forma cursiva do *kanji*. (Ibidem, p. 31)

2.2 Na atualidade

Ao longo da história, várias foram as tentativas perpetradas com o objetivo de condicionar, limitar, e mesmo eliminar a utilização do *kanji*, expoente máximo da grafia ideogramática japonesa.

O movimento resultante da ocidentalização dos japoneses pós-Restauração *Meiji* (1868), considerou a língua e a escrita japonesas imperfeitas e atrasadas, assentando o cerne argumentativo da linguística evolutiva ocidental dos séculos XIX e XX na ausência da primazia oral característica do ocidente.

Outro período onde se tentou a extinção do *kanji* foi no pós-II Guerra Mundial, quando os americanos começaram por impor a diminuição do *kanji* com vista à sua posterior eliminação, finalizada pela adoção total do alfabeto romano.

Apesar de todas as investidas a favor da supressão do ideograma, ele continua em uso corrente na linguagem japonesa.

Foi já referida a utilização de *kanji*, *hiragana* e *katakana* na escrita japonesa, sendo a primeira das três a que mais interessa ao enfoque poético desta investigação. Atualmente é ainda utilizada uma outra forma, chamada *Romanji*, que consiste em representar a forma escrita da língua japonesa através

do alfabeto romano, sendo especialmente aplicado em palavras estrangeiras utilizadas dentro do contexto japonês. Desta forma, voltamos a notar o hibridismo como atributo preponderante na escrita e na língua japonesas. A estrutura acumulativa e aglutinante da língua permite a hibridização através da introdução de palavras estrangeiras, permitindo este sistema preservar as antigas palavras chinesas e sobrepor as novas ocidentais, criando palavras híbridas.

II. A LÓGICA POÉTICA IDEOGRAMÁTICA

1. Ernest Fenollosa ou A Busca sem Fim

Mais do que discorrer sobre as formas poéticas e artísticas chinesas e japonesas, que se revelam portadoras de uma extrema beleza e interesse estético, interessa-me encarar o ideograma como um objeto relativamente estranho, inserido num contexto que não é o seu por génese, e perceber como essa colocação pode instigar a criação artística no geral e a cênica em particular. Da mesma maneira, não recorrerei a géneros teatrais específicos, acreditando que a fonte aqui escolhida, o ideograma, e as consequências da tentativa de sua compreensão no ocidente, dispensando apuros cientificistas, poderá ser de maior relevância investigativa no sentido de abrir possibilidades que, de outra forma, permaneceriam vedadas por necessidade de coerência e de foco. Face a esta decisão, encontro no ensaio de Ernest Fenollosa, “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia”, um dos pontos fundamentais da minha investigação, especialmente pelo que provocou nos pensadores que a esse ensaio tiveram acesso, e pela própria atitude de Fenollosa, incessantemente em busca de novas formas de compreender o mundo e sua infinita potência, catalisado então pelo choque acontecido entre Ocidente e Oriente que, hoje, na era globalizada, não será certamente o mesmo. Várias foram as críticas de que foi alvo Fenollosa, tanto por uma suposta falta de profundidade e desconhecimento do funcionamento das línguas orientais, como por ser considerada a sua visão como ocidental e imbuída de um certo exotismo. Como lembra Michiko Okano sobre o pensamento de Fenollosa, “há um frescor nestas análises que o olhar acostumado não conseguia na época perceber.” O desvio contextual e suas reverberações poéticas e de entendimento mostram-se fulcrais para que o novo possa brotar. Entenda-se, portanto, que tenho nesta figura e neste seu magnífico ensaio o fundamento mais significativo sobre o qual alicerçarei e conduzirei a minha pesquisa.

Ernest Francisco Fenollosa nasceu em 1853, em Salem, Massachusetts, Estados Unidos da América. É reconhecido por ter sido um pensador orientalista

de renome na época de sua vida, um exímio colecionador de arte, e pela notória abrangência do seu pensamento estético. Educado na Nova Inglaterra, ingressou em Harvard em 1870, onde se aproximou do transcendentalismo poético-filosófico de R. Waldo Emerson⁷, que defendia a ideia de mundo como “unidade orgânica”. Segundo Hugh Kenner (1973), foi grande a influência exercida pelo pensamento de Emerson no jovem Fenollosa, especialmente no seu ensaio maior, objeto desta seção.

Graduou-se em Filosofia em 1874, tendo como bases de formação o evolucionismo de Herbert Spencer e a dialética de Hegel. É relevante referir que o *Journal of Speculative Philosophy*, a primeira revista publicada em inglês inteiramente dirigida à filosofia, providenciou a Fenollosa um campo de informação em que se digladiavam o “intuicionismo anárquico” de Emerson, o “sistemático mecanicismo materialista” de Spencer e, como via de opção para o domínio das artes, a *Estética* de Hegel, conjunção de racionalismo e metafísica. Este revelou-se como um caminho fortemente instigador para o jovem filósofo, permitindo-lhe recuperar, de maneira mais coerente, o seu primeiro subjetivismo emersoniano. (CAMPOS, 2000, p. 29)

Estava Fenollosa a trabalhar na nova *Massachusetts Normal Art School* e a estudar desenho e pintura no *Museum of Fine Arts* quando, com vinte e cinco anos, foi convidado para lecionar as disciplinas de Economia Política e Filosofia na Universidade de Tóquio, no momento em que o Japão sofria grandes transformações e começava a se abrir ao Ocidente. (Idem, Ibidem)

Ao cuidado das autoridades japonesas, desejosas de informações sobre a cultura ocidental, Fenollosa foi alvo de atenções que lhe facilitaram todas as condições para o bom exercício de sua atividade pedagógica e investigativa. As suas aulas eram frequentadas por funcionários civis selecionados e estudantes avançados, todos proficientes em inglês. “Esse público de alunos seletos, que incluía personalidades que se destacariam futuramente no mundo intelectual e

⁷ R. Waldo Emerson nasceu a 25 de maio de 1803, em Boston e morreu a 27 de abril de 1882, em Concord, Massachusetts. Foi um notável escritor, filósofo e poeta estado-unidense. É um dos representantes maiores do *transcendentalismo*. O transcendentalismo é, para Emerson, um esforço de introspecção para se alcançar além o “eu” profundo, o espírito universal comum a toda a espécie humana.

administrativo, deu motivo a que Fenollosa ficasse conhecido como *Daijin Sensei*, ou seja, ‘professor de grandes homens.’” (CAMPOS, 2000, p. 30) Fenollosa destacou-se pelo extremo respeito que nutria por seus alunos que, ademais, considerava “hábeis antagonistas em dialética”, bem como pela ausência de arrogância e de preconceitos ocidentais no cuidado com os assuntos japoneses. Esta presença de Fenollosa no Japão coincidiu com um momento extremamente difícil para as artes tradicionais do Japão. Na tendência ocidentalizante, os padrões europeus eram imitados e prestigiados, enquanto as coleções familiares e os acervos dos templos eram desdenhados e relegados ao esquecimento. (Ibidem, p. 28-31)

Entre 1880 e 1881, Fenollosa percorreu o Japão, visitando castelos e templos, a fim de examinar e estudar os seus acervos esquecidos e abandonados. Reuniu toda a documentação que conseguiu encontrar sobre arte chinesa e japonesa e tomou professores de várias linhas. Um de seus mestres foi Kano Tomonobu, descendente de uma linhagem de pintores cujo patriarca era o venerável Kano Yeitoku⁸. Em 1884 ele foi oficialmente adotado pela família Kano, passando a chamar-se Kano Yeitan, nome que significa “Busca sem Fim”, sendo este fato revelador da estima e do apreço que lhe eram reconhecidos pelos seus esforços. Ajudou a recuperar técnicas de pintura ancestrais, nomeadamente o *Nihonga*, e foi o responsável pelo primeiro inventário do Tesouro Nacional Japonês que levou à descoberta de antigos pergaminhos chineses levados para o Japão por monges Zen. Rapidamente Fenollosa se tornou reconhecido nacionalmente pelos japoneses como um dos maiores especialistas em sua arte. (Ibidem, p. 32)

Após oito anos na Universidade Imperial, ajudou a fundar a Academia de Belas-Artes de Tóquio e o Museu Imperial, atuando neste último como diretor durante 1888. A fundação da Academia de Belas-Artes serviu para pôr em prática algumas ideias pedagógicas e estéticas de suma importância para Fenollosa. Este acreditava ferozmente que o estilo tradicional deveria ser

⁸ Nascido em Kyoto a 16 de fevereiro de 1543, Kano Yeitoku foi um dos maiores nomes da Escola Kano, uma das mais importantes escolas de pintura japonesa, e neto de seu fundador, Kano Motonobu. Yeitoku faleceu a 12 de outubro de 1590.

estudado não para fins de imitação servil, mas para a busca de princípios estruturais, de *universalia*. Conseguiu que fosse restaurado o ensino das técnicas tradicionais do pincel e da tinta *sumi* nas escolas elementares, com ênfase na composição abstrata das linhas, em vez da cópia naturalista de modelos. (CAMPOS, 2000, p. 32)

Em 1889, quando se preparava para regressar aos Estados Unidos da América, o imperador Mutsuhito Meiji condecorou-o com a “Ordem do Espelho Sagrado”, com a seguinte declaração: “O senhor ensinou o meu povo a conhecer a sua própria arte. Ao retornar ao seu grande país, incumbo-o de ministrar esse ensinamento a seus concidadãos.” (Ibidem, p. 33)

Em 1890 regressou a Boston para desempenhar funções de curador do departamento de Arte Oriental no Museu de Belas-Artes de Boston onde, em 1894 organizou a primeira exibição de pintura chinesa naquela instituição. Em 1897 ele viajou de volta ao Japão para aceitar o cargo de Professor de Literatura Inglesa no Colégio Superior Normal de Tóquio, mas regressa aos Estados Unidos da América, em 1900, para escrever e palestrar sobre Arte Oriental e os problemas da educação artística. No seguimento da influência de Fenollosa no seu regresso aos Estados Unidos, deu-se, nas palavras de Haroldo de Campos, uma “cruzada Fenollosiana” pela renovação da educação artística, inspirada na síntese das técnicas ocidentais e orientais, cuja pedra-de-toque era o “espacejamento harmónico” entre linha, cor e o conceito de relações. Estes elementos conjugados foram intitulados de “a tríade do poder” por Arthur Dow⁹, fervoroso seguidor de Fenollosa e seu antigo assistente em Boston. Na pegada da disseminação destas ideias, passaram a ser incentivadas a habilidade para a composição e a faculdade criativa, não a imitação. Defendia-se a configuração das relações em oposição ao realismo ortodoxo. Em 1908, no “Congresso Internacional para o Desenvolvimento do Desenho e do Ensino da Arte”, realizado em Londres com a presença de Fenollosa, coube a Dow confrontar o método académico, de pendor analítico, com o estrutural, sintético:

⁹ Arthur Wesley Dow nasceu a 6 de abril de 1857 e morreu a 13 de dezembro de 1922. Foi pintor, fotógrafo e um influente educador artístico Americano. As suas principais ideias foram publicadas em 1899 no livro de sua autoria *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers*.

O método acadêmico é o reflexo do ensinamento das escolas de arte profissionais. Sua origem remonta à Renascença tardia. É o método tradicional [...]. O aluno aprende a desenhar, deixando de lado a expressão pessoal até ter atingido proficiência na representação. O processo é imitativo e o padrão externo. Já a orientação estrutural é um retorno ao método natural da era pré-acadêmica. Era o método praticado na Europa nos tempos antigos, anteriores ao Renascimento. É ainda usado pelos orientais e por todos aqueles que não foram afetados pela dominação científica [...]. A expressão pessoal começa desde logo [...]. O processo é criativo e o padrão é dado pela avaliação individual da sutileza das relações [...]. Em lugar de propor a natureza exterior como modelo, a ação da mente humana na configuração de harmonias torna-se o fundamento do estudo. (CAMPOS, 2000, p. 36-37)

Ernest Fenollosa viria a falecer em Londres, no dia 21 de setembro de 1908, vítima de ataque cardíaco, quando se encontrava ainda em plena atividade intelectual. É enorme o legado que deixou e altamente transformadoras as consequências da sua existência, especialmente no campo da criação poética.

Com o estudo dos ideogramas, motivado pelo prazer estético que os textos da poesia sino-japonesa lhe provocavam, Fenollosa propôs-se a investigar aqueles “elementos universais de forma” que constituem a poética e o modo como tais elementos operariam nessa poesia. A pretensão deste estudioso seria atingir a compreensão do funcionamento do mecanismo poético em qualquer língua, servindo-lhe o modelo chinês apenas como pretexto para a consideração do problema na poesia inglesa, como afirma: “Esse método pictural, quer o chinês o exemplifique ou não, teria sido a linguagem ideal do mundo.” Pergunta lucidamente Haroldo de Campos, “ideal em que sentido?” Para prontamente responder que

[...] desde logo no sentido de que Fenollosa (como Vico antes, e como o transcendentalista Emerson) defendia a tese mito-poética de uma linguagem original, edênica ou adâmica, em que as palavras reverberam o halo das coisas, numa comunhão paradisíaca, irradiando-se na força tropológica das metáforas. [...] As ideias das coisas teriam sido assim concebidas mediante caracteres fantásticos de substâncias animadas, personificações translúcidas, relacionadas sempre com a natureza das coisas, com suas propriedades naturais. [...] Na leitura fenollosiana, os ideogramas mergulham fundamente

suas raízes na história, ou melhor, numa história arcaica quase paradisíaca; são como os registos mnemónicos da humanidade, exibindo a diacronia em diorama: os poetas pré-históricos que criaram a linguagem descobriram toda a harmoniosa estrutura da Natureza e entoaram hinos a seus processos. (CAMPOS, 2000, p. 41-46)

2. Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia

Analisarei agora o ensaio de Fenollosa, “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia”, tendo em conta o objetivo de canalizar desde já as cogitações para o domínio da criação poética no campo cênico. Importa dizer que o ensaio em causa foi publicado postumamente, em 1918, pela mão de Ezra Pound, legatário dos registos de Fenollosa, escolhido para tal pela viúva Mary Fenollosa. Também Pound foi profundamente influenciado por Fenollosa em toda a sua obra, influência sobre a qual falarei mais à frente. Para já, e para de seguida avançar no olhar sobre o ensaio propriamente dito, eis uma das passagens de Ezra Pound (1918, apud CAMPOS, 2000, p. 109) constantes no prefácio que escreveu para sua edição do ensaio de Fenollosa:

O que temos aqui não é uma simples discussão filológica e sim o estudo dos fundamentos da Estética. Em sua investigação através de uma arte desconhecida, deparando-se com motivos ignorados e princípios não consagrados no Ocidente, Fenollosa viu-se logo impelido para diversas modalidades de pensamento que desde então produziram frutos na nova pintura e na nova poesia ocidental. Foi um precursor sem o saber, e sem que o reconhecessem como tal.

Principia Fenollosa o seu ensaio, dizendo que o assunto do qual trata é a poesia, não a linguagem, acrescentando que, no entanto, as raízes da poesia se encontram na linguagem. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 112) Faço desde já uma declaração de interesse, para dizer que o meu assunto é a criação cênica, não a poesia, nem a linguagem, mas que aquela encontra nestas os seus principais motivos e possibilidades. Serve o presente para que se entenda, de uma vez por todas, que as teorias da criação cênica, ou teatrais se assim se preferir entender, devem estar alicerçadas num campo tão vasto quanto se consiga abarca-las. A focalização de estudos que pretendam potenciar uma

prática não devem fechar-se nos predecessores dos géneros em causa, nem tão pouco nos pares com afinidades estéticas. Defendo que a afinidade, tanto a que temos com nós próprios, como a que partilhamos com outros, deve construir-se à volta de uma atitude de busca epistemológica, de pendor heurístico, a fim de se criarem meios poéticos e estéticos que ultrapassem até a intenção e o interesse do criador. É defendida a complexidade no pensamento, resultante das relações vislumbradas enquanto existentes ou possíveis.

A primeira problemática levantada por Fenollosa subjaz na dúvida acerca do lugar onde se encontra a poesia:

Em que sentido versos escritos sob forma de hieróglifos visíveis podem ser tidos por verdadeira poesia? Aparentemente, talvez, a poesia que, tal como a música, é uma arte do tempo, entretecendo suas unidades através de sucessivas impressões sonoras, dificilmente poderia assimilar um meio de comunicação verbal que consiste, em grande parte, de apelos semipictóricos ao olho. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 112)

Pensemos então no espaço que se abre quando Fenollosa inicia a segunda das frases supracitadas, com a palavra “aparentemente”, seguida de “talvez”. Prendamo-nos neste ponto que guarda real interesse de averiguação. Ora, tanto “aparentemente”, como “talvez”, são palavras de dúvida ou de ilusão. Podemos depreender que Fenollosa não se assegura de que a poesia é exclusivamente uma arte do tempo, e reconhece que existe alguma estranheza para o entendimento imediato, na medida em que, se encarássemos a poesia como arte do tempo, perderíamos porventura a possibilidade de por ela sermos seduzidos e envolvidos por estímulos visuais. Se entendermos a poesia como algo maior do que as suas manifestações gráficas e literárias, podemos defini-la livremente como aquelas formas que resultam dos arranjos dos elementos da experiência que se dá no tempo e no espaço. Assim, alargamos semanticamente o entendimento no que concerne à interpretação da palavra “poesia” sempre que for utilizada daqui por diante.

No que concerne ao teatro e às artes performativas no geral, estas situam-se no lugar que me interessa, aquele em que a divisão estanque entre arte do tempo e arte do espaço não é mais possível. Pode-se até identificar um maior

pendor temporal pelo carácter factual do acontecimento no tempo presente, embora isto não invalide que qualquer manifestação cênica se dá em determinado espaço, e que este pode ser tão importante enquanto elemento de conjugação quanto outro qualquer. Podemos até ir ainda mais longe, se referirmos que a criação performativa decorrente no tempo real da sua ação pode produzir vestígios que permaneçam no espaço, à semelhança da instalação ou da arquitetura, ou mesmo referir que grande parte das criações performativas contemporâneas se dão em *site specific*, indicando na própria definição a relevância espacial na fundação e no pensamento sobre o acontecimento específico.

No seguimento da questão levantada inicialmente por Fenollosa, este dá-nos dois exemplos comparativos, um verso ocidental e um chinês. O primeiro, “Os sinos dobram anunciando a morte do dia”; o segundo, “Lua radia como pura neve”. Fenollosa pretende demonstrar que tanto um como o outro seguem regras operativas do carácter sucessivo do pensamento, submetido à ação temporal, indicando:

Talvez não se tenha sempre considerado com suficiente atenção que o pensamento é sucessivo, não em virtude de algum acidente ou fraqueza de nossas operações subjetivas, mas porque as operações da Natureza são também sucessivas. As transferências de força de agente a objeto, que constituem os fenómenos naturais, requerem tempo. Por conseguinte, a reprodução delas na imaginação impõe a mesma ordem temporal. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 113)

Toda a argumentação de Fenollosa segue no sentido da aproximação da linguagem à natureza. Ele afirma que este movimento é como que um retorno de volta à origem, na busca pelas formas universais, por meio das quais todos poderíamos nos comunicar. Podemos identificar esta necessidade como estando dentro do preconizado pelas ideias modernistas, salientando no entanto que, neste caso, a aproximação das formas à Natureza original não se prende com uma ideia de alcançar a essência intrínseca a cada coisa. Essa separação não é feita, operando este movimento como uma procura pela poesia que acontece nas

relações permanentes entre elementos, tanto que, e já entrando no assunto da composição, Fenollosa reporta:

Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. [...]

[...] uma coisa isolada não existe na Natureza. As coisas são apenas pontos terminais, ou melhor, pontos de encontro de ações, cortes transversais em ações, instantâneos. Nem um verbo puro, nem um movimento abstrato, seriam possíveis na Natureza. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 116)

Em outro exemplo que concede, chega até a denotar, embora não o refira nestes termos, o caráter narrativo da organização sintática, para justificar mais profundamente a ligação do ideograma com a Natureza, bem como a potenciação da faculdade de imaginação na leitura:

Vamos supor que estejamos olhando por uma janela, vendo um homem. De repente, ele vira a cabeça e fixa ativamente a atenção em alguma coisa. Olhamos também e vemos que o olhar dele está focalizando um cavalo. Vimos, a princípio, o homem antes de agir; em segundo lugar, enquanto agia; em terceiro lugar, o objeto para o qual se dirigia a sua ação. Ao falar, rompemos a rápida continuidade dessa ação e de sua representação em suas três partes essenciais, ou membros na ordem correta, e dizemos:

Homem vê cavalo.

Está claro que esses três membros, ou palavras, são apenas três símbolos fonéticos colocados no lugar dos três termos de um processo natural. Mas poderíamos indicar com a mesma facilidade esses três estágios de nosso pensamento através de símbolos igualmente arbitrários, 'destituídos de base sonora'; por exemplo, através de três caracteres chineses:

人 見 馬

Se todos nós soubéssemos a que divisão dessa representação mental do cavalo corresponde cada um dos signos acima, poderíamos comunicar uns aos outros um pensamento contínuo, e com igual facilidade, desenhando-os ou pronunciando palavras. De maneira bastante semelhante, recorremos habitualmente à linguagem visível dos gestos.

Mas a notação chinesa é muito mais do que símbolos arbitrários. Baseia-se numa pintura vívida e sucinta das operações da Natureza. Nas figuras algébricas e na palavra falada, não existe nenhuma conexão natural entre a coisa e o signo: tudo depende de simples convenção. Mas o método chinês obedece à sugestão natural. Temos, primeiro, o homem de pé sobre as duas pernas. Depois o olho a mover-se pelo espaço: uma figura nítida, representada por pernas a correr em baixo de um olho – o desenho estilizado de um olho e de pernas a correr -, figurações inesquecíveis uma vez que as tenhamos visto. Finalmente, o cavalo sobre suas quatro patas.

A representação do pensamento é provocada por esses signos, não apenas tanto quanto o é pelas palavras, mas de maneira ainda mais vívida e concreta. As pernas fazem parte dos três caracteres: eles têm vida. O grupo contém algo da qualidade de um quadro em movimento contínuo. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 113-115)

Não deixa de ser digno de nota que este “movimento contínuo”, esta representação “viva”, aconteça nas marcas de registo, na escrita, naquilo que é a imobilização imagética de ideias, que por pertencerem ao pensamento, são incessantemente móveis e metamórficas. Remete este instigante paradoxo para a lógica dos compostos antagônicos não excludentes, se deslocarmos o entendimento deste antagonismo que se complementa para um campo mais abrangente, não mais apenas no plano em que o registo acontece (o papel), mas em relação ao mundo que rodeia esse registo, às fundações filosóficas daquela necessidade, e ao contexto totalizante em que se insere. Serve isto como uma forte pista para o que será desenvolvido quando focar-se as relações que existem entre elementos constituintes de um *corpus* cênico espetacular, em que a conjugação proposta terá de contar com tudo o que existe no plano contextual e contingencial como elementos passíveis de composição

É também corroborada a posição que defendo, da proximidade e possível aplicação desta lógica poética às artes cênicas, quando Fenollosa afirma:

Uma das superioridades da poesia verbal como arte vem de seu retorno à realidade fundamental do ‘tempo’. A poesia chinesa tem a vantagem incomparável de combinar os dois elementos. Ela fala de imediato com a vividez da pintura e a mobilidade dos sons. Num certo sentido, é mais objetiva que ambos, mais dramática. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 115)

Prossegue, Fenollosa, voltando à forma da frase, com o objetivo de ver a força que ela acrescenta às unidades verbais de que é feita, ao mesmo tempo que tenta fortalecer a necessidade de uma forma universal que permeie a organização sintática em todas as línguas. Se existe uma forma para as sentenças e se essa forma parece tão universalmente necessária em todas as línguas, “cumpre que ela corresponda a alguma lei fundamental da Natureza”. Quanto a esta dúvida, supõe Fenollosa, existiriam dois hipotéticos tipos de respostas que os gramáticos profissionais, essas entidades caliginosas, poderiam oferecer, qualquer um dos dois demasiadamente inconsistentes. A primeira resposta ancora-se no fato de uma sentença exprimir um pensamento completo. A segunda defende que na sentença é provocada uma união entre sujeito e predicado. (Idem, Ibidem) A inconsistência de qualquer uma destas justificações é de imediato posta a nu por Fenollosa. Reconhece vantagem à primeira resposta, por esta “buscar um padrão objetivo natural qualquer, visto ser evidente que um pensamento não pode servir de prova de sua integralidade”. Mas esta vantagem não é suficiente para que se estanque a destruição da resposta a que pertence, sendo que, por um lado, a “integralidade prática pode ser expressa mediante uma simples interjeição: Ei! Aí! ou Fora!”. Dispensa-se a necessidade de alguma sentença nestes casos para que se torne mais claro o que se quer dizer. (Ibidem, p. 117)

No que concerne à segunda resposta, a que define que a sentença une o sujeito e o predicado, diz Fenollosa que o “gramático recai na pura subjetividade”. E acrescenta a propósito:

Nós fazemos tudo isto. É um pequeno malabarismo particular entre nossas mãos esquerda e direita. O sujeito é aquilo a respeito de que ‘eu’ vou falar; o predicado é aquilo que ‘eu’ vou falar a esse respeito. De acordo com tal definição, a sentença não é um atributo da Natureza e sim um acidente do Homem como animal que conversa. (Idem, Ibidem, p. 117)

Chegamos agora a uma especificidade no ensaio em análise, através da qual se chegará a um diagrama bastante útil para a compreensão simplificada de um processo complexo, universal em todos os campos onde exista comunicação, quer seja por via artística, linguística, biológica, ou qualquer outra. Pois bem,

Fenollosa afirma que a forma da sentença foi imposta aos homens primitivos pela própria Natureza, que não fomos nós que a fizemos, e que tal forma é “um reflexo da ordem temporal da causalidade”. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p.118) Pode então dizer-se que é a própria lógica ordenadora da natureza que rege as formas pelas quais as suas expressões acontecem. E o estilhaçar conceitual continua:

Toda a verdade tem de ser expressa em sentenças, pois toda a verdade é transferência de poder. O modelo de sentença, na Natureza, é um fulgor de relâmpago. Passa entre dois termos, uma nuvem e a terra. Nenhuma unidade de processo natural pode ser menos do que isso. Todos os processos naturais, em suas unidades, equivalem a isso. A luz, o calor, a gravidade, a afinidade química, a vontade humana, têm isto em comum: redistribuem a força. (Idem, Ibidem)

Se encararmos essa transferência de poder como um ato de um agente, consciente ou inconsciente, chegamos ao diagrama:

agente ato objeto

Aqui, é o ato que constitui a própria substância do fato denotado, e o agente e o objeto são somente “termos-limite”. É assim facilmente constatável que a sentença “normal e típica, tanto em inglês como em chinês”, exprime essa unidade de processo natural. São três as palavras necessárias: a primeira para sinalizar o agente ou sujeito do qual se origina a ação, a segunda para “corporificar o próprio desferir da ação”, e a terceira para indicar o objeto, o “receptor do impacto”. Assim é justificada a correspondência entre a forma da sentença transitiva chinesa¹⁰ e a forma universal de ação na Natureza. Estas características aproximam a linguagem das coisas, que por “se fiar tão completamente nos verbos, institui todo o discurso como uma espécie de poesia dramática”. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 119)

Vimos, então, que Fenollosa encara o chinês como o espelho da natureza, por sua picturalidade próxima do mundo ativo das coisas, e que encontra na

¹⁰ Tal como a forma da sentença transitiva chinesa, também é colocada neste plano de relação a sentença transitiva inglesa, que partilha com o chinês a característica da omissão de partículas.

carência de cânones gramaticais específicos uma prova evidente da fidelidade dessa língua à dinâmica dos processos naturais de relação e transferência de energia, nas palavras de Haroldo de Campos, “algo como uma mimese estrutural, morfológica, orgânico-evolutiva”. (CAMPOS, 2000, p. 45)

Depois das considerações sobre a frase chinesa, Fenollosa coloca em foco a palavra individual escrita e a problemática das partes do discurso, para prosseguir com a sua argumentação de abrangência, simultaneidade e totalidade na lógica chinesa. Ele se pergunta como deverão ser classificadas essas palavras, se serão algumas delas substantivos, verbos, ou adjetivos por natureza, e se existirão pronomes, preposições e conjunções na língua chinesa, como acontece “nas boas línguas cristãs”. Continua a suspeição em relação aos gramáticos, que diz serem responsáveis pela invenção dessas diferenças não naturais presentes nas línguas arianas, tendo isto acontecido para “complicar a visão simples e poética da vida”. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 121) Considerando a gramática como um conjunto artificioso e engenhoso de regras, afirma que a Natureza não tem gramática. Escusado será dizer que esta concepção de gramática não corresponde ao seu sentido mais lato, por mim entendido como um conjunto de regras (falíveis e provisórias, mas regras) que servem para organizar o entendimento que se tem dos protocolos comunicativos. Mas a metáfora utilizada nesta crítica ao método analítico de divisão é bastante significativa, na medida em que nos é proposta uma hipótese imaginativa da seguinte maneira:

Imaginem só, tomar-se um homem e dizer-lhe que ele é um nome, um substantivo, uma coisa morta em lugar de um feixe de funções! Uma ‘parte do discurso’ é apenas ‘aquilo que ela faz’. Muitas vezes, falham as nossas linhas divisórias e uma parte do discurso age em lugar de outra. Elas agem umas pelas outras por terem sido originalmente uma coisa só. (Ibidem, p. 122)

No que diz respeito ao caso concreto da língua chinesa, é dito que esta desconhece naturalmente a gramática. Um dos motivos apontados, a somar aos já explanados, é a possibilidade de na língua chinesa vermos, não somente as formas das sentenças, mas também as partes do discurso crescerem

literalmente, “brotando umas das outras”. Tal como a Natureza, as palavras chinesas têm “vida e plasticidade”, porque “coisa e ação” não ficam formalmente separadas. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 122)

O exemplo referido para melhor elucidar esta argumentação carrega uma aura poética avassaladora. Fenollosa produz outra comparação entre casos possíveis na língua inglesa e os mesmos casos no chinês:

Em inglês, dizemos que ‘*to shine*’ [brilhar] é um ‘verbo no infinitivo’ porque dá o significado abstrato do verbo, sem condições. Quando desejamos um adjetivo correspondente, tomamos uma palavra diferente, ‘*bright*’ [brilhante]. Precisando de um substantivo, dizemos ‘*luminosity*’ [luminosidade], que é abstrato, sendo derivado de um adjetivo. Para obter um substantivo toleravelmente concreto, temos de deixar para trás as raízes do verbo e do adjetivo para nos depararmos com coisas arbitrariamente privadas de sua capacidade de ação, como ‘*the sun*’ [o sol], ou ‘*the moon*’ [a lua]. Evidentemente, na Natureza não existe nada que possa ser assim tão destituído dessa capacidade, de modo que semelhante formação de substantivos é, ela própria, uma abstração.

[...]

O chinês dispõe de uma palavra, ‘*ming*’ ou ‘*mei*’. Seu ideograma é o signo do sol acompanhado do signo da lua. Serve de substantivo, adjetivo, verbo. De modo que se escreve literalmente ‘o sol e a lua da taça’ para dizer ‘o brilho da taça’. Usado como verbo, escreve-se a taça ‘sol-e-lua’. [...] ‘Sol-e-lua’ taça é, naturalmente, uma taça reluzente. (Ibidem, p. 123)

E conclui:

A verdade é que toda a palavra chinesa escrita é exatamente o que chamamos ‘palavra subjacente’, embora não seja abstrata. Não pertence exclusivamente a nenhuma parte do discurso; é, pelo contrário, abrangente. Não se trata de algo que não é nem substantivo nem adjetivo nem verbo, mas sim de algo que é tudo isso ao mesmo tempo e em todas as ocasiões. O uso pode fazer com que o significado integral se incline um pouco ora para um lado, ora para outro, segundo o ponto de vista, mas em todos os casos o poeta tem a liberdade de com ele lidar tão rica e concretamente quanto a Natureza. (Idem, Ibidem)

Esta multiplicidade de aplicações possíveis, aumentadora da abrangência das ações e dependente da escolha livre do poeta, é precisamente o que pretendo estimular como *modus operandi* da prática criativa cênica. Se

encarmos todo e qualquer elemento à nossa disposição na base de dados a que chamamos mundo, por esta ótica de abrangência e pluralidade de uso, as nossas possibilidades de composição e criação são infalivelmente potencializadas. Ao deixarmos de considerar as nossas opções como limitadas por contexto ou tradição, podemos e devemos considerar que esse contexto e essa tradição não mais são do que elementos passíveis de manipulação, interpretação e conjugação, tal como são também portadores de outros elementos com os quais é possível compor segundo esta lógica. A maravilha reside ainda na poli direccionalidade e no aumento da consciência sobre o que temos ao nosso dispor quando queremos construir algo de carácter poético, na infinitude de combinações possíveis entre elementos, tanto das que dependem da nossa operação e intervenção, como as que delas independem.

Após discorrer sobre a polivalência das palavras chinesas, Fenollosa adentra brevemente na questão das preposições. Tece comentários sobre o uso deste tipo de adjuntivos no discurso europeu e da sua acentuada função axial no curso daquele, atribuindo como causa a perda de força dos verbos intransitivos, razão que leva à necessidade de “acrescentar pequenas palavras extranumerárias para recuperar a força primitiva”. Exemplifica com a frase “*I see a horse*” [eu vejo um cavalo], na qual se for utilizado o verbo enfraquecido *look* [olhar], é necessário acrescentar a partícula direcional *at* [para], a fim de se restaurar a transitividade natural – *I look at a horse*. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 124-125)

Por outro lado, em chinês, a preposição é “francamente um verbo especial em sentido lato”, de maneira que, *by* [por], em chinês significa “causar; *to* [a], cair para a frente; *in* [em], permanecer/habitar; *from* [de], seguir”. (Ibidem, p. 125)

Continuando no périplo explicador do carácter de ação das palavras chinesas, segue-se o caso das conjunções, consideradas derivativas, com função de intermediar as ações entre os verbos, sendo por isso, também ações. Assim, em chinês, *because* [porque], traduzir-se-ia por “usar, costumar; *and* [e], estar incluído em; *if* [se], deixar fazer, permitir”. (FENOLLOSA apud CAMPOS 2000, p. 125)

Fenollosa termina as suas indagações acerca das partes do discurso, falando dos pronomes. Considera que aqueles “surgem como espinhos em nossa teoria da evolução, visto terem sido considerados como expressões não analisáveis da personalidade”, mas, em chinês, manifestam “seus impressionantes segredos de metáfora verbal”, demonstrando da seguinte forma, a respeito:

Tomemos, por exemplo, as cinco formas de ‘I’ [Eu]. Existe o signo de ‘uma lança na mão’ = um Eu muito enfático; cinco e uma boca = um Eu fraco e na defensiva, falando para conter uma multidão; esconder = um Eu egoísta e reservado; o ‘Eu mesmo’ (o signo do casulo) e uma boca = um Eu egocêntrico, o que se compraz em suas próprias palavras. (Ibidem, 125-126)

Considera, deste modo, Fenollosa, que a poesia deve fazer apelo às emoções com o encanto da impressão direta. “A poesia chinesa impõe o abandono de nossas estreitas categorias gramaticais, para que acompanhem o texto original com abundância de verbos concretos”. (Ibidem, p. 126)

Adentremos agora pelo que se assume como o ponto de maior fulgor do ensaio de Fenollosa, que se segue à formidável digressão gramatical até aqui percorrida, que nos faz chegar precisamente à “metáfora”, tropo maior da linguagem poética. Pegando no que foi até aqui tratado, Fenollosa repara que apenas foram vistos os caracteres e a sentença chineses, como “vivas pinturas abreviadas de ações e processos naturais, e que essas imagens picturais corporificam a verdadeira poesia”. No entanto é feito um pronto reparo em tom de alerta: “o chinês seria uma língua e a poesia chinesa não passaria de uma arte limitada, se não pudessem ir além, representando também o que não se vê”. (Idem, Ibidem) Abre-se aqui uma nesga brutalmente fértil para o desenvolvimento e fortalecimento da importância da figura da metáfora no processo poético, e é defendido que reside exatamente nessa valência o diferencial a ter em conta para se alcançar a potência poética da linguagem no seu esplendor. Pergunta Fenollosa como teria sido possível aos chineses elaborar um grande sistema intelectual a partir de uma simples escrita figurativa, tarefa aparentemente impossível aos olhos ocidentais, propensos a condenar a faculdade de

imaginação direta. A sublimação poética proveniente da escrita ideogramática é possível pela metáfora, utilizando “imagens materiais para sugerir relações imateriais”. (Ibidem, p. 127)

Voltando à sua técnica discursiva de apelo à relação com a Natureza e com o que rege essa entidade, é dito por Fenollosa que a sutileza do discurso é erigida sobre uma base metafórica, onde os termos abstratos, impelidos pela etimologia, descobrem suas raízes antigas na ação direta, advertindo que as metáforas primitivas não se originaram através de “processos subjetivos arbitrários”, mas sim por “acompanharem as linhas objetivas das relações na própria Natureza”. E continua, da seguinte maneira, entrando já pelo requinte metafórico, para fazer convergir a forma com que se diz com o que é dito:

As relações são mais importantes e mais reais do que as coisas por elas relacionadas. As forças que produzem as ramificações do carvalho já se encontram potencialmente na bolota. Linhas de resistência semelhantes, infletindo a pujança das pressões vitais, presidem às ramificações de rios e de nações. Assim, um nervo, um cabo telegráfico, uma rodovia, uma carteira de compensação constituem apenas canais diversificados que a comunicação impõe por si mesma. Isto é mais do que uma analogia: é identidade de estruturas. A Natureza fornece as suas próprias chaves. Se o universo não estivesse cheio de homologias, simpatias, identidades, o pensamento teria vivido à míngua e a língua acorrentada ao óbvio. Em parte alguma teriam existido pontes para a travessia da verdade menor do visível até à verdade maior do invisível. (Idem, Ibidem)

Aquilo que mais interessava a Fenollosa era aprofundar essa analogia estrutural, discernir as linhas de força da natureza e captá-las numa nova síntese harmoniosa. Desengane-se quem possa pensar que essa proximidade do mecanismo ideogramático com a natureza possa levar à simples imitação servil de um objeto exterior. O caráter estrutural da análise fenollosiana exclui essa possibilidade, indicando por sua vez a complexidade das relações existentes e passíveis de serem representadas ou salientadas, alegando Haroldo de Campos a este respeito que a “natureza é uma trama de múltiplas tensões dinâmicas. O ideograma – e a poesia, como expansão deste – é, para Fenollosa, o homólogo escritural dessas tensões no mundo abreviado do texto.” (CAMPOS, 2000, p. 52)

É visível mais uma vez a necessidade justificativa da argumentação de Fenollosa em elevar a língua chinesa ideogramática em relação às línguas fonéticas, no que concerne à capacidade poética e metafórica:

[...] acredito que a linguagem escrita chinesa não somente absorveu a substância poética da Natureza e com ela construiu um segundo edifício metafórico, como também, através de sua própria visibilidade pictórica, conseguiu conservar sua poesia criativa original com um vigor e uma vividez muito maiores que qualquer língua fonética.

[...]

Nossos antepassados organizaram os acúmulos de metáforas formando estruturas de linguagem e sistemas de pensamento. As linguagens atuais são magras e frias porque nelas nosso pensamento cada vez menos se adentra. Na busca da rapidez e da precisão, somos forçados a catalogar cada palavra na faixa mais estreita de seu significado. (...) Contentamo-nos com aceitar o uso errôneo corrente no momento. Um estágio final da decadência é apanhado e embalsamado no dicionário.

[...]

Numa palavra fonética, há muito pouco, ou mesmo nada, que exiba os estágios embrionários de seu desenvolvimento. Ela não ostenta a metáfora em sua própria aparência. (...) Nisso, o chinês mostra sua primazia. Sua etimologia fica constantemente visível. Conserva o impulso e o processo criadores à vista e em ação. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, 128-129)

Após denunciar mais uma vez a lógica medieval e condenando a teoria do silogismo, Fenollosa escolhe um último exemplo elucidador da identificação objetiva, como critério empírico necessário à apreensão do mecanismo de harmonização na poética ideogramática:

Aqui encontramos o pictograma de *sol* presente em todos os signos constitutivos do verso, incidindo no de “erguer” e intrometendo-se no de “leste”, como se um único harmónico grafema regesse, com suas figuras de mutação, toda a sequencialidade da frase.

Termino esta extensa seção dedicada à análise do ensaio capital de Fenollosa com uma breve citação do mesmo, que me parece pertinente para o prosseguimento das indagações.

A poesia supera a prosa sobretudo porque o poeta escolhe, para justapô-las, palavras cujos matizes se misturam em clara e delicada harmonia. Todas as artes obedecem à mesma lei; a harmonia requintada está no delicado equilíbrio dos matizes. Em música, a própria possibilidade e teoria da harmonia se baseiam nos sons harmónicos. Nesse sentido, a poesia parece uma arte mais difícil. (FENOLLOSA apud CAMPOS, 2000, p. 136)

É evidente que não procuro um equilíbrio pacífico entre elementos que constituam um objeto artístico. A noção de harmonia, no sentido da sublimação poética, do meio para atingir o sublime, é necessária como possibilidade. Dispensando o juízo de valor dessa via em detrimento de outras ditas mais desequilibradas ou conflituosas, foco-me na escolha do poeta, arte difícil, porque apenas sujeita à vontade deste em relação ao que cria.

III. Instrumentalizações Paradigmáticas da Poética Ideogramática

1. Ezra Pound – Imagismo e Método Ideogrâmico

*Art is a joyous thing*¹¹

Ezra Pound, poeta autêntico, fundador de movimentos como o Imagismo e o Vorticismo, por muitos considerado o pai da poesia moderna, foi o fiel depositário do ensaio chave de Fenollosa, e através dele assimilou um “método ideogrâmico” que o acompanhou em todas as suas criações poéticas.

Importa salientar desde já uma afinidade que estabeleço com algumas particularidades da abordagem de Ezra Pound, nomeadamente no que tange às traduções que este fez de textos e poemas chineses, bem como às decifrações das tábuas ideogramáticas que ilustram o ensaio de Fenollosa. Já referi que não é o conhecimento ontológico do ideograma que me motiva, mas antes o que a influência de um campo estranho pode ter noutro, numa operação mais próxima da transdução do que da rigorosa tradução. Não possuindo qualquer conhecimento das línguas chinesa ou japonesa, baseio-me em leituras que, por me chegarem em segunda ou terceira mão, poderão, em termos de cientificidade, estar incorretas. Não vejo de forma alguma este facto como diminuidor da capacidade de influência em criações poéticas, arriscando-me a defender a tese contrária. É certo que Pound sempre foi um acérrimo defensor do conhecimento profundo do objeto de estudo, ideia que partilho. Embora possa ainda não parecer, este meu estudo é, acima de tudo, ofertado ao campo da criação cênica, não tendo qualquer tipo de pretensões sinólogas ou orientalistas.¹²

¹¹ POUND, E. *The Spirit of Romance*. New York: New Directions Publishing, 2005. (1ª Edição data de 1910)

¹² Sobejamente conhecida em todas as academias ocidentais, a teoria do Mestre Ignorante de Jacques Rancière terá, certamente, muito a dizer sobre este parenteses introdutório. Ou ainda Harold Bloom, no seu demoníaco *A Angústia da Influência*, quando dispara: “*A influência poética se processa sempre através de uma interpretação errónea.*”

Retornando a fontes mais próximas do objeto em questão deixo, agora e a este respeito, algumas palavras de Hugh Gordon Porteus, crítico literário e poeta inglês do século XX, autor do ensaio *Ezra Pound and His Chinese Character: A Radical Examination*, de 1950:

O que é notável com respeito às traduções chinesas de Pound é que elas tão frequentemente consigam captar o espírito do original, mesmo quando, como ocorre não poucas vezes, vacilem diante do texto literal ou o manipulem imperitamente. O conhecimento que Pound tinha do chinês, pelo menos até à altura de sua segunda versão do Ta Hsüeh, era tão inadequado, que ele não estava nem mesmo em condições de usar um dicionário de chinês corretamente. Isto, todavia, de modo algum empanou o valor de suas realizações. Na sua edição do ensaio de Fenollosa, Pound fornece um comentário iluminador com respeito a sua própria praxis, sob o título de “Algumas Notas por Alguém muito Ignorante”. É-se tentado a chegar ao ponto de reconhecer que essa franca admissão de ignorância terá sido, talvez, o motivo porque, a despeito dela, suas “invenções” chinesas sejam tão valiosas. [...] É evidente que Pound, a despeito das limitações que forçosamente o tolhem, está vendo algo – ou pelo menos procura por algo – diante do que os sinólogos profissionais geralmente permanecem cegos.

Quando Mary Fenollosa, viúva de Ernest Fenollosa, leu, em 1913, a sequência poética de Pound, *Contemporania*¹³, ficou tão impressionada com a modernidade do tom vívido e conversacional de Pound que decidiu escolhê-lo para editar e publicar a volumosa coleção de notas e documentos sobre literatura chinesa e japonesa que o marido houvera escrito. Ao fazer isso, Mary Fenollosa transformou o futuro da poesia dali em diante.

A influência que os escritos de Fenollosa exerceram em Pound foi tremenda. Foi a partir dos escritos de Fenollosa que Pound edificou aquilo a que viria a chamar de “método ideográfico” e que lhe foi fundamental em toda a sua ação poética.

Pound refere, em relação ao ensaio de Fenollosa, que aquele

[...] estava talvez adiantado demais em relação ao seu tempo para que fosse facilmente compreendido. Ele não proclamava seu método como um método; estava tentando explicar o ideograma chinês como um meio de transmissão e registro de pensamento. (POUND, 2006, p. 25)

¹³ *Contemporania* foi publicado pela primeira vez em Abril de 1913 na revista *Poetry*.

E continua, com uma passagem que se vislumbra de bastante utilidade na identificação de paradoxos que se revelarão de suma importância mais adiante, nomeadamente em relação à criação de tensões conceituais expressas na criação cênica de influência ideogramática:

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. Assim, se lhe perguntarmos o que é o vermelho, ele responderá: uma “cor”. Se lhe perguntarmos o que é uma “cor”, dirá que é uma vibração ou uma refração da luz ou uma divisão do espectro. E se lhe perguntarmos o que é uma vibração obteremos a resposta de que é uma forma de energia, ou qualquer coisa dessa espécie, até que cheguemos a uma modalidade do ser ou do não-ser ou, de qualquer modo, penetremos num terreno que está além do alcance do nosso interlocutor. (POUND, 2006, p. 25)

Por outro lado, ao fornecer as bases do seu método ideográfico, contrapondo-o com o método da abstração, Pound retorna a Fenollosa que encarecia o “método da ciência”, método poético distinto do da discussão filosófica, que seria “o meio de que se servem os chineses em sua ideografia ou escrita de figuras abreviadas”. (Ibidem, p. 26) Assim, quando o chinês queria fazer o desenho de alguma coisa mais complicada ou de uma ideia geral, como é que procedia? Fornecendo-nos uma ideia elementar, mas clara, do que é o ideograma, Pound pergunta como definiria o chinês a cor vermelha, sem usar o vermelho. Através das figuras abreviadas de:

ROSA
FERRUGEM

CEREJA
FLAMINGO

Segundo Pound, é mais ou menos isto que um biólogo faz, quando reúne várias “lâminas” e extrai o que é necessário para a sua proposição geral. “Algo que se ajusta à hipótese, que se aplica a todas as hipóteses”. A definição chinesa, por via da representação ideogramática de “vermelho” é “baseada em algo que todos conhecem”. (Ibidem, p. 27)

Falei anteriormente em ação poética, um termo precisamente abrangente, pois não se cingiu a atividade de Ezra Pound à escrita de poemas. Aquilo que o animava enquanto método de influência ideogrâmica serviu-lhe para a criação de poemas, traduções e crítica literária que, aliás, provou não serem atividades desligadas umas das outras. Deste modo, quando lemos, num autor como Pound, algo como “estudar literatura”, ao aprofundarmos o seu “estudo, podemos seguramente entender “estudar, pensar, criar arte”.¹⁴

Augusto de Campos refere a este propósito que:

[...] teoria e prática se respondem e se complementam, assim nessas duas faces, verso-reverso, de sua personalidade de escritor. [...] Pound não se limita a comentar ou a interpretar o texto literário, mas ensina diretamente, por via da comparação e da tradução, o mister do artista. (CAMPOS apud POUND, 1983, p. 22)

Em 1912, ainda antes de lhe ser confiado o ensaio de Fenollosa, Pound fundou um movimento poético chamado Imagismo¹⁵, onde já se anteviam as forças de atração que seriam exercidas pela poética ideogramática. O Imagismo assentava em três princípios:

- 1- Tratamento da “coisa” quer subjetiva quer objetiva.
- 2- Não utilizar nenhuma palavra que não contribua para a apresentação.
- 3- Quanto ao ritmo: compor no seguimento da frase musical, não no seguimento do metrónomo. (POUND, 1958)

Em contraste com a tradição romântica, o Imagismo preconizava princípios de precisão imagética e de linguagem clara e concisa, reclamando valores mais próximos da tradição clássica, nomeadamente no que respeita à economia da linguagem. A sua característica dominante consistia no isolamento de imagens

¹⁴ É interessante verificar que Augusto de Campos tem duas traduções distintas do mesmo texto de Pound, cujas diferenças corroboram, de maneira menos radical, é certo, o meu posicionamento anterior. No prefácio de *Abc da Literatura*, escreve: “O método adequado de estudar literatura é (...)”. Já na introdução NEC SPE NEC METU, do livro *Poesia*, de Ezra Pound, escreve: “O método adequado para estudar poesia e belas artes é (...)”.

¹⁵ Segundo *Des Imagistes*, de Ezra Pound, publicado em fevereiro de 1914 na revista *The Glebe*, o círculo restrito inicial dos imagistas seria composto por Hilda Doolittle, Richard Adlington, Frank Stuart Flint e o próprio Pound, sendo que lhes seguiram, por influência ou afinidades, Skipwith Cannell, John Cournos, Ford Madox Ford, James Joyce, Amy Lowell, Allen Upward e William Carlos Williams.

singulares que pudessem revelar a sua essência. Seria através do método ideogrâmico de justapor imagens (radicais) concretas para expressar abstrações que se conseguiria alcançar a síntese de múltiplas perspectivas. (HUGHES, 1960)

Podiam escolher qualquer tema como assunto, desde que fosse expresso diretamente através de uma imagem, e por “imagem” dever-se-ia entender “aquilo que apresenta uma complexidade emocional e intelectual num instante de tempo. [...] É a presença instantânea de tal "complexidade" que dá aquela sensação de liberdade súbita; aquela sensação de libertação dos limites do espaço e do tempo; essa sensação de crescimento repentino, aquilo que experienciamos na presença de grandes obras de arte”. (POUND, 1913)

Sobre esta complexidade será útil avançar no tempo até chegarmos, de novo, a 1937, ano de publicação do já referido ABC da Literatura. No IV capítulo deste “anti-compêndio literário” (nas palavras de Augusto de Campos), Ezra Pound lança outro dos postulados fundamentais do seu pensamento poético, precedido da frase, “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até ao máximo grau possível”, para chegar, então, à fórmula *DICHTEN = CONDENSARE*, assim esclarecida:

Basil Bunting, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a ideia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. *Dichten* é o verbo alemão correspondente ao substantivo *Dichtung*, que significa “poesia”, e o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano que significa “condensar”. (POUND, 2006, p. 40)

Continuemos imbuídos pela comparação analógica própria do método ideogrâmico para repararmos nas semelhanças entre esta fórmula sintética e o laconismo oriental portador de poderosa potência poética.

Importa, também, fazer referência às modalidades de poesia consideradas válidas por Pound. Ei-las:

- 1- Melopeia – aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel, os provençais);

- 2- Fanopeia – um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i. é, Li-T'ai-Po e os chineses atingiram o máximo de fanopeia, devido talvez à natureza do ideograma);
- 3- Logopeia – “A dança do intelecto entre as palavras”, que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue). (POUND, 2006, p. 40)

Na maneira como entendo que poderá funcionar a aplicação da poética ideogramática à criação cênica, não haverá privilégio hierárquico de nenhuma categoria sobre outra, antes uma noção relacional entre todas. O próprio Pound praticou exercícios de estilo em todas estas dimensões da poesia. É notório que a fanopeia assumiu maior protagonismo na fase imagista e é a nota dominante dos poemas chineses do *Cathay*. Por outro lado, Pound assimila a técnica do *haiku* à logopéia sintética dos epigramas greco-latinos. Augusto de Campos observa precisamente que a fanopeia, a melopeia e a logopeia, sob a perspectiva cada vez mais acentuada da dimensão visual, identificada à sintaxe interna do ideograma, agem combinadamente em *H. S. Mauberley*¹⁶ e, acima de tudo, nos *Cantos*. (POUND, 1983, p. 25-26)

Avançando na importância do método ideogrâmico na poesia de Ezra Pound, adentremos agora numa breve referência ao ideograma nos seus poemas mais importantes, os *Cantos*.

A imagem plástica do mosaico é várias vezes evocada para ilustrar a complexa estrutura dos *Cantos*, imagem encorajada pelo próprio Pound quando lembrava a propósito, os afrescos de Francesco del Cossa no Pallazo Schifanoia, em Ferrara, cujos temas se desenvolvem paralelamente em três faixas. (Ibidem, p. 33) Esta referência lembrar-nos-á certamente das imagens dialéticas das figuras estruturais dos dípticos e dos trípticos. Por sua vez, esta alusão transporta-nos, de novo, à perspectiva estrutural do método ideogrâmico de compor que, segundo Augusto de Campos, “significa a projeção da linguagem associativa do ideograma chinês ao nível da articulação narrativa do poema, em substituição à tradicional

¹⁶ *Mauberley*, publicado em 1920, na Inglaterra, é considerado o mais importante poema longo de Ezra Pound, depois dos *Cantos*.

linearidade do discurso”. (Idem, Ibidem) Já Haroldo de Campos, no prefácio da edição brasileira de Cantares, em 1960, refere:

[...] os Cantos não se prestam ao ordenamento lógico-cronológico de princípio-meio-fim. Não possibilitam o traçado de um fio histórico-narrativo. Os elementos de Cantos, através do ideograma, se catalisam em torno de “focos de interesse” subordinados a uma hierarquia geral de valores [...]. O ideograma é a força que, como um ímã, ordena “a rosa na limalha de ferro”: um estilhaço arrancado à crônica de Sigismundo Malatesta, um aforismo extraído dos Analectos de Confúcio, excertos da correspondência de Jefferson ou de John Adams, reminiscências pessoais do poeta como as do seu aprisionamento no Campo de Pisa, interagem polarizados em cadeias de relações, desenhando o organismo geral do poema.

Qualquer semelhança entre esta análise e o que poderá ser uma construção dramatúrgico-conceitual com fim cênico não será coincidência. Conseguimos vislumbrar as brechas de possibilidades a abrirem-se perante nós, e as referências imaginativas a brotar como subtilezas passíveis de composição poética da cena.

Através do método ideogrâmico como motor de criação poética, Ezra Pound influenciou significativamente quem com ele privou e as gerações que lhe seguiram. Mesmo ressaltando diferenças temporais, nem assim tão evidentes no que à validade de tais palavras concerne, termino este ponto com a leitura que Augusto de Campos faz da importância do método ideogrâmico no contexto específico do meio acadêmico:

O método ideogrâmico de Ezra Pound põe a nu, por comparação, a pseudo-seriedade, a timidez auto-complacente e a carência de senso criativo ainda hoje dominantes no âmbito universitário. E incita à revisão de tais sistemas. (POUND, 2006, p. 14)

2. Sergei Eisenstein – O Ideograma e a Montagem

É sabido que Serguei Eisenstein, antes do cinema, trabalhou com teatro. Da mesma maneira que elipso gêneros teatrais próximos da minha fonte conceitual, fá-

lo-ei também com as incursões teatrais de Eisenstein, tanto sobre a própria prática, como sobre as chamadas que este fez ao *Kabuki* e ao *Nô* na referência mais proeminente deste ponto, o ensaio *O Princípio Cinematográfico e o Ideograma*. Esta opção foi já justificada, escusando-me sobre ela de me explicar de novo.

Centrar-me-ei acima de tudo na influência que o ideograma exerceu na montagem fílmica de Eisenstein, mais especificamente na montagem intelectual. Dentro do universo de Eisenstein, é desta teoria da montagem que retiro as mais importantes ilações para prosseguir no embasamento do que será a aplicação da poética ideogramática à criação cênica.

No seu “*O Princípio Cinematográfico e o Ideograma*”, depois de referir que “o princípio da montagem pode ser identificado como elemento básico da cultura figurativa japonesa” (EISENSTEIN apud CAMPOS, 2000, p. 150), Eisenstein lança a categoria ideogramática que considera mais relevante para a sua montagem, ou seja, os *huei-i* ou *kaii*, ideogramas que funcionam por composição associativa, fazendo nota de uma característica que podemos identificar como o princípio gestaltiano - o todo é maior do que a soma das partes:

O verdadeiro interesse começa com a segunda categoria de hieróglifos – a dos *huei-i*, isto é, “copulativos”. A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer 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 facto, mas sua combinação corresponde a um conceito. [...] A combinação de dois elementos suscetíveis de serem pintados permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado.” (Ibidem, p. 151)

E dá alguns exemplos:

Água + olho = chorar
Orelha + porta = ouvir
Cão + boca = latir
Boca + criança = gritar
Boca + pássaro = cantar

Para depois rematar sobre as relações patentes naquelas combinações:

“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.” (EISENSTEIN apud CAMPOS, 2000, p. 151)

Esta noção do carácter intelectual neste tipo de operações fá-lo reconhecer esta lógica de montagem como ponto de partida para um “cinema intelectual”, defendendo que esse cinema deveria buscar “um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos”. (Idem, Ibidem)

Talvez influenciado pelo contexto cultural génese do ideograma, faz uma ligação óbvia e encontra como motivo para esse princípio lacónico o *Haiku*, elaborando um raciocínio que defende o funcionamento ideogramático como método poético por excelência, como podemos ler:

Como o ideograma fornece um meio para a impressão lacónica de um conceito abstrato, esse mesmo método, quando transposto para uma exposição literária, dá origem a um 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. O mesmo método, desenvolvido no fausto de um grupo de combinações verbais já formadas, expande-se num esplendor de efeito imagístico. (Ibidem, p. 152)

E oferece alguns exemplos de *haiku*, definindo-os como “esboços impressionistas concentrados, e identificando-os como “frases de montagem”, onde a “simples combinação de dois ou três pormenores de tipo material produz uma representação perfeitamente acabada de outra espécie – psicológica”. (Ibidem, p. 153)

Um corvo solitário
Sobre um galho sem folhas,
Uma noite de outono.

Bashô

Sopra uma brisa vespertina
A água se encrespa
Contra as pernas da garça azul.

Buson

Madruga o dia.
O castelo está cercado
De gritos de patos selvagens.

Kyoroku

A carga visual da poesia japonesa, conseguida por via do ideograma,

[...] permite-lhe um extremo refinamento de percepção, um grande poder de síntese imaginativa. No pensamento por imagens do poeta japonês, o haiku funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior e a convertê-los em matéria visível. (CAMPOS, 1977, p. 65)

Seguindo na toada da força imagética composicional, Eisenstein observa a desproporcionalidade das representações pictóricas de *Sharaku*¹⁷ para estabelecer um paralelismo com as “desproporções monstruosas” entre partes de um acontecimento por meio da utilização de vários planos e *closes* no cinema, complexificando assim o entendimento e as possibilidades de manipulação do fluxo temporal de um acontecimento cinematográfico, para chegar a um ponto interessante:

Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo nosso ponto de vista. De acordo com o tratamento que damos à nossa relação com o acontecimento. (EISENSTEIN apud CAMPOS, 2000, p. 155)

¹⁷ Conhecido como pintor e gravurista *Ukyo-e* do período Edo (1603-1868), é considerado o primeiro artista moderno do Japão, apesar de subjazerem dúvidas quanto à veracidade da sua existência. (Cf. NARAZAKI, M. *Sharaku: The Enigmatic Ukiyo-e Master*. Tokyo: Kodansha, 1983).

É exatamente disso que se trata. Conseguirmos organizar uma gramática própria, no nosso caso, num *corpus* espetacular. É verdade que na linguagem cênica não nos é tão facilmente permitido jogar com planos diferentes, como é possível no cinema. Por outro lado, temos a nosso favor a simultaneidade de acontecimentos dentro de um todo que, por via de operações de aproximação e afastamento, nos permite ter na mesma cena vários fragmentos e combiná-los de múltiplas maneiras, inclusive transforma-los, a cada um deles, num todo imaginário eventualmente independente e com relações internas próprias.¹⁸ É extraordinário o entendimento deste ponto se dissiparmos a divisão performer/espectador, percebendo que o tal “nosso ponto de vista” de que fala Eisenstein pode ser criado por todos os que partilharem o lugar do acontecimento cênico.

Agradecendo a clarividência de Eisenstein neste assunto, eis uma excelente analogia:

“Uma tomada. Um pedaço isolado de celuloide. Uma pequenina moldura retangular dentro da qual existe, organizado de certo modo, um fragmento de acontecimento.” (EISENSTEIN apud CAMPOS, 2000, p. 157)

A partir daqui é-nos permitido entrar no cerne da celeuma que nos dará maiores evidências da complexidade intelectual pretendida por via da utilização do princípio ideogramático. Para isto, Eisenstein começa por citar Kulechov¹⁹:

Se você tem uma ideia-frase, uma partícula de estória, um elo do conjunto da cadeia dramática, essa ideia deverá ser expressa e acumulada a partir de tomadas-unidades, à maneira de tijolos. (...) A tomada (o plano) é um elemento de montagem. A montagem é a reunião desses elementos. (KULECHOV apud EISENSTEIN apud CAMPOS, 2000, p. 157)

¹⁸ Sobre este aspeto vale lembrar a observação de Fenollosa sobre a estrutura do ideograma, quanto a aquele poder ser, em si próprio, pela *alta voltagem obtida com a justaposição direta dos seus elementos, um verdadeiro poema completo*. (CAMPOS, 1977, p. 56.)

¹⁹ Lev Vladimirovitch Kulechov (1899-1970) foi um cineasta russo e professor na primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscovo.

Para logo depois o classificar como “extremamente pernicioso”, dilacerando aquela sentença através de uma análise portadora de uma lucidez implacável que merece ser transcrita:

A compreensão do processo em conjunto (conexão, montagem de planos) decorre aí apenas das indicações externas de sua sequência (um pedaço argamassado a outro pedaço). Poder-se-ia chegar dessa maneira à conhecida conclusão de que os bondes existem para serem colocados atravessados nas ruas. Dedução inteiramente lógica, se nos limitarmos às indicações externas das funções por eles exercidas durante as lutas de barricadas, em fevereiro de 1917, na Rússia. [...] O pior de tudo é que uma abordagem desse primeiro tipo, como um bonde intransponível, obstaculiza realmente as potencialidades do desenvolvimento formal. Uma abordagem de tal natureza passa por cima do desenvolvimento dialético, e nos condena a um “aperfeiçoamento” simplesmente evolutivo, na medida em que não oferece nenhum ensejo de penetrar na substância dialética dos acontecimentos. A longo prazo, esse evolucionismo, ou leva à decadência através do refinamento, ou, por outro lado, a um simples estiolamento provocado pela estagnação do sangue. (EISENSTEIN apud CAMPOS, 2000, p. 157-158)

Ora, se o ideograma é um significado engendrado pelo encontro de imagens, tal como as imagens combinadas da água e do olho compõem o significado do choro, o choque entre planos ou entre fragmentos visuais de um plano compõe um discurso onde a ideia ganha imagem, de acordo com o princípio da união dialética dos contrários. Para Eisenstein, esta contradição conflitante era fulcral na montagem.

A tomada não é, de maneira alguma, um “elemento” da montagem. A tomada é uma “célula” da montagem. Assim como, ao se dividirem, as células formam um fenómeno de outra natureza – o organismo ou embrião – assim também, no outro extremo do salto dialético a partir da tomada, temos a montagem. O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, a sua célula – a tomada (o plano)? A colisão. O conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro. [...] **Portanto, montagem é conflito.** [...] No caso de comparar-se a montagem a alguma coisa, a falange de fragmentos de montagem, de tomadas, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, a impelir para a frente um automóvel (...). (EISENSTEIN apud CAMPOS, 2000, p. 159-160)

Tomando o campo da criação cênica, e pensando de que maneira este conflito na montagem decorrente do ideograma pode influenciar essa (ou qualquer)

criação cênica, mais uma vez o horizonte é vastíssimo. O termo mais usado por Eisenstein quando se refere a este tipo de montagem é “intelectual”. As operações compositivas desta lógica de montagem são intelectuais, e através delas se estabelecem diálogos entre os fragmentos/células que compõem aquele corpo que, quando ouvidos, farão também já parte dele. No fim, o som que emana daquelas “conversas internas” ao corpo do objeto poético, possibilitará um outro diálogo, este entre criador e espectador que, por sua vez, e seguindo a mesma lógica, atingirá transformações constantes, numa dinâmica contínua, para além da duração do acontecimento cênico. E assim sucessivamente, *ad infinitum* e em todas as direções.

Agora, o que poderão ser esses fragmentos/células numa criação cênica? Pura e simplesmente toda a informação que existir, quer se conheça, quer se ignore. Com a que se ignora, não temos de nos preocupar até a encontrarmos ou até que ela se mostre. Com a que se conhece, se estiver disponível, podemos manipulá-la, provocando multiplicações que excederão certamente a nossa capacidade de previsão, podendo, em última análise, chegar a lugares tão complexos que atinjam mesmo o inescrutável.

3. Poesia Concreta Brasileira e a Lógica Ideogramática.

“Que os jovens, os menos jovens e os velhos se interessem pelo método ideogrâmico, para a elaboração de uma linguagem poética rica, original, nacional e internacional – esse é o nosso desejo e para tanto convergem os nossos esforços.”

(CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H., 2006, p. 91)

Chegados que estamos ao último ponto deste capítulo, cabe dizer desde já que este tema da poesia concreta brasileira assume uma importância incomensurável nesta pesquisa. Português que sou, tive o privilégio de me terem caído em cima, nos anos que vivi em São Paulo, as obras de Augusto de Campos,

Décio Pignatari e Haroldo de Campos, super poetas cujas teorias e práticas exercem e exercerão uma influência avassaladora no meu pensamento e na minha prática artística.

Sendo o último ponto das instrumentalizações que menciono, prefigura-se este como uma rampa de lançamento concreta para o que será a concretização da prática que através deste estudo venho a propor. Debruçar-me-ei essencialmente em alguns textos que fazem parte da Teoria da Poesia Concreta, com especial enfoque para o “plano-piloto para poesia concreta”, texto que considero uma verdadeira teoria da poética cênica ideogramática.

Como já foi visto, a lógica de organização estrutural ideogramática, para além de ter em si mesma um forte carácter poético, influenciou várias linguagens, maioritariamente por via do ensaio de Fenollosa, da execução e experimentação dos seus princípios por Pound, alcançando com Eisenstein um aumento de alcance e interferência em diferentes códigos linguísticos.

A poesia concreta brasileira, cronologicamente posterior às manifestações mencionadas, é o ponto mais alto da aplicação consciente da lógica ideogramática a uma prática poética, não só pela genialidade das formas vivas reunidas sob seu nome, mas especialmente pela criação de um pensamento elaborado sobre essa prática que, a meu ver, representa a possibilidade de uma liberdade soberana e criadora da poesia e a direção para estilizar os limites disciplinares do campo da ação poética, lugar onde hoje, nós os otimistas, queremos acreditar que nos encontramos. Para onde quer que olhemos, conseguimos vê-la, tal como à lógica que lhe deu gás, a ideogramática. “Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece. Está no texto de propaganda, na paginação, e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no *slogan* de televisão, na letra de “bossa nova”. É um lugar de resistência poética e de esperança estética, surgindo “com um projeto geral de nova informação estética, inscrito em cheio no horizonte de nossa civilização técnica, situado em nosso tempo, humana e vivencialmente presente.” (CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H., 2006, p. 9) Este tempo, pelo carácter atuante desta poética (que não é forma estática, mas dinâmica e

mutável), escapa ao já ter sido ou ao já ter passado. Está aqui e agora. Mais do que nunca, no advento do digital, ela está presente, como cabalmente observa Kenneth Goldsmith:

[...] as ambições da poesia concreta refletem as mudanças que aconteceram na computação, que se deslocou da linha de comando para o ícone gráfico. Na verdade, as ideias que animaram a poesia concreta encontram-se hoje com a linguagem do ambiente digital dos nossos dias. (GOLDSMITH, 2011, p. 55)

O mesmo Kenneth Goldsmith faz referência, em *Uncreative Writing*, a uma lista que os poetas concretistas publicaram no número 4 da revista *Noigandres*, onde declaravam os atributos físicos que pretendiam que a sua poesia incorporasse.

Essa “lista”, intitulada “plano-piloto para poesia concreta”²⁰, abarca a maior parte dos princípios motores de influência da poesia concreta brasileira, pelo que se fará agora uma viagem ao seu âmago, de maneira a alargar o espectro de referências e tentar extrair o mais relevante para o fito da aplicação da poética de índole ideogramática à criação cênica. Transcrevo as passagens que considero mais úteis para o fim mencionado, intercaladas por posicionamentos analítico-comparativos quanto à sua aplicação ou proximidade por associação:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. (CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H., 2006, p. 215)

Ora, “produto de evolução crítica de formas”. A natureza produtiva, como resultado de uma relação, é evidente e, embora se manifeste como resultado ou resposta de/a coisas anteriores, reflete também a perspectiva do princípio ideogramático já referido, semelhante ao *gestaltiano*. Identificar-se como uma evolução crítica das formas denota a postura crítica necessária para se conseguir

²⁰ Publicado originalmente em *noigandres* 4, São Paulo, 1958.

uma afirmação evolutiva dentro do contexto da criação poética, para além de se verificar, também, algo que se pode chamar de fé estética no próprio produto, como se as formas, através da poesia concreta, tendessem a evoluir por via da crítica criativa (o que já vimos também com Pound), ou nas palavras de Haroldo de Campos, “compreender a obra em progresso como uma dialética”.

Agora, o encerramento do ciclo histórico do verso enquanto unidade rítmica formal, a tomada de consciência do espaço gráfico como agente estrutural, e a consequente qualificação daquele espaço como estrutura espaciotemporal em vez de desenvolvimento temporístico-linear, são indicativos muito importantes para uma aplicação à cena. Se abirmos a possibilidade para o entendimento do espaço cênico segundo esta ótica, aumentamos as hipóteses alternativas que temos na apropriação desse espaço. Não é, ainda, nada de novo, mas a pedra começa a abrir, para além de se notarem proximidades discursivas que se devem ter em conta na leitura desta teoria da poesia concreta, como se conseguíssemos ver, desde já, o início de uma teoria para a poética cênica.

Se dúvidas sobejam, a frase seguinte dissipa-as. A importância do ideograma no sentido de sintaxe espacial ou visual, até ao sentido específico de compor com justaposições diretas de elementos. Perceber a composição poética do ideograma e transpor essa lógica compositiva para a encenação, por exemplo, que aumento extraordinário pode imprimir na gramática cênica? Podemos até ser metódicos e fazer uma coisa de cada vez, primeiro na composição espacial e visual, através de desenhos de cena, composições espaciais com corpos, objetos, incidências de luz, linhas sequenciais de movimentos que se relacionem com o que fisicamente estiver em volta. Para depois alargar estas relações criadas à justaposição de elementos de outras naturezas que se tornem presentes, como o som ou qualquer tipo de invocação imaginária. Quanto à preferência da poesia concreta pela justaposição direta analógica, em vez da lógico-discursiva, teremos de ser cautelosos neste caso. Não me interessa excluir a possibilidade lógico-discursiva, na medida em que pode servir a composição poética para o fim que se quiser com ela almejar, sem com isso comprometer a natureza ideogramática da estrutura intelectual e visual criada. Na recepção que fazemos das informações que nos chegam, construímos, entre outras coisas, discursos internos individuais, que por sua vez, estabelecem diálogos inaudíveis com o discurso poético-cênico. É certo que este encadeamento nos

aproxima do processo dramatúrgico, o que está parcialmente correto. Estamos a falar de um procedimento que engloba todos os cânones processuais e os deglute, no sentido de os transformar noutra coisa qualquer, aumentando os limites do que, até então, se encontrava no campo das possibilidades práticas da criação cênica. Mais uma vez, não existe aqui grande novidade concreta, na medida em que se está a discorrer sobre possibilidades em abstrato, traje que manteremos por enquanto.

Percursos: Mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “*subdivisions prismatiques de l'idée*” [...] Pound (the Cantos): método ideográfico. Joyce (*Ulysses e Finnegans Wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. (CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H., 2006, p. 215-216)

Além de Ezra Pound e de seu método ideográfico, já aqui esmiuçado, aparecem neste trecho outras duas referências²¹ de grande importância para a construção da poesia concreta que, como não podia deixar de ser, tocam no fundo da poética ideogramática: Stéphane Mallarmé e James Joyce.

Mallarmé, com a criação de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, torna-se o inventor de um processo de composição poética onde o termo “estrutura” se sobreleva até à noção de “subdivisões prismáticas da Ideia”, nome com que conceituava o poeta o seu método compositivo. De novo a evidência da semelhança e da proximidade deste conceito com o ideograma que nos move neste estudo. Pela noção de espaço gráfico como agente estrutural, anteriormente visto como princípio concretista, exige, neste sentido, “uma tipografia funcional, que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos de pensamento.” (Ibidem, 32) Complexificando a analogia com o espaço cênico, cabe perguntar de que maneira, tendo em conta o poder metafórico ideogramático, conseguimos ali ter reais movimentos de pensamento, como um vai e vem de ideias que, na volta, já não são o que eram quando foram?

Através de várias instruções de composição do poema em causa, Mallarmé aponta a consciência autoral, a intenção compositiva e a criação de uma hierarquia de importâncias através do “emprego de tipos diversos, estando a diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros

²¹ No mesmo trecho também é referido e. e. Cummings, mas por motivos de interesse para o objetivo específico, não o menciono.

adjacentes” (Idem, Ibidem, p. 32), o que dita a sua importância. Identifica também as possibilidades várias de situar as linhas tipográficas, como instruções de entonação. Mas o mais interessante encontra-se no “uso especial da folha que se compõe de duas páginas desdobradas, onde as palavras formam um todo e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, como componentes de um mesmo ideograma” (Idem, Ibidem, p. 32). Aqui temos um indicativo da complexidade criada pelo múltiplo significado do todo e das relações sintagmáticas internas a um espaço (físico ou mental, tipográfico ou cênico). Por último, e ainda relativo ao espaço gráfico, os ‘brancos’ que “agudem à primeira vista”, mas que podem ser “silêncios” ou o papel em si, intervindo cada vez que “uma imagem, por si mesma, cessa ou reaparece, aceitando a sucessão de outras” (Idem, Ibidem, p. 32). Aqui temos mais uma abertura que nos pode instigar na experiência cênica. Que tipo de ‘brancos’ se podem criar na estrutura de um espetáculo, ou como o suporte físico onde acontece o espetáculo se revela como elemento intervalar entre as imagens que vão sendo compostas e que se vão sucedendo? Quanto à questão temporal presente quando pensamos em “sucessão”, a concepção prismática, de “estrutura pluridividida que caracteriza o poema de Mallarmé, liquida o desenvolvimento linear de princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética.” (Ibidem, p. 49-45)

Já com Joyce, consegue-se atomizar qualquer tipo de divisão, através do espaço-tempo ou da contenção do todo na parte, contendo-se todo um cosmos metafórico numa só palavra. O que Joyce faz é “materializar o fluxo polidimensional e sem fim (...) que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade ‘verbivocovisual’ é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira, *myriadminded* no instante”. (Ibidem, p. 50)

Assim, levanta-se um confronto no qual nos pode ser útil navegar. A hierarquização de importâncias temáticas controladas pela forma da sua colocação no suporte em que acontece, em Mallarmé, versus a potência de cada unidade “verbivocovisual” que contém em si todo o cosmos da obra em que se insere. Mas isto só é possível pela profusão de pares igualitários em importância, pela qual se atinge uma tal complexidade poética que podemos entender como materialização de um “fluxo polidimensional sem fim”, em Joyce. Choque sensível, especialmente se visto na ótica da criação cênica. É muito mais imediato equacionar os princípios

mallarmaicos na criação de um espetáculo ou poema cênico, onde a consciência autoral, mesmo que sujeita a todo o tipo de fracassos, indicará uma ordem de valores, estéticos ou temáticos, segundo a qual se irá compor. Agora, como será possível construir um poema cênico em que cada instante seja materialização de um fluxo infinito, circular, e que tenha tamanha complexidade que deixe de se conseguir separar aquele instante de outro qualquer, que por sua vez terá também de atingir o mesmo grau de complexidade poética? Não conseguirei afirmar se é possível atingir isto, mas só a existência dessa hipótese, ou o desenho de um esquema cênico-dramatúrgico mediante tais premissas, é-me suficientemente estimulante para continuar, mais ainda se, dentro de tal complexidade, entender cada detalhe, cada instante, com o mesmo valor do todo de uma obra ou de uma vida.

Seguindo com o *plano-piloto para poesia concreta*:

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música elétrica e eletrônica); nas artes visuais – espaciais por definição – intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-woogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral) (CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H., 2006, p. 216)

Conseguimos identificar facilmente o espetacular como potencial espaço de tensão de palavras-coisas no espaço-tempo, dando mais uma vez a impressão que a teoria da poesia concreta é também uma teoria da poética cênica. O que se pode, então, entender como palavras-coisas? Não são só as palavras, no uso que delas faz a poesia concreta, que são coisas, no sentido material. E esse sentido material não terá necessariamente de ser entendido como físico. Coisas no sentido de serem passíveis de manuseamento, de manipulação, de várias disposições para a criação de determinada organização. Da mesma maneira que as coisas, até no sentido físico e objetual (vejam-se composições cenográficas ou disposições cênicas), também são palavras, com carga semântica e de representação, e podem conter dentro delas várias outras palavras, textos que comunicam, que dançam com as outras palavras-coisas, que copulam umas com as outras para produzirem múltiplos resultados, que por sua vez também serão palavras-coisas, e assim por diante,

como preconiza o tal fluxo polidimensional infinito. A palavra-coisa, ou imagem-palavra-coisa, é o ideograma, com o seu potencial criador, compositor e relacional. E a multiplicidade de movimentos concomitantes é a dança de justaposições de imagens-palavras-coisas que fazem explodir qualquer certeza interpretativa, pelo oceano de possibilidades que oferecem.

A invasão, referida no trecho acima, do espaço na música, que é uma arte do tempo, e do tempo nas artes visuais, que é por definição arte do espaço, é também digna de destaque. Estas contaminações, provocadas pelas obras dos artistas mencionados (Boulez, Stockhausen, Mondrian...), destroem essas divisões estanques que obstaculizam o desenvolvimento da arte no geral. As artes cênicas encontram-se num lugar mais indefinido do que a música ou as artes visuais, o que apenas abona a favor da proximidade destas revoluções paradigmáticas de várias linguagens artísticas, com um possível entendimento aumentado do que pode ser a criação cênica.

Concluindo a chamada ao “plano-piloto para poesia concreta”, dispensando-se os comentários acessórios, em razão da clareza do que se segue e da relação direta que já estabelece com as anteriores análises deste ponto:

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. Seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da *gestalt*. ritmo: força relacional. (CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H., 2006, p. 216)

Não são necessários exaustivos comentários ao trecho acima, em virtude da clareza quanto ao interesse específico das suas palavras, bem como por razão da relação direta que estabelece com as anteriores análises neste ponto. Ainda assim, exponho algumas reflexões, nomeadamente sobre o caráter metalinguístico que aqui se descortina. Não pretendo alongar-me em generalidades sobre a simbiose do Teatro com a Vida, assunto já cansado, mas nunca desatualizado. Não existem objetos exteriores ao Teatro, mesmo que as referências estruturais estejam todas voltadas para a relação consigo mesmo. O campo da cena, do teatro, das artes

performativas no geral, é um feixe maior que qualquer limitação formal, seja de suporte físico, seja de índole temática. Quem tenta cingir um espetáculo a um tema, comete um erro crasso: não é possível. Quem acha que ele começa e termina no espaço que o abriga, está enganado. Ainda assim é muito importante esta reflexão sobre a própria estrutura, pois só através dela podemos ter a noção da sua infinitude e das suas possibilidades ilimitadas.

Assumimos assim que a criação cênica por via da aplicação da lógica poética ideogramática terá como resultado poemas cênicos. Tendo em conta a profusão de referências pelas quais já passámos, o caminho que nos levou até este ponto, e a apropriação que fiz da figura do poema, pergunto: o que pode ser um poema? E o que será um poeta? Na conversa que mantenho com as minhas fontes no plano do pensamento, Décio Pignatari me responde, através de um depoimento que prestou em 1950:

Todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planificada. Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dissemelhança do autor, no sentido do mito conhecido pelos mortais que foram amados por deusas imortais e por isso sacrificados. Em cada poema ingressa-se e é-se expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios. Um poema é difícil. (...)

Agora, o poeta é um turista exilado, que atirou ao mar o seu *Baedeker*.

Algo assim como “Salve-se Quem Puder”.

Como sempre foi. (CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H., 2006, p. 19-20)

IV – PROPOSTA DE CRIAÇÃO CÊNICA POR APLICAÇÃO DA LÓGICA POÉTICA IDEOGRAMÁTICA

prelúdio fundamental para depois da queda do império

Ocupação#1

Fátima, Portugal

8 de Agosto de 2015

“É possível o erro poético?

O disfarce do domínio das subtilezas evidenciadas a cada momento por feliz caso ou a violação prazerosa da lógica predicativa aristotélica num trio entre antologia, analogia e academia.

Linguagem rarefeita ou garganta profundamente cortada. Folclore de comemoração ou queixume num espaço convencionalmente ocupado para fins indeterminados.

Aqui, tudo o que fazemos é *in memoriam*.

E se também as sereias chorassem por quem vai para o mar?

All my dreams are your dreams.

Anti mercadoria para consumo interior. *Go west. Burn your boats.*

É como juntar o exército de salvação nacional e o conselho de estado num *bunker* subterrâneo e esperar para ver o que acontece.

O fim do espetáculo nos motivos fundamentais para a inevitabilidade da poesia.

Prelúdio fundamental para depois da queda do império.

Compêndio possível para a sobrevivência.

Amparo, prosperidade e salvação.”

“Em ‘prelúdio fundamental para depois da queda do império’ será criado um dispositivo cênico híbrido e dinâmico, onde algumas subtilezas poéticas serão operadas. Existe um plano dramatúrgico e uma linha conceptual que se pode

chamar, por agora, de lusitano-universalista. Cruzar-se-á o plano prévio da criação com as casualidades apenas possíveis de verificar no tempo real da performance pelo seu carácter público e relacional.”

Assim foi anunciado e projetado o trabalho onde se reuniram algumas possibilidades exemplificativas da lógica poética ideogramática aplicada à criação cênica. Irei expor, neste capítulo, todos os elementos e relações que compuseram o espetáculo referido acima, bem como tomarei a liberdade de acrescentar alguns lances que não se verificaram no dia da apresentação, mas que certamente a enriqueceriam. O propósito desta exposição, mais do que fazer uma memória descritiva do espetáculo, é corroborar uma lógica poética de criação cênica que pode manipular de diferentes maneiras o objeto apresentado, produzindo diferentes dinâmicas a partir dos mesmos elementos compositivos. Será, portanto, feito um cruzamento entre o que de facto aconteceu no dia 8 de Agosto de 2015, com o que poderia ter acontecido dentro do mesmo objeto performativo aqui esmiuçado.

Por motivos de mapeamento, panorâmica, análise e clareza referencial, começarei por apresentar o contexto da apresentação, extremamente decisivo e determinante na carga poética pretendida, para depois elencar, sob os pontos de vista simbólico, processual e relacional, os elementos textuais e físicos presentes na composição deste espetáculo.

“prelúdio fundamental para depois da queda do império” foi apresentado em Portugal, numa cidade chamada Fátima, conhecida por motivos de peregrinação religiosa, movimento alicerçado num ‘milagre’ que ali teria acontecido, onde a própria Virgem Maria aparecera a três crianças pastoras para, entre outras coisas, lhes revelar os segredos da fé cristã. Essas crianças afirmaram ter visto, a 13 de Maio de 1917, “...uma senhora mais branca que o Sol”. Entretanto foi construído um santuário de monumentais dimensões e perpetradas peregrinações que, no século XXI, apresentam números médios na ordem dos quatro milhões de peregrinos por ano. Ora, a apresentação de “prelúdio fundamental para depois da queda do império” aconteceu no âmbito da Ocupação#1, evento organizado e planejado por um grupo de hereges heróis

que se propuseram a criar uma ocasião de encontro e cruzamento de mais de setenta artistas portugueses e estrangeiros num único dia, dentro de uma mansão que começou a ser construída em Fátima na década de 1980 por um emigrante português no Canadá, tendo como referência a mansão de Júlio Iglesias em Miami. Esse emigrante português foi vítima de um acidente vascular cerebral, nunca tendo sido terminada a construção da mansão. Temos, portanto, uma casa de, aproximadamente, 1 quilómetro quadrado de construção, motivada por um excêntrico sonho de um português emigrante, ocupada por mais de setenta artistas de diversas disciplinas, onde, em doze horas de um dia, mais de setecentas pessoas ali se dirigiram, como numa peregrinação. No dia 8 de Agosto de 2015 todos sabiam que aquela casa tinha sido construída para tornar possível a Ocupação#1.

Figura 1 - a Casa que abrigou a Ocupação#1.

É sabido que o contexto económico, político, social e cultural português é, há vários anos, de crise e decadência. Trata-se, essencialmente, de uma crise de valores e de uma confusão de prioridades, onde os fundamentos de uma sociedade justa, livre e organizada são alvo de constantes e violentos ataques por parte de quem deveria ser o sustentáculo e máximo defensor desses valores

fundamentais. É também suficientemente conhecida e genericamente atribuída ao português uma natureza saudosista, própria de quem vive preso nas memórias de outros tempos, nostálgica ou epicamente glorificados por poetas como Luís de Camões e Fernando Pessoa. Esta é uma ideia que me interessa combater com vigor pela via das possibilidades poéticas que aqui proponho e que podem permitir uma complexificação positiva do pensamento e um fomento sustentado da ação transformadora de mundo.

Entendo a lógica poética ideogramática como uma prática criativa de organização e consciência gramática para potenciar a natureza poética da linguagem, e foi neste sentido que construí este espetáculo.

As condições contextuais, de localização geográfica e carga simbólica do lugar da apresentação, aliadas à efervescência crítica própria do encontro de vários seres pensantes e criativos e ao meu objetivo concreto de experimentar esta lógica de composição cênica, permitiram que ousasse a criação de um objeto performativo sustentado por um carácter de experimentação pública de uma prática motivada pela lógica poética ideogramática.

“prelúdio fundamental para depois da queda do império” foi um solo performativo poético onde objetivei a criação de condições para que fosse provocado um choque relacional entre o plano prévio da criação autoral e individual, com as casualidades apenas possíveis de verificar no tempo real da performance pelo seu carácter público e relacional. Isto pressupõe que o criador/intérprete, neste caso eu, conseguisse que o que criou estivesse munido de inúmeras possibilidades de composição, algumas decididas apenas no momento da performance.

Pelas múltiplas hipóteses do meu comportamento composicional no tempo real em que a obra era construída no tempo e no espaço, entendi que, para além dos juízos estéticos operados pelos espectadores na leitura do que viam, também eu os devia fazer enquanto compunha, na medida em que poderia conjugar e tecer os elementos da experiência por mim proposta. Uma estrutura foi arquitetada para que, independentemente das transformações que o operador nela provocasse, ela continuasse a poder produzir significados potentes, que comunicassem essencialmente enunciados poéticos, políticos e estéticos.

Uma dança entre variáveis dinâmicas, frutos de relações passadas, presentes e futuras - poderia ser uma síntese qualificadora de “prelúdio fundamental para depois da queda do império”. Os elementos do espetáculo funcionam uns com os outros, provocando significações multidirecionais e compondo aquilo que se vê, percebe e entende no todo da cena.

Sem mais delongas, entremos na proposta cênica propriamente dita, principiando por mostrar uma planta do espaço cênico:

Figura 2 – planta do espaço cênico.

Os objetos físicos presentes mais preponderantes na composição da cena foram:

- refletor led com gelatina/filtro de cor verde
- refletor led com gelatina/filtro de cor azul
- refletor estroboscópico
- luminária pequena de secretária
- máquina de fumo
- computador
- 2 microfones
- mesa de 2m x 1m
- 1 aquário
- 12 garrafas de água
- 3 sardinhas mortas
- 3 anzóis
- 12 quilogramas de sal marinho
- planta hera
- botija de gás hélio
- 3 balões
- botija de gás butano/fogão de campismo
- frasco de álcool
- máscara de soldar
- asas de anjo
- garrafa de vinho
- copo
- projetor de vídeo
- faca
- martelo

Após a visualização da planta do espaço cênico, a somar à listagem dos objetos físicos mais preponderantes, cabe agora perceber a disposição dos objetos na cena, antes de começarem a ser manejados:

Figura 3 – foto da estante, no lado esquerdo do espaço cênico, com identificação dos objetos presentes.

Figura 4 – foto da mesa, na zona central do espaço cênico, com identificação dos objetos presentes.

AQUÁRIO

Figura 5 – foto do aquário, no lado direito do espaço cênico.

Com esta apresentação do espaço e dos objetos nele presentes, conseguimos desde já encontrar motivos ou agrupamentos relacionais mais familiares e relações facilmente recognoscíveis, como ‘a luz’, ‘o fogo’, ‘a morte’, ‘o ar’, ‘a terra’, ‘a água’, ‘o mar’. Não é coincidência o destaque de elementos representativos ou remetentes aos elementos da natureza, tão próprios das composições poéticas ideogramáticas já vistas e dos próprios mecanismos de geração de ideogramas. Discorrerei sobre estes agrupamentos ‘temáticos’, protagonistas das operações poéticas criadas, ao longo deste capítulo.

Tendo em conta a aparência desviante do espetáculo, e para tentar convencionar particularmente o evento performativo que ali acontecia, estabelecendo algo próximo de uma suspensão da descrença, o texto inicial do espetáculo dizia:

“Entre várias outras coisas, hoje podemos falar de muitas coisas. Podemos ver muitas coisas. Imaginar muitas coisas. Provocar muitas coisas. E podemos fazê-lo aqui. Podemos tentar não o fazer, mas isso será impossível enquanto aqui estivermos. Essa possibilidade é, agora, inevitável. E esta é apenas uma das contradições que vamos encontrar.”

(pausa longa)

“Vamos concordar que estamos num sonho e que cada um de nós é manifestação de cada um dos outros. Quase como se fôssemos a mesma pessoa. Como se isto que está a acontecer agora, a partir de agora, fosse um sonho, em que nos encontramos aqui conosco, com outras possibilidades de nós, do que somos ou do que queremos ser. O que acontecer poderá escapar àquilo que acontece normalmente, porque isto pode ser um sonho. Mas atenção. Este sonho não é onírico. É real.”

Ao lançar este ‘contrato’, celebrado por acordo e ritual, houve necessidade de entrar, desde logo, em conflito. Um álbum do músico Tim Hecker era introduzido para ser ouvido na íntegra, apenas com variações de volume. O título do álbum: *An Imaginary Country*. Talvez não seja demais referir que não foi só pela sua abstração onírica não fragmentada que este álbum foi utilizado. Era uma clara referência a Roland Barthes e ao seu país imaginário a que chama de Japão, no capítulo primeiro do “Império dos Signos”. Um império de signos, não o de Barthes, mas outro, era o que acontecia naquele dia e naquela sala, em Fátima. Enquanto reorganizava alguns detalhes no espaço cênico, os espectadores eram convidados a participar, lendo repetidamente ao microfone uma frase que deixava entrever, desde logo, uma unicidade do discurso, da forma e do conteúdo que ali aconteceria:

“A única razão pela qual eu estou a usar este microfone é para que consigam ouvir aquilo que estou a dizer.”

Enquanto se ouviam as primeiras variações da música de Tim Hecker, mais um texto era projetado pela minha voz, sustentando ainda mais o conflito intencional:

“Cansados, já estamos, de todos os rituais que aspiraram à passagem da barbárie à civilização. Nem aqui nos entendemos, não obstante conseguirmos falar todos a mesma língua, essa que nos permite continuar a criar ilusões.

Há que conseguir recusar o que se vê, pela razão de ser visto. É impossível escapar. Passemos isso à frente. Não há escapatória possível. Agora estamos aqui e agora podemos fazer, pensando, o que está e o que virá, sabendo de onde viemos para agora estarmos aqui.

Não existem erros.”

Pegando na ‘recusa do que se vê, pela razão de ser visto’, é pertinente entrar desde já num dos agrupamentos conceituais materializados, neste caso, ‘a luz’.

A ‘parede’ do fundo do espaço cênico era arredondada, completamente preenchida por janelões que deixavam ver o lado de fora e por onde entrava a luz do sol. A apresentação foi propositadamente marcada para decorrer entre as 20h e as 21h, horário em que o sol se põe no verão português. Os dois refletores led, colocados um de cada lado da cena - um iluminando mais a zona da mesa, o outro a zona do aquário – estavam ligados desde o início do espetáculo. Contudo, e porque a luz natural que entrava pelas janelas era ainda muito forte, apenas eram percebidos aproximadamente a meio da apresentação. O que sucedia era como que um processo de controle “dimerizado”, com a luz natural a diminuir, em *fade out*, e a luz artificial a aumentar, em *fade in*. Na verdade, a operação das variações de intensidade e do tipo de luz na sala da apresentação era feita pelo próprio astro que desde sempre é louvado, o sol. Paralelamente, e cuidadosamente recortado no teto, desenhando um retângulo igual ao da mesa, por cima desta, era projetado um vídeo composto por vários excertos de filmes, sem áudio, e respeitando o ritmo de uma respiração constante, sem cortes abruptos, oferecendo uma continuidade imagética em que cada trecho entrava justaposto com o anterior e assim sucessivamente. Os trechos escolhidos continham motivos vários, provocando elasticidade nas relações semânticas e sintagmáticas entre o vídeo e os restantes elementos. Para vincar a relação da projeção do vídeo com o conceito ‘luz’ e com a sua extensão até aos choques relacionais com os restantes elementos cênicos e textuais, optou-se por editar a

montagem final a preto e branco. Os trechos contemplados iam desde uma cena em que um cavalo cai e se levanta, em *loop*, do filme *Andrej Rublev*, de Andrei Tarkovski, passando pelo cenário caseiro de espaço interior de *Romance Sentimentale*, de Serguei Eisenstein, até um plano da perspectiva de um observador sentado numa cadeira de balanço, olhando para um casal conversando na cama, de *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder, ou a dança clássica nas estrelas de *The Very Eye of Night*, de Maya Deren, ou ainda os famosos e longos planos sequência d'O Livro de Próspero, de Peter Greenaway, e a decomposição física de um animal morto, no plano de abertura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, entre outros. Para que fiquem explícitas as relações potenciais, internas à montagem do vídeo e por sua vez remetentes ao resto da cena, eis algumas imagens paradigmáticas presentes no vídeo que se movia por cima da minha cabeça.

Figura 6 – Andrej Rublev, de A. Tarkovski, 1996.

Figura 7 – Romance Sentimentale, de S. Eisenstein, 1930.

Figura 8 – Deus e o Diabo na Terra do Sol, de G. Rocha, 1964.

Figura 9 – Meshes of the Afternoon, de M. Deren, 1943.

Figura 10 – Katzelmacher, de R. W. Fassbinder, 1969.

Figura 11 – O Livro de Próspero, de P. Greenaway, 1991.

Ainda como elemento da dialética da luz, encontrava-se, por baixo da mesa, direcionado para cima, barrando no tampo da mesa, um potente refletor estroboscópico. Este elemento era ativado, em ritmo lento, pouco tempo antes de ser lido um texto escrito a partir de *Frankenstein*, de Mary Shelley, versando o seguinte:

“É-me imensamente difícil recordar o tempo que a este precede. Todos os acontecimentos desse período me acodem confusos e vagos. Sei que anteriormente me cercavam corpos escuros e opacos, resistentes ao meu contato e à minha vista, mas, de repente verificava que me podia movimentar livremente e que os obstáculos que surgiam à minha frente eram possíveis de vencer ou evitar. Como a luz me oprimia e o calor me fatigava, procurei um lugar onde houvesse sombra. Deitei-me e o sono me venceu.

Estava escuro quando acordei, escuro e frio. Senti-me, também, meio assustado, instintivamente, por me encontrar tão só. A dor invadiu-me por todos os lados, até chorei.

Pouco depois, uma luz suave alastrou no céu e me causou uma sensação de prazer. Levantei-me e vi uma forma radiante surgir por entre as árvores. Olhei-a, maravilhado. Movia-se lentamente, mas iluminava o meu caminho enquanto eu procurava a forma minha. Continuava a sentir frio e abriguei-me debaixo de uma árvore. O meu espírito não albergava nenhuma ideia distinta. Tudo era confuso.

Gradualmente comecei a distinguir as minhas sensações umas das outras. Pouco a pouco passei a ver claramente o límpido regato que me dessedentava e as árvores cuja folhagem me dava sombra. Fiquei encantado ao descobrir um

som agradável, que frequentemente saudava os meus ouvidos, saído da garganta de pequenos animais com asas, que muitas vezes tinham interceptado a luz dos meus olhos. Comecei também a observar, com maior exatidão, as formas que me rodeavam e a notar os limites do radioso teto de luz que me cobria. Às vezes tentava imitar o canto agradável dos pássaros, mas não conseguia. Outras, desejava exprimir as minhas sensações à minha maneira, mas os sons ásperos e desagradáveis que me saíam da boca assustavam-me e remetiam-me ao silêncio.”

No final da leitura do texto acima, levantei-me, coloquei uma máscara de soldador e acendi a botija de gás butano que se manteve acesa até terminar todo o gás nela contido. Este era outro dos elementos de onde subjazia a ideia de luz, aqui transformada em fogo e em combustão.

Figura 12 – Máscara de soldador e botija acesa.

Neste enalço era usado outro elemento, uma outra botija, esta de gás hélio, que me poderia fazer entrar agora noutra das concentrações simbólicas, ‘o ar’. Falarei do elemento ‘ar’, sim, mas antes terei de falar extensivamente da ‘água’, especialmente por motivos de compreensão da lógica discursiva.

A ‘água’ é, neste espetáculo, dentro dos elementos dominantes, o mais preponderante. É a partir dele que é efetuada a mais complexa decomposição para, sobre o que daí resulta, construir uma carga simbólica e poética avassaladora que estilhaça em várias direções, tendo os referenciais coletivos do

imaginário português como pontos de apoio, conseguindo até chegar a reflexões concretas sobre a composição cênica e o pensamento artístico.

Já foi referida a presença de um aquário, de sal, de sardinhas e de garrafas de água. Contudo não foi dito, para o ser agora, que as doze garrafas eram da marca de água mineral mais vendida em Portugal, de seu nome *Luso*. As ações realizadas com estes elementos objetuais passavam, em primeiro lugar, por dispor as garrafas de água pelo espaço cênico, enquanto, com um marcador negro, obliterava o 'L', de Luso, podendo ler-se a partir de então em cada garrafa a palavra 'uso'.

Figura 13 – Garrafas de água Luso, com o “L” obliterado.

Confesso a graça que me animou neste caso, por conseguir que um elemento fortemente simbólico, portador de aura identitária nacional, fosse transformado num objeto funcional e de uso na construção de uma cadeia de relações poéticas. Uma das garrafas era aberta para encher de água um copo de vidro. A água era bebida e o copo colocado no chão, à frente do aquário vazio. Seguia-se um momento de criação de expectativa, onde agarrava num martelo e me colocava em posição de quebrar o copo. Esperava algum tempo enquanto olhava na direção dos espectadores, e por fim quebrava o copo.

Figura 14 – Momento antes de quebrar o copo, e durante.

Por cima dos estilhaços de vidro que antes formavam um recipiente que tinha como finalidade conter água, despejava os doze quilogramas de sal marinho. Por cima deste monte de sal, foram depositadas três sardinhas mortas. A água das doze garrafas de água ‘Uso’ era despejada no aquário. Após isto, as sardinhas já salgadas seriam depositadas no fundo do aquário, submersas na água feita mar. Sentado à mesa, contemplando aquela composição inacabada, declamava outro texto, *The Fish*, um poema de Marianne Moore, traduzido por Augusto de Campos (CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H., 2006, p.27-28):

“Nad-
 ando em negro jade.
 Conchas azul-marinhas, uma
 só
 sobre montes de pó
 a abrir e fechar como
 que-brado leque.
 Mariscos incrustados na
 crista
 da onda, agora à vista,

pois as setas submersas do
sol,
vidrilhos, sol-
tam reflexos, rápidas
rectas
por entre as gretas –
acendendo a turquesa do
mar
crepuscular
de corpos. A água estende um
braço
de aço na aresta de aço
do penhasco, e então estrelas,
ros-
ados grãos de arroz,
medusas, caranguejos – lírios
verdes –
algas a escorrer, des-
lizam uns sobre os outros.
Os
sinais todos
do abuso estão presentes no
vazio
deste edifício-desafio
todos os traços físicos do
ac-
idente – lascas,
marvas de fogo ou dinamite,
cortes
de machado, tudo res-
iste nele, que como morto
jaz,
Pertinaz

evidência comprova que ele
vive
do que não lhe revive
a juventude. O mar envelhece nele”.

Passamos agora ao ‘ar’, na continuação da composição desenvolvida até aqui. Tendo já passado por uma botija de gás butano em combustão controlada e contínua, chegamos agora à botija de gás hélio e sua função. Quando as sardinhas foram depositadas dentro do aquário, tinham já um anzol preso nas guelras, com uma ponta de um fio atado ao anzol, ficando a outra ponta de fora do aquário. Enchia três balões com o gás hélio, e atava cada um a cada uma das pontas soltas dos fios presos aos anzóis e às sardinhas. Enquanto realizava aquela ação, entrava uma montagem sonora com parte do refrão de *You can call me al*, de Paul Simon, repetidamente: *If you'll be my bodyguard / I can be your long lost pal!*

Os balões exerciam força ascendente, como que querendo salvar as sardinhas do afogamento e da morte já consumada. Esta poderosa composição era comentada por mim, quanto à sua tristeza. Referia que era impossível uma composição mais ineficaz do que aquela, que aquilo era o cúmulo da tristeza, que mesmo que os balões tivessem força suficiente para tirar as sardinhas da água – que não tinham – estava o teto por cima, impedindo a ascensão aos céus, sendo sempre um ato falhado. A própria tentativa de materializar um movimento de ascensão rumo ao lugar simbólico da metafísica esbarrava com a impossibilidade de salvar o que quer que fosse.

Figura 15 – A impossível ascensão das sardinhas.

Naquele momento pedi, mais uma vez, a participação dos espectadores. Perguntei se alguém havia que conseguisse chorar ali e naquele momento. Dei conta da necessidade de alguém que cumprisse a função de carpideira, que chorasse lágrimas de dor, de sofrimento, de luto, mesmo se fosse a fingir. Ninguém chorou. Tentei aumentar a tristeza pelo meio mais eficaz de que tenho conhecimento: acentuar a beleza da tristeza, por via do confronto entre uma impossibilidade e uma romântica chamada à sua superação. Para isto, tocou “Prelúdio”, inevitavelmente cantado num português brasileiro, pela voz de Raúl Seixas, levando todo o mundo ao contrato inicial. “Sonho que se sonha só / é só um sonho que se sonha só / mas sonho que se sonha junto é realidade”.

Seguia-se, um outro texto, escrito sob influência da nota à segunda edição de “O Arco e a Lira”, de Octávio Paz, que cantava:

“Aquilo que me fez chegar a este desfecho pode parecer confuso, mas não é. É na verdade bastante simples. A constante presença de uma questão que martela desde o início dos tempos na minha cabeça e para a qual não consigo encontrar uma resposta definitiva. Isso atormenta-me, ao mesmo tempo que me faz ter vontade de me colocar aqui à vossa frente para partilhar convosco os meus sonhos, e a minha incapacidade de os transformar em algo definitivo. Li, em tempos, um livro que falava disto de uma maneira muito bonita. Dizia que a resposta muda porque a pergunta também muda. Que a imobilidade é uma ilusão e uma miragem do movimento. Mas que o movimento, por seu lado, é outra ilusão, é a projeção do Mesmo que se repete em cada uma das suas mudanças e que assim, incessantemente, nos repete a sua pergunta cambiante – sempre a mesma.

É por isso que nos encontramos aqui, hoje. Para fazermos ecoar uns nos outros o desconhecido que desejamos e que nos faz continuar.

Estamos juntos, é certo. Aquilo que nos junta é a distância que nos permite ver-nos uns aos outros com o foco necessário para nos reconhecermos. Quanto às diferenças que nos separam, não só justificam tudo o que aconteceu antes como comprovam tudo o que virá. E isso é lindo. Tão lindo que poderia agora chorar.”

Era já mais que evidente a constituição de uma ideia lusa na composição que se via. No sentido de alargar o seu alcance, seguiu-se um texto de outra índole, com objetivos diferentes e menos contemplativos que os anteriores:

“Numa publicação republicana chamada Alma Nacional, datada de fevereiro de 1910, é citada uma carta escrita por Almeida Garrett em 1830. Diz o seguinte: ‘Os portugueses são naturalmente sofrendores e pacientes: muito arrochada há de ser a corda com que de mão e pés os atam os seus opressores, antes que rompam em um só gemido os desgraçados. Um murmúrio, uma queixa... nem talvez no cadafalso a soltarão!’ – Fim de citação. Até aqui nada de extraordinário. O que há de muito bonito nesta colocação é a referência que à carta é feita, sensivelmente 8 meses antes da implantação da república, por um dos republicanos que viria, anos mais tarde, a ser mesmo presidente da

república. Diz então António José d'Almeida, a propósito do romântico Garrett: 'É certo. Os portugueses são assim, como diz Garrett: sofredores, pacientes, resignados. Mas, no meio da trágica resignação do seu sofrer, é visível a indómita rebeldia do seu carácter. São morosos na insurreição, mas, no momento supremo, quando a medida se enche, não há dique que se oponha ao extravasar da sua cólera.'

E é isto que me vem a interessar agora. Não há dique que se oponha ao extravasar da sua cólera.

(Silêncio)

Lá por ninguém ter adoecido até agora, não quer dizer que estejamos imunes à doença.

(Silêncio)

Não podemos resumir tudo a vontade e a poder. Quem é que tem vontade de fazer alguma coisa? E quem é que pode fazer alguma coisa? Alguém que possa, quer? Se isto for entendido como uma incitação à violência, está correto. Poderá ser um caminho para percebermos que nem só de gritaria se faz a manifestação. Ou de palavras de ordem. O que seriam palavras de desordem numa manifestação qualquer? E numa revolta? Precisamos de perceber o que queremos. Queremos uma celebração ou uma revolta? – podem inserir mais hipóteses, quanto menos dicotómicas, melhor - Pensemos por um pouco na utilidade das coisas. Para que serve isto? Ou aquilo? Para alguma coisa servirá, mas não a façamos depender apenas do que consigamos prever como consequência. Ou podemos fazer tudo ao contrário. Podemos pensar primeiro nas consequências que gostaríamos de verificar, e só depois pensar nas causas que as poderão possibilitar. Então, o que queremos? É capaz de parecer estranho esta aparente não diferenciação entre nós, pelo menos pelo discurso que uso. É para vos incluir. Para que não se sintam tão sujeitos ao desconhecido e para vos dar a sensação de que podem realmente fazer alguma coisa. Ou para notar que apesar de estarmos em lugares diferentes, continuamos a estar num lugar comum.

(Silêncio)

Podem também virar isto tudo ao contrário, e perguntarem-me a mim o que eu quero. Mas a relação que existe lembrará de novo o poder. Seja o poder

da convenção ou o poder do discurso. Qual é a diferença? Para além da vontade e do poder, não nos podemos esquecer da satisfação. Eu estou satisfeito com isto, aqui, com este encontro. Mas ao mesmo tempo é a minha insatisfação que me faz estar aqui.

(Silêncio)

Mesmo sem sabermos bem o que somos, não me parece que nos devamos ater em demasia nessa questão. Quem és tu? Ninguém. E toda a gente sabe que é mentira.

Interessa que a consequência seja tão certa como imprevisível.”

Finado o texto acima, entrava a bruma, a fumaça, lançada pela máquina por mim ativada. A sala enchia-se de fumo e as seguintes palavras eram proferidas:

“já reparaste que tens o mundo inteiro
dentro da tua cabeça
e esse mundo em brutal compressão dentro da tua cabeça
é o teu mundo
e já reparaste que eu tenho o mundo inteiro
dentro da minha cabeça
e esse mundo em brutal compressão dentro da minha cabeça
é o meu mundo
o qual neste momento não te está a entrar pelos olhos
mas através dos nomes
pois o que tu tens dentro da tua cabeça
e o que eu tenho dentro da minha cabeça
são os nomes do mundo em brutal compressão
como um filtro ou coador
de forma que nem és tu que conheces o mundo
nem sou eu que conheço o mundo
mas os nomes que tu conheces é que conhecem o mundo
e os nomes que eu conheço é que conhecem o mundo
o qual entra em ti e o qual entra em mim

através dos nomes que já tem
de forma que o que entra pelos meus olhos não pode
entrar pelos teus olhos
mas só pela tua cabeça através
dos nomes dados pela minha cabeça
àquilo que entrou pelos meus olhos já com nomes
e do mesmo modo
o que entra pelos teus olhos não pode
entrar pelos meus olhos
mas só pela minha cabeça através
dos nomes dados pela tua cabeça
àquilo que entrou pelos teus olhos já com nomes
e assim o que tu vês
já está normalmente dentro de ti antes de tu o veres
e assim o que eu vejo
já está normalmente dentro de mim antes de eu o ver
e tudo quanto tu possas ver para alguém ou para além dos
nomes
é indizível e fica dentro de ti
e tudo quanto eu possa ver para alguém ou para além dos
nomes
é indizível e fica dentro de mim
e é assim que vamos construindo a nós mesmos pela
segunda vez
tu a ti e eu a mim
construindo uma consciência irrepetível e intransmissível
cada vez mais intensa e em si
tu em ti eu em mim
no entanto continuando a falar um com o outro
tu comigo e eu contigo
cada um
tentando dizer ao outro
como é o mundo inteiro que tem dentro da cabeça

e porque é e para que é
tu o teu mundo que tens dentro da tua cabeça
eu o meu mundo que tenho dentro da minha cabeça
até que morra um de nós
e depois o outro.” (PIMENTA, 2003, p. 260-261)

Figura 16 – Sala cheia de fumo.

Ainda com o fumo a tomar conta da sala, aproximei-me dos espectadores para lhes mostrar umas asas de anjo. Disse que podiam agora imaginar essas asas a arderem do lado de fora da casa, juntando o fogo, a combustão, com a ascensão própria do movimento de sair da terra em direção ao céu, e a redenção. Todos os janelões da parede arredondada por onde se via o exterior eram de vidro, menos um, que estava coberto com plástico transparente. Com uma faca afiada, rasguei verticalmente o plástico, abrindo uma fresta por onde se escapava o fumo. Enquanto o fumo se libertava e as asas de anjo imaginárias ardiam em fundo, uma música icónica do Portugal ultramarino se ouvia:

“Menina bonita
Com tranças de trigo
Sorrindo à janela
Vem cantar comigo

Os homens fizeram
Um acordo final
Acabar com a fome
Acabar com a guerra
Viver em amor

Vou levar-te comigo
Vou levar-te comigo
Vou levar-te comigo meu irmão
Vou levar-te comigo

Olá companheiro
Do fato rasgado
Não estendas a mão
Foge do passado

Que os homens fizeram
Um acordo final
Acabar com a miséria
Acabar com a guerra
Viver em amor

Vou levar-te comigo
Vou levar-te comigo
Vou levar-te comigo meu irmão
Vou levar-te comigo

Olá avozinha

Poetas, pastores
Estudantes, ministros
Rameiras, doutores

Os homens fizeram
Um acordo final
Acabar com a fome
Acabar com a guerra
Viver em amor

Vou levar-te comigo
Vou levar-te comigo
Vou levar-te comigo meu irmão
Vou levar-te comigo”²²

Finalizada a música e ausente o fumo, acendi um cigarro e concluí:

“Por enquanto continua assim, tal como de outras maneiras.

Não sei se já o disse, talvez já o tenha dito, embora não me lembre de o ter feito. Talvez num outro encontro, concedido por menor sorte que este. Não me atrevera a tentar repeti-lo, não tanto por decoro, mais pela impossibilidade de repetir o que quer que seja. Já passámos, e voltaremos a passar, por situações mais comoventes. Por agora, posso apenas esboçar algumas hipóteses, como aquelas que resultam de caracteres tímidos diante de reconhecimento. Ou das comemorações de superação de tristezas antes letárgicas, agora funcionais. Quando nos encontrámos, tal como agora, aquelas figuras confessaram-me com franqueza os seus pesadelos, lamentaram as suas desgraças, mas fizeram-no até com uma espécie de gozo e de felicidade por voltarem onde já tinham estado. Depois de algum tempo, assim como agora, começaram a atrapalhar-se como

²² “Vou levar-te Comigo” foi um êxito de 1979 do Duo Ouro Negro, grupo musical criado em 1956 por Raúl Indipwo e Milo MacMahon em Angola, à data uma das províncias de Portugal. Importa referir que este duo atuou nos mais importantes palcos europeus antes da revolução de 74. A composição aqui referida, pós 25 de Abril, encerra um idealismo quase ingénuo e próprio do otimismo da época.

alguém que tem mais alguma coisa para dizer e não se atreve a fazê-lo, pelo peso do testemunho.”

Desliguei os refletores, saí, e terminou ali, formalmente, o “prelúdio fundamental para depois da queda do império”.

Acabados de aterrissar, importa agora justificar a presença de um elemento cênico que, aparentemente se manteve imóvel durante toda a apresentação. Falo da hera, planta trepadeira, figura aqui utilizada com função representativa e metafórica. Como sabemos, a imobilidade não existe, é uma ilusão. A planta, com suas raízes na terra, cresce continuamente, ainda que a um ritmo impercetível de acompanhar a olho nu. A particularidade da hera reside na sua expansão, no seu avanço em todas as direções que lhe ofereçam superfície e na criação de raízes por onde vai passando. Tendo visto que existe um fundamento português neste trabalho, bem como um lugar de origem neste estudo, é necessário reforçar que não se quer ficar refém desse tipo de identificações estanques, nem em relação a uma identidade, nem em relação a um método, nem em relação a um estilo, nem tão pouco a uma origem única. Nicolas Bourriaud aponta, a este respeito, em “O Radicante”:

O indivíduo deste início do século XXI lembra, para nos atermos ao léxico botânico, essas plantas que não contam com uma raiz única para crescer, e sim, avançam para todo o lado nas superfícies que lhes aparecem, prendendo-se, como a hera, por meio de várias gavinhas. A hera é um vegetal radicante, porque faz nascer as suas raízes à medida que avança, ao contrário dos radicais, cuja evolução é determinada pelo ancoramento em algum solo. [...] O radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, acompanha suas circunvoluções, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes geológicos: ele se traduz nos termos do espaço em que se move. Por seu significado simultaneamente dinâmico e dialógico, o adjetivo radicante qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo com o seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro. Ele define o sujeito como um objeto de negociações. [...]

O radicante pode, sem nenhum prejuízo, romper com suas raízes primeiras e reaclimatar-se: não existe origem única, existem enraizamentos sucessivos, simultâneos ou cruzados. O artista radical pretendia voltar a um lugar original; o radicante se põe a caminho,

e isso sem dispor de nenhum lugar para onde voltar. Em seu universo não há origem nem fim, a não ser que ele próprio resolva defini-los. (BOURRIAUD, 2011, p. 49-50)

Na esperança de ter sido suficientemente claro com este exemplo de aplicação da lógica poética ideogramática à criação cênica, encerro este percurso heurístico com os melhores cumprimentos a quem tenha seguido esta aventura. Acredito ter conseguido oferecer um caminho, ainda que algo obscuro, para a abertura de outras hipóteses na criação cênica atual. Termos e conceitos como o ideograma e a sua lógica poética, montagem intelectual, operações compositivas, a imagem plástica do mosaico, a fórmula *DICHTEN* = *CONDENSARE* e a noção que dela extraímos do que pode ser um espetáculo, enquanto circunscrição espaço-temporal onde se reúnem todas as possibilidades que a sua linguagem permite, a síntese de múltiplas perspectivas, a relação de imagens materiais para sugerir relações imateriais, a qualidade relacional na composição poética, e todos os lugares por onde estivemos e por onde passámos, terão sido fundamentais para a construção deste exemplo referencial do que pode ser uma aplicação da lógica poética ideogramática à criação cênica.

Seguir-se-ia aqui a conclusão formal exigida neste tipo de trabalhos académicos. Porém, na tentativa de ser o menos conclusivo possível, declino essa operação, oferecendo uma página em branco depois dos caracteres que compõem a palavra Conclusão.

CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. O que é o Contemporâneo?. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora, 2009. 92p.

AGUILAR, G. M. Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2005. 404p.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. 121p.

AUGUSTO, M. F. A montagem cinematográfica e a lógica das imagens. São Paulo: Annablume, 2004. 147p.

BARTHES, R. L'Empire des Signes. França: Éditions du Seuil, 2007. 152p.

BENNETT, S. Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. Londres: Routledge, 1997. 264p.

BENJAMIN, W. Escritos sobre Mito e Linguagem. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011. 171p.

BOURRIAUD, N. Estética Relacional. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 151p.

BOURRIAUD, N. Pós-Produção. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 110p.

BOURRIAUD, N. Radicante. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 192p.

CAMPOS, H. A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo: Perspectiva, 1969. 236p.

CAMPOS, H. Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem. São Paulo: EdUSP, 2000. 237p.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. Teoria da Poesia Concreta. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. 296p.

CAMPOS, H. A Operação do Texto. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 2013. 2014p.

CASTRO, M. P.; BRISOLA, Z. Aqui Ninguém é Inocente. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. 276p.

CHAPPLE, F.; KATTENBELT, C. Intermediality in Theatre and Performance. Nova Iorque: Rodopi, 2006. 266p.

DEFRANCIS, J. The Chinese Language – Fact and Fantasy. Honolulu: University of Hawaii Press, 1984. 330p.

ECO, U. A Obra Aberta. Tradução de João Furtado. Lisboa: Difel, 2009. 322p.

ECO, U., SEBOK, T. (Org). O Signo de Três. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1983. 263p.

EISENSTEIN, S. A Forma do Filme. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 232p.

FOUCAULT, M. A Ordem do Discurso. Tradução de Laura Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água, 1997. 58p.

GOLDMITH, K. *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press, 2011. 260p.

GRANET, M. *O Pensamento Chinês*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997. 415p.

HALL, A. C. *Making the Stage: Essays on the Changing Concepts of Theatre, Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 205p.

HUGHES, G. *Imagism & the Imagists: A Study in Modern Poetry*. New York: Biblo & Tannen Publishers, 1972. 283p.

IWAKAMI, L. *Da Oralidade à sistematização da escrita – um estudo dos primórdios da comunicação no Japão*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003. 149p.

KENNEDY, G. *Fenollosa, Pound, and the Chinese Characters*. New Haven: Yale Literary Magazine, 1958. pp. 24-36.

KENNER, H. *The Pound Era*. Oakland: University of California Press, 1973. 606p.

LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero*. Tradução de Regina Louro. Alfragide: Dom Quixote, 1989. 382p.

LUHMANN, N. *A Improbabilidade da Comunicação*. Tradução de Anabela Carvalho. Lisboa: Vega, 2001. 154p.

MCCONACHIE, B. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011. 262p.

NARAZAKI, M. *Sharaku: The Enigmatic Ukiyo-e Master*. Tokyo: Kodansha, 1993. 93p.

OKANO, M. Ideograma como metáfora da cultura japonesa e seus processos de significação. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002. 136p.

PAZ, O. O Arco e a Lira. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352p.

PIGNATARI, D. Semiótica e Literatura. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. 128p.

PIMENTA, A. O Silêncio dos Poetas. Lisboa: Livros Cotovia, 2003. 275p.

PLAZA, J. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2010. 218p.

PORTEUS, H. G. Ezra Pound and His Chinese Character: A Radical Examination, in Peter Russell. An examination of Ezra Pound. Gordian Press, 1973.

POUND, E. ABC da Literatura. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006. 218p.

POUND, E. A Few Dont's, em Poetry, I, 6 – Março de 1913.

POUND, E. Do Caos à Ordem (Visões de Sociedade dos Cantares de Ezra Pound). Tradução de Luísa Campos e Daniel Pearlman. Lisboa: Assírio e Alvim, 1983. 50p.

POUND, E. Pavannes and Divagations, 1958. 243p.

POUND, E. Poesia. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Brasília: Editora Hucitec / Editora Universidade de Brasília, 1983. 268p.

GRÜNEWALD, J. L. O Grau Zero do Escrever. São Paulo: Perspectiva, 2002. 278p.

RAMOS, J. L. Sergei Eisenstein. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. 85p.

RANCIÈRE, J. A Partilha do Sensível. Tradução de Mónica Netto. São Paulo: Editora 34, 2005. 71p.

RANCIÈRE, J. O Destino das Imagens. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. 182p.

RANCIÈRE, J. O Mestre Ignorante. Tradução de Maria Correia. Mangualde: Edições Pedago, 2010. 147p.

ROZIK, E. Generating Theatre Meaning – A Theory and Methodology of Performance Analysis. Londres: Sussex, 2010. 292p.

SATZ, A.; WOOD, J. Articulate Objects – Voice, Sculpture and Performance. Nova Iorque: Peter Lang, 2009. 300p.

SAUTER, W. The Theatrical Event – Dynamics of performance and perception. University of Iowa Press, 2000. 272p.

SCHOPENHAUER, A. O Mundo como Vontade e Representação. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2005. 694p.

SHELLY, M. Frankenstein. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Editorial Minerva, 1973. 222p.

THOMSON, J. Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect. Londres: Palgrave Macmillan, 2011. 224p.

UNGER, M. J. Ideogram – Chinese Characters and The Myth of Disembodied Meaning. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004. 200p.

VANDERMEERSCH, L. Sabedorias Chinesas. Lisboa: Piaget, 2005. 144p.

WILHELM, R. I Ching – O Livro das Mutações. São Paulo: Pensamento, 1985

ZIZEK, S. A Visão em Paralaxe. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008. 502p.