

Outras palavras

---

# Algumas considerações sobre os ideogramas e sua relação com a representação inconsciente à luz da escrita clássica chinesa

Ricardo T. Trinca

Revista Brasileira de Psicanálise  
volume 51, n.1, p. 125-139 · 2017

## Resumo

Este artigo procura demonstrar que a escrita clássica chinesa – ideográfica – é uma linguagem que se aproxima da forma como as representações inconscientes organizam-se no psiquismo. Para tanto, o autor analisa dois versos escritos em chinês e relaciona-os com as representações inconscientes e com os ideogramas mentais. Procura estabelecer ainda a relação do ideograma com a formação do pensamento inconsciente e, para isso, propõe um modelo gráfico, ilustrativo também para as associações de ideias. Por fim, o autor concebe o espaço mental triangular como estrutura do ideograma.

## Palavras-chave

ideograma; representação inconsciente; linguagem; simbolização.

RICARDO T. TRINCA é psicanalista, doutor em psicologia clínica pela Universidade de São Paulo USP e membro filiado ao Instituto Durval Marcondes da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo SBPSP.

## Introdução

**B**uscaremos neste trabalho aproximar-nos da linguagem que se encontra entre a impressão e a palavra. E, como um umbigo, os ideogramas situam-se nesse lugar, o lugar de um elo, por meio do qual o pensamento desenvolve-se metaforicamente. O presente trabalho representa um esforço para explicitar as características principais dessa linguagem e, assim, compreender sua relação com a palavra falada.

Sabemos que os ideogramas não são somente uma matéria para linguistas – há muito que os psicanalistas ocupam-se deles (Avzaradel, 2006; Bion, 1957/1994, 1992/2000; Junqueira Filho, 1995; Money-Kyrle, 1996). Mas há uma dificuldade inicial para o leitor: os ideogramas serão tratados tanto do ponto de vista de uma forma de escrita específica quanto das marcas psíquicas provenientes de impressões sensoriais que se organizam no psiquismo ideograficamente. Essa simultaneidade deve-se ao fato de que a escrita chinesa clássica parece-nos a forma mais aproximada para descrever o modo como as representações inconscientes articulam-se no psiquismo formando pensamentos.

O termo *representação* será tratado aqui a partir do modo como foi compreendido por Freud, e isso significa que o relacionaremos com a pulsão, com a ausência do objeto, com o afeto, com a repressão e a palavra. No entanto, nosso interesse será considerar que os ideogramas chineses são demonstrações aproximadas do modo

como as representações inconscientes operam, ou seja, ideográfico-sinteticamente. Procuraremos mostrar também que os ideogramas possuem as características e a lógica do sistema inconsciente, tal como descritas por Freud (1900/1996a) e Matte-Blanco (1988).<sup>1</sup>

A princípio, descreveremos algumas das características do chinês clássico e analisaremos duas frases. Cada uma consistirá na junção de cinco ideogramas e demonstrará tanto sua imprecisão e condensação quanto uma de suas características mais notáveis: *a formação de imagens oníricas em movimento*. Nossa intenção, com isso, será mostrar que, se *certas linguagens apenas podem ser expressas pelos termos que lhes são semelhantes* (Pinto & Pignatari, 1975), então nada melhor do que o uso da atenção livremente flutuante como um modo possível de acesso a essa linguagem.

## Os ideogramas e sua escritura (poética)

Desde o famoso ensaio de Ernest Fenollosa “The Chinese written character as a medium for poetry” (1936/1977), a língua chinesa goza de uma reputação singular. Fenollosa foi o primeiro a evidenciar que o estudo da poesia baseava-se no estudo da linguagem. Demonstrou que na linguagem chinesa os caracteres ideográficos expressariam modos de relação entre imagens, ideias e sons, como uma composição complexa ou uma cena em movimento.

Trata-se de caracteres de uma língua não flexionada, em que não há nem conjugação nem declinação. As relações gramaticais são indicadas apenas pela ordem dos caracteres na sentença (Chu, 1977), e eles não sofrem alterações de acordo com o gênero, o caso, o tempo, etc. A ordem de sucessão dos caracteres ideográficos chineses expressaria, segundo Fenollosa, o próprio movimento da natureza, sequencial e sucessivo.<sup>2</sup> Fenollosa, além disso, foi incrivelmente inovador por mostrar como as formas das sentenças e mesmo as partes de um discurso brotariam umas das outras (1936/1977, p. 132). Essa característica provém, segundo o autor, de os caracteres chineses terem enorme plasticidade e de que uma coisa e sua ação não ficariam ou seriam formalmente separadas. Os ideogramas, desse modo, teriam a característica de poder significar tanto um verbo quanto um adjetivo, um advérbio ou um substantivo, apenas de acordo com sua ordem na sentença (Chu, 1977). É interessante notar como um caractere chinês não pertence a nenhuma parte específica de um discurso. Ele é abrangente, amplo, e pode significar gramaticalmente aquilo que, do ponto de vista da oração, o escritor pretende comunicar, tendo a liberdade de lidar com o caractere do modo como melhor lhe convenha (Fenollosa, 1936/1977, p. 134).

Os ideogramas são combinações de traços que, ao expressarem ideias, revelam os vínculos secretos que as unem (Cheng, 1977) e oferecem ao leitor a oportunidade

de vislumbrar cenas nascidas desses vínculos, vivas e relacionais. Por isso era dado um alto valor à caligrafia na China antiga. Eisenstein (1929/1977), por sua vez, observou que a escrita figural chinesa era copulativa. Sua principal característica era a combinação entre dois radicais (ou partes de um ideograma composto, mas também ideogramas), que não poderia ser considerada simplesmente uma soma, mas um produto deles, que revelaria um valor de outra dimensão, denominado por ele de *conceito*. Seu interesse era demonstrar que os ideogramas seriam um modelo de justaposição sequencial de imagens e de ideias, e o princípio do funcionamento da *montagem* cinematográfica. No conceito formado pela cópula dos radicais e pela sucessão dos caracteres haveria uma *ideia em movimento*, orientada justamente por meio dos seus radicais e que tenderia a ser alusiva e densa, como uma pintura de ideias condensadas (*Verdichtung*). Associados, seriam como uma *união que não criaria uma unidade* (Blanchot, 2007). Consideramos que um conceito significa um pensamento orientado em certa direção e, assim, permanece interminável, embora sempre seja subordinado aos seus radicais. Observemos um exemplo de escrita ideográfica, que iremos analisar:

浮雲 遊子意

Trata-se de um verso de Li Tai Po (Li Bai), de um poema intitulado “À despedida de um amigo”.<sup>3</sup> É um verso composto por cinco caracteres (ideogramas), cada qual expressando isoladamente

uma ideia e um som. Haroldo de Campos, ao analisar esse mesmo verso, deu a ele a seguinte tradução: “nuvens voláteis: o ânimo de quem viaja” (1977, p. 54). Ricardo Portugal e Tan Xiao propuseram outra versão: “nuvens viajam mudam vagam ânimos” (2013, p. 78). Mário Faustino preferiu: “A mente é ampla nuvem flutuante”, e Ezra Pound: “Mind like a floating wide cloud” (citados por Campos, 1977, p. 54). Já Cecília Meireles traduziu por: “As nuvens errantes me farão pensar em quem viaja” (Po, 1996, p. 40). Essas traduções procuram recriar o verso por meio de palavras que possam substituir cada um dos ideogramas ou a ideia geral de sua combinação com o outro. O leitor pode imaginar que estamos nos desviando da psicanálise por adentrarmos no território da tradução, mas afirmamos não ser essa a nossa intenção. Trata-se, inversamente, de mostrar, como já afirmamos, *como certas linguagens apenas podem ser expressas pelos termos que lhes são semelhantes*, pois a tradução tende a fracassar em transposições para diferentes linguagens. Assim, veremos como os sentidos diversos desse pequeno verso fazem com que tenhamos que apreendê-lo sintético-ideograficamente, e não por meio de um sentido alfabético, que nos aliena dos sentidos condensados do interior de cada ideograma.

Notemos o primeiro deles: trata-se, como outros três desse verso, de um ideograma complexo. Ele é uma cena em movimento. Do lado esquerdo desse ideograma (*fu2*) observamos o ideograma para “água” (Henshall, 1988, p. 560). Do lado

direito e acima, observamos os traços que revelam “as patas de um pássaro acima, pairando” (Campos, 1977, p. 54). Embaixo dele há o ideograma *tzuz*: “criança” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. 1). A combinação de “criança” com “as patas do pássaro acima” seria o modo pelo qual a ideia de “confiança” seria expressa (Campos, 1977, p. 54). Wieger encontra nesse ideograma a forma da “segurança ou de depender de alguém” (1915/2013, p. 594), e Henshall diz que foneticamente expressaria “flutuar” (1988, p. 560). Já essa ideia associada com o ideograma “água” expressa algo como “flutuante” ou “efêmero e transitório” (Wieger, 1915/2013, p. 594). Uma interpretação metafórica desse ideograma poderia ser feita, tal como fez Haroldo de Campos – uma fábula em miniatura: “flutuar com a tranquilidade e confiança com que descansa o filhote protegido pela mãe” (1977, p. 55).

Passemos agora para o caractere seguinte: na parte de baixo, o ideograma mostra a forma para “nuvens” (*yün2*); em sua forma mais primitiva expressaria o “vapor volúvel subindo”. Também oferece a ideia da “evanescência” e do “espírito que é invisível aos olhos” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. 152). Sua associação com a parte superior do ideograma revelaria, no entanto, o momento em que o “úmido e quente vapor chega a regiões frias e condensa-se nelas” (Wieger, 1915/2013, p. 232). Trata-se, possivelmente, das nuvens carregadas, antes da chuva e prestes a evanescer. Até esse momento, são dois ideogramas que

expressam a ideia de flutuar; flutuar com confiança e flutuar para o alto, até evanescer, transformando-se.

O terceiro ideograma é inteiramente sustentado pelo radical *cho*, que é parecido com uma bota e que designa a ideia de “ir, passo por passo, ou ir e parar” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. 5) ou o ato de “andar” (ShaoLan, 2014, p. 112). Sobre ele existem outros dois ideogramas. O primeiro seria a expressão de “ramos suspensos, pendentes, lianas, em movimento ondulante” (Campos, 1977, p. 56). Do lado direito desse ideograma, há o ideograma de “criança”, ou de um homem que tem suas pernas encobertas pela água, com seus movimentos dentro dela, “mostrando apenas seus braços enquanto nada” (p. 56), parecendo uma criança num cueiro ou enrolada. Os ramos pendentes pairam também acima da criança. Wilder e Ingram (1922/2014, p. 294) demonstram haver uma noção de “algo esvoaçante” na combinação entre esses dois radicais. Poderíamos também questionar se não expressariam algo de flutuante... Associado ao ideograma para “ir”, teríamos a possibilidade de “jogar, brincar [*play*]”, “descansar” (Henshall, 1988, p. 121), ou de “passear, vagar e viajar” (Wieger, 1915/2013, p. 663). De qualquer modo, observamos como um ideograma expressaria, do ponto de vista da língua chinesa, inúmeras ideias ou imagens em seu interior, de difícil precisão; trata-se de sintéticas condensações. Os ramos pendentes, esvoaçantes, parecem relacionar-se

com os movimentos dos braços do homem que nada. Uma imagem de algo esvoaçante encontra-se no interior da ideia de viajar, de vagar a esmo.

O ideograma seguinte é o ideograma para “criança” ou “mancebo” (*tzu3*), e mostraria a imagem de “um recém-nascido enfaixado e, por isso, suas pernas não estariam visíveis” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. 1). Pode tratar-se ainda, na composição desse verso, de um sufixo (*-or*) referente ao caractere anterior.

O último dos cinco ideogramas também é um ideograma complexo. Em sua parte inferior, observamos o ideograma para “coração, mente ou sentimentos” (*hsini*). Acima dele, temos um radical que significa “palavras e sons” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. 17), ou “palavras ditas”. Todo ele pode ser compreendido como “a opinião que surge quando o coração está cheio, repleto” ou como “pensamentos e intenções”, pois “o coração ou mente daquele que fala é conhecido pelo som que profere” (Henshall, 1988, p. 65); e, por extensão, que “o pensamento da mente de quem escuta vem das palavras daquele que fala” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. 17).

Para a compreensão desse verso inteiro, é necessária a combinação entre todos esses ideogramas. É preciso que o leitor tenha, portanto, que utilizar de sua atenção livremente flutuante para que uma cena possa ser vislumbrada, e que englobe não só os elementos, mas o movimento que foi dado pelo poeta. Do ponto de vista da tradução formal, seria indispensável observar um movimento sequencial, da esquerda para a direita, pois a compreensão do sujeito e

do predicado tenderia a ser localizável no próprio movimento da leitura. Trata-se de uma grande dificuldade e, possivelmente, não apenas para a nossa cultura. Mas poderíamos propor uma livre interpretação-tradução, que enfatizasse, em vez disso, uma *lógica de correlação* (Tung-Sun, 1977): nela, um termo nunca é solitário – ou relaciona-se com um outro, complementar, ou com o seu contrário:

Nuvens flutuantes viajam esvoaçantes,  
Vagando até no alto esvanecerem;  
Qual criança brincando, mostram-se  
Repletas de vivos sentimentos  
Para um coração de nuvens flutuantes.

A tradução desse verso, porém, será indiscutivelmente “traidora”; nossa atenção flutuante percebe essa limitação. Lembramo-nos quase instantaneamente das palavras de Klein, ao afirmar que “não podemos traduzir a linguagem do inconsciente para a consciência sem emprestar-lhe palavras do nosso domínio consciente” (1957/2006, p. 211). Ou seja, nessa transposição é inevitável uma mudança transformadora. O efeito de uma tradução é reduzir a possibilidade evocativa e associativa, e fazer com que o ideograma (que revela um modo peculiar de pensamento) pareça indistinto da linguagem alfabética.

Na tradução, tende-se a esgotar a tensão e o movimento de aproximação entre as imagens e ideias presentes em cada ideograma, para lidarmos apenas com a palavra manifesta. Pensamos que o caráter evocativo dos caracteres é fruto de sua estrutura dinâmica, e não de seu caráter

imagético-representacional, em que a imagem representa a coisa representada. Consideramos isso até mesmo em relação aos “pictográficos” ou “símbolos imitativos” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. vii), que não são apenas substantivos, mas também verbos e adjetivos. Assim, concordamos com os nossos precursores da poesia concreta, que entendiam que “é preciso que nossa inteligência habitue-se a compreender sintético-ideograficamente ao invés de analítico-discursivamente” (Apollinaire, citado por A. de Campos, Pignatari & H. de Campos, 1975, p. 156). Isso significaria considerar que a expressão de determinada natureza precisaria se dar em termos que não fossem indiferentes a essa natureza – *e isso também vale para pensarmos sobre a natureza da linguagem inconsciente*. Como nos dizem Pinto e Pignatari:

Uma linguagem vale pelo que tem de intraduzível, de intransponível, de irredutível a outras linguagens. Um texto, também, tem valor por tudo aquilo que há nele de irredutível a outros textos em quaisquer linguagens. Não tem sentido tentar exprimir uma realidade de determinada natureza em termos alheios a essa realidade (1975, p. 162).

Se consideramos a linguagem ideográfica como a linguagem inconsciente, pensamos que deveríamos encontrar meios de expressá-la por seus próprios termos: aí reside nossa dificuldade. Se, tal como afirmam Pinto e Pignatari (1975), *toda linguagem é*

*limitada, possuindo um conjunto de signos e de relações limitados, e que não podemos referir-nos a coisa alguma a não ser subordinados à forma da linguagem em questão, então percebemos que a linguagem ideográfica inconsciente deveria ser compreendida por termos semelhantes, como a linguagem ideográfica chinesa clássica.*

Por outro lado, se as palavras alfabéticas têm relação com o ideograma, qual seria essa relação? Quando Emerson diz que “a linguagem é poesia fóssil” (citado por Campos, 1977, p. 34), aludindo a uma espécie de mitologia da linguagem, refletimos que, sob cada nome ou oração pronunciada, haveria uma fossilização de radicais que talvez já eclodiram como formas vivas. Mas, caso a linguagem proveniente dessa sustentação ideográfica expresse palavras repletas de significado nascente, verificaríamos que obtiveram “vigência porque, no momento, simbolizaria[m] o mundo para o primeiro elocutor e para o ouvinte” (Emerson, citado por Campos, 1977, p. 34). Parecem, nesse caso, ser expressão daquela palavra que, no momento em que nasceu do ideograma, podia ser viva, repleta de emoção e brotar da relação entre seus radicais como uma “floração matinal”. A palavra oriunda do ideograma (e dele não dissociada) parece manter o estado de um nascente florescimento, não a frieza de uma palavra desarticulada do ideograma e de sua emoção. Money-Kyrle, ao discutir a formação dos pensamentos e da maturidade conceitual, considera que a palavra

surgiria apenas após o desenvolvimento de outros dois estágios:

estou sugerindo que, dado um objeto [...] a respeito do qual se deve formar um pensamento para que a maturidade conceitual [...] seja atingida, o desenvolvimento desse pensamento passará normalmente por três estágios: identificação concreta [com o objeto a respeito do qual se deve formar um pensamento], representação ideográfica inconsciente, representação consciente e predominantemente verbal. Se o último estágio for atingido de um modo apenas teórico, sem passar pelos outros dois, o conceito resultante parece ser imprestável para o desenvolvimento emocional. (1996, p. 436)

Uma palavra magra, fria, concreta, destituída de sua relação com a “representação ideográfica inconsciente” seria o resultado dessa palavra, já que essa *representação*, que é associativa e metafórica em sua natureza, pode nem mesmo ter se formado. Sendo assim, o alfabeto parece depender do ideograma.

### Outras considerações sobre a escritura chinesa

É interessante notar, nesse primeiro verso analisado, que tanto o primeiro caractere quanto o terceiro e o quarto são apresentações transformadas ou completas do ideograma *tzuz* (子), que é o ideograma para “criança”. Observamos esse ideograma reaparecer ao longo do verso associado com outros radicais, que expressam significados

diferentes por meio dele, em uma espécie de metamorfose de forma e de sentido. Ele mesmo aparece inteiro, reluzente, como o quarto caractere do verso. Salta-nos aos olhos essa metamorfose, tal como impressionou Fenollosa em seu estudo sobre a língua chinesa. A essa “rima visual”, Fenollosa deu o nome de *harmônico*. Nesse verso, trata-se da metamorfose do ideograma *tzuz* – uma metamorfose com condensações e deslocamentos, por meio de uma associação de formas semelhantes, em que o sentido parece subordinado à associação de sua forma. Nessa maneira de reaparecer sob sentidos diversos, o ideograma *tzuz* associa-se a outros ideogramas destituídos de *conjunções coordenativas*, tão necessárias em nosso modo de expressão e incrivelmente ausentes tanto nessa forma de escrita quanto nos sonhos. Além disso, verificamos como as ideias de “flutuar” e de “água” existem também nos três primeiros ideogramas; parecem, assim, harmônicos ideativos, ou *transformações e invariâncias* (Bion, 1965/2004b).

Há uma determinação explícita sobre o tipo de vínculo que deve ser estabelecido entre palavras ou entre ideias por meio das conjunções coordenativas. Mas essa determinação não se aplica ao modo de organização da linguagem inconsciente, e o chinês clássico mostra-nos um exemplo de sintaxe puramente relacional, baseada na ordem dos caracteres. Para observarmos mais claramente essas questões, vamos analisar mais um grupo de ideogramas. Observemos a frase:

月耀如晴雪

Trata-se de uma sentença que se encontra no artigo de Ernest Fenollosa citado anteriormente. Esses cinco caracteres são traduzidos por Fenollosa e usados para desenvolver a ideia de que a sucessão dos ideogramas revelaria um fato intrínseco ao pensamento: o seu caráter sucessivo, como uma redistribuição de forças de um termo do qual se parte para um outro termo ao qual se chega (1936/1977, p. 127). Neles não se empregam as conjunções coordenativas, como na língua portuguesa. Uma tradução para esses ideogramas seria: “Lua radia como pura neve” (p. 121). Observamos, nessa versão, que cada um dos ideogramas significaria uma palavra. O primeiro “Lua”, o segundo “radia”, o terceiro “como”, o quarto “pura” e o quinto “neve”. Mas, como havíamos demonstrado anteriormente, cada ideograma complexo constitui-se de uma cena, em que vários elementos não só estão presentes em seu interior, mas relacionam-se com os outros. Podemos observar isso nesses cinco caracteres também. O primeiro ideograma (*yüeh4*) é o ideograma “pictográfico” para “Lua”, para “a lua crescente, completamente visível” (Wieger, 1915/2013, p. 165).

O segundo ideograma (*yao4*) é um ideograma complexo, em que vários elementos estão presentes. Há na sua esquerda o ideograma *kuang1*, que significaria algo “glorioso, resplandecente e luminoso” (Wieger, 1915/2013, p. 614). Em sua direita, na parte de baixo, há o ideograma *chui1*, que representaria um “pássaro com rabo pequeno”

(p. 334). Já a sua combinação com a parte superior revelaria o ideograma *tiz*, que significa “faisão” (p. 163). É interessante notar nesse ideograma como uma imagem parece desdobrar-se da outra – por exemplo, como um pássaro com rabo pequeno está no interior de um faisão. O ideograma *yao*<sub>4</sub>, esse segundo ideograma, significaria, assim, tanto “glorioso e honroso” como “brilho e iluminado” (p. 658). Podemos conjecturar também que significaria algo alado, pela presença do pássaro em seu interior, como um brilho alado em sua glória.

O ideograma seguinte é o ideograma *ju*<sub>2</sub>. Ele é a combinação do radical *nü*<sub>3</sub>, “mulher”, que está à esquerda, com o radical *k’ou*<sub>3</sub>, “boca”, que é o radical fonético que atribui o som ao ideograma. Ele significa “falar como uma mulher, com habilidade feminina; e a disposição de um homem para agradá-la”. Como extensão do significado, expressaria “como”, “gostar” ou estar “de acordo com” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. 180). Ou seja, para agradar uma mulher, dever-se-ia ter a habilidade feminina de *estar de acordo com* ela. Não deixa de ser um curioso modo de pensar.

Já o ideograma seguinte (*ch’ing*<sub>2</sub>) é um ideograma complexo, formado por dois ideogramas (*jih*<sub>4</sub> e *ch’ing*<sub>1</sub>). O primeiro deles é o ideograma para “Sol”. O segundo é uma ligação entre a ideia do crescimento das plantas e de vida com a representação de um receptáculo feito para o crescimento, ou seja, significaria o “crescimento em torno de um poço cheio [de

água], que está fresco e verde” (Henshall, 1988, p. 13). Associado com o ideograma para “Sol”, ele significaria “um céu claro” (Wieger, 1915/2013, p. 584), revelando a limpidez do céu ou a pureza.

O último ideograma (*hsüeh*<sub>3</sub>) é composto por dois radicais (*yü*<sub>3</sub> e *chi*<sub>4</sub>). O ideograma na parte superior (*yü*<sub>3</sub>) significa “as gotas de água que caem de uma nuvem que paira no céu” (Wieger, 1915/2013, p. 26), e que são evanescentes. O ideograma na parte inferior dele é o ideograma para “mão”. Ou seja, “uma chuva que pode ser pega com a mão ou varrida para longe” (Wilder & Ingram, 1922/2014, p. 148), a “neve”. Recriamos esse verso assim:

Lua esplendorosa,  
cai a neve pura;  
uma é como a outra:  
– brilho pelo chão!

Nesse exemplo, a oração dos cinco caracteres pode mostrar tanto a nostalgia de uma noite enluarada quanto a frieza de uma Lua distante. Podemos ainda pensar no calor do brilho da Lua sobre a neve, e na neve pura que radia como a Lua. São diferentes cenas e emoções, mas oriundas da mesma fonte. Porém, como numa única imagem composta, em que o brilho da pureza encontra-se sobre a Lua refletida na neve, e em que a pureza da neve é vista com o brilho da Lua sobre ela, esses cinco ideogramas relacionam-se e articulam-se sem que uma imagem desfaça a imagem anterior. Fundamentalmente, o que determina cada cena do ideograma é a existência de uma cena total, uma unidade

contraditória, em que são possíveis várias tomadas sucessivas, de diferentes ângulos, com variadas perspectivas a partir dela; uma cena absolutamente condensada e que revela movimentos, de modo que as emoções tornam-se perspectivas decorrentes de cada ângulo observado, em tomadas distintas, como cenas infinitas.

Há ainda um novo ponto a ser debatido. Tomemos como exemplo o ideograma 浮. Trata-se, como já analisamos, do ideograma “flutuante”. Seu nome “flutuante” é apenas a ponta do *iceberg* do seu universo simbólico. A ligação entre seus radicais ocorre em pares. “As patas de um pássaro acima” relacionam-se com “criança”; sua aproximação gera “confiança”; “confiança” associa-se com “água”; sua decorrência será “flutuante”. A tensão provocada pela associação de dois radicais é geradora de um nome; esse nome funda-se nos seus radicais. *Há, assim, uma triangulação na composição do ideograma complexo: dois radicais geram um nome.* O nome, por sua vez, não anula os radicais. Nessa tensão, o nome não tem uma explicação definitiva e produz somente associações. Nesse sentido, é possível entender quando Bion diz: “o ideograma evoca associação livre e o alfabeto não” (1992/2000, p. 361).

### Ideograma, representação e som

Podemos compreender que as representações inconscientes, no entanto, ainda não são propriamente ideogramas, pelo menos no sentido mais amplo que eles possuem, mas o pensar já seria expressão e resultado de um

estágio ideográfico, tal como descrito por Money-Kyrle (1996). Enquanto a constituição de representações inconscientes depende de uma capacidade de registrar aquilo que não está presente, o pensar, por sua vez, implica pôr em movimento associativo essas representações, como um fenômeno ainda mais complexo. A *Vorstellung* seria o representante ou uma representação da pulsão. Esse representante da pulsão (*Triebrepräsenz*) seria a exigência de esforço da pulsão para que se tornasse algo de psíquico. Podemos dizer, como Garcia-Roza (2004), que uma representação, que é o representante da sua pulsão, é o modo como a própria pulsão se faz presente no psiquismo. A *Vorstellung* é uma *Triebrepräsenz* repleta de carga afetiva e designaria, de modo geral, o aspecto ideativo ou imagético quando investida pela pulsão.

Quando nos perguntamos acerca de um pensamento inconsciente, precisamos ter em vista que Freud (1915/1996c) estabelece que grupos de representações inconscientes investidos por uma quota de afeto poderiam, pela repressão, ter seus afetos suprimidos na passagem desses pensamentos para a consciência, pela palavra. Isso corresponderia à assertiva de que pensamentos inconscientes estruturados por meio de conjuntos de representações inconscientes existiriam independentemente das representações de palavra, ou seja, pensamentos oníricos inconscientes seriam conglomerados de representações inconscientes.

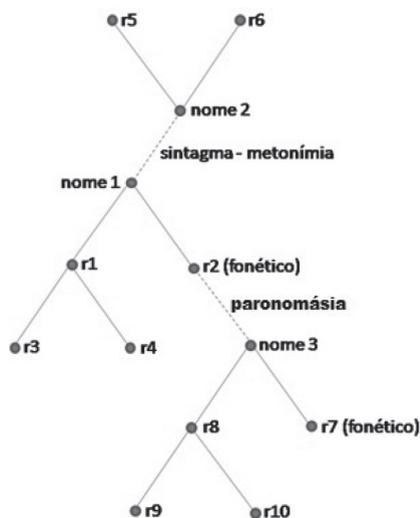
Compreendemos que, entre as representações de traços de objetos na mente e a

articulação dessas representações em uma forma ou estrutura ideográfica – tal como preferimos denominar –, *é necessário que um modelo edípico e triangular opere sobre elas*, para que assim se estabeleçam matrizes de pensamentos. Como destino da cena primal, ela assumiria o caráter de um ideograma primário (Bion, 1992/2000, p. 211). Britton, ao discutir sobre o papel da crença, fala da importância da constituição interna da situação edípica, que “requer aquilo que eu descrevo como espaço psíquico triangular – torna-se necessária uma terceira posição no espaço mental, a partir da qual o *self* subjetivo pode ser observado tendo uma relação com uma ideia” (2003, p. 29). Essa terceira posição no espaço mental seria correspondente à própria estrutura ideográfica, que permite o desenvolvimento de pensamentos por meio de uma relação triangular; referimo-nos neste trabalho à ideia como um conceito ou o nome do ideograma, ou seja, uma palavra associada com a representação ideográfica inconsciente (Money-Kyrle, 1996).

O discurso manifesto, expressão articulada de nomes de ideogramas, é o resultado da reunião e cópula dos seus radicais inconscientes, que produzem em cada ideograma aquela alteridade sempre desconhecida. Uma palavra, sustentada por uma estrutura ideográfica, nunca se refere unicamente àquilo que representa, pois se apoia nos radicais que fazem com que ela seja sempre mais ampla do que a sua representação. Os radicais jamais se unem de fato, e permanecem em relação tensa,

produzindo evocações. Nessa copulativa simbólica, a produção de um nome é referência aos seus radicais e um movimento que clama ligação com outras triangulações ideográficas por meio de encadeamentos ideativos, metonímicos e paronomásticos,<sup>4</sup> engendrando pensamentos inconscientes.

O modo como esses encadeamentos ocorrem, por meio de aliterações, condensações, deslocamentos, ritmo, rima, semelhança, similaridade ou contiguidade, constitui parte da observação psicanalítica, quando pacientes associam livremente e ligam ideias desconexas através de ideias, imagens, sons ou partes de sons. Observe-mos o modelo gráfico a seguir, um modelo que procura relacionar a estrutura ideográfica triangular e as associações sonoras entre as palavras – corresponderia a uma estrutura associativa inconsciente:



Modelo para a relação entre a estrutura triangular do pensamento e as associações sonoras entre as palavras.

Nessa figura observamos como *representar* significaria dar continuidade associativa e fluidez fonética, ideativa e afetiva por meios diversos, possivelmente como uma estrutura de adiantamentos, capturas e transformação da energia pulsional. Os radicais 1 e 8 (r1 e r8) são também nomes, mas associam-se a outros radicais para a formação de novos nomes, tal como observamos nos ideogramas *fuz* e *cho*, que seriam representados, por exemplo, pelo triângulo [nome<sub>3</sub>, r8, r7(fonético), r9 e r10]. Trata-se de um modelo em que *grupos de representações* estariam encadeados entre si, formando pensamentos associados por sons e por ideias inconscientes. Sua forma pode ser identificada como uma malha, uma malha de representações, dando suporte e sendo o próprio aparelho psíquico, que tem a forma de uma *estrutura para simbolizações inconscientes*.

### Ideogramas e ideogramatização

Bion, em diversos trabalhos (1957/1994; 1992/2000), utiliza-se dos termos *ideograma* e *ideogramatização*. Ele costuma utilizar esses termos para descrever como, diante de uma impressão sensorial, foi constituída uma forma (imagem) e, por meio dela, uma comunicação verbal. Esse trabalho de *formalização* da impressão sensorial é o nome dado por ele para o trabalho de ideogramatização. O ideograma, por sua vez, é o produto dessa função ideográfica: tornar a experiência apta para armazenamento e utilização. Ela seria uma função de agrupamento de radicais e, portanto, criativa. Por

meio dessa função, seriam formados ideogramas, através dos quais os pensamentos poderiam desenvolver-se.

Bion (1963/2004a) considera que a transformação dos elementos beta em elementos alfa ainda não seria propriamente constituição de pensamentos, mas de qualidades psíquicas; elas poderiam ser armazenadas e relacionadas com outras (como representações emocionais), para uma “pensabilidade”; seriam *protoideias*, anteriores a um pensamento propriamente dito, pois seriam elementos formadores de conceitos. Observamos anteriormente que os ideogramas complexos possuem em sua constituição uma estrutura formal de natureza triangular, e não seria um erro afirmarmos que, psiquicamente, eles constituiriam uma “*unidade simbólica mínima*”. A triangulação ideográfica pressupõe uma organização das representações inconscientes por meio da cópula, de modo que o nome (ou o conceito) é o produto de associações entre protoideias; elas prestam-se para a cópula e, portanto, para o desenvolvimento emocional. Observemos alguns exemplos:

- a. Quando Bion (1957/1994) descreve partes de um objeto expelidas projetivamente após ser destruído pelo paciente, ele demonstra um ataque aos vínculos internos do ideograma e à fragmentação e expulsão de partes dele, partes tanto sonoras (fonéticas) quanto ideativas, o que faz com que ele se torne irreconhecível. A nova composição ideográfica,

produto da parte expelida, é parecida com uma composição cubista, em uma nova condensação, como nos sonhos. “Se o pedaço de personalidade for relacionado à visão, o paciente achará que o gramofone quando estiver tocando estará olhando para ele” (p. 61).

b. Quando Freud (1901/1996b), em *Psicopatologia da vida cotidiana*, refere-se ao esquecimento de Signorelli, associando Botticelli, Boltraffio, Bósnia, Boltraffio, Trafoi, Herzegovínia, Signor (*Herr*)..., ele produz uma associação paronomástica e metonímica, explicitando a ruptura, via esquecimento, por meio do recalque, da ligação entre ideogramas através de seu aspecto fonético. Podemos dizer, nesse caso, que é o som que liga os distintos ideogramas, cada qual repleto de pensamentos nascentes.

c. Hanna Segal (1983), por sua vez, em suas “Notas a respeito da formação de símbolos”, discute a diferença entre dois pacientes na utilização do violino como símbolo. Ao tocarem violino, ambos sentiam tratar-se de um ato masturbatório. No entanto, enquanto um deles experimentava o violino como sendo o próprio órgão genital masculino, o outro se utilizava do instrumento como uma representação dele. De nosso ponto de vista, a diferença explicitada por Segal descreve que a representação de um ato masturbatório implica a possibilidade de relação de diferentes radicais entre

si (violino, pênis, mãos, moça, masturbação) e, além disso, que há uma ligação entre os radicais na formação de uma cadeia associativa com outros ideogramas. Já no caso do outro paciente, podemos conjecturar que a relação entre “violino” e “órgão sexual masculino” é equivalente e simétrica, ou seja, não é simbólica e triangular. Isso significa que não existiria nem uma terceira posição no espaço mental nem um ideograma; portanto, um radical apenas seria equivalente ao outro.

### Espaço e metáfora

A organização simbólica tem como resultado um acúmulo de metáforas, que produzem sentidos figurados e analógicos, referenciados por seus radicais, por meio de uma lógica de equivalência e alusão. Assim, para nós, “as metáforas se foram superpondo em camadas quase geológicas” (Fenollosa, 1936/1977, p. 138).

Os ideogramas, que se utilizam de imagens concretas para sugerir ou evocar relações abstratas, são o produto dessa organização ideográfica que podemos descrever como metafórica. A metáfora parece ser o sentido eletivo da ligação entre os radicais. O pensamento inconsciente, um verdadeiro *palimpsesto ideográfico*, criaria sugestões ao relacionar as representações e os afetos, tornando cada “unidade” simbólica um acúmulo excedente de sentido metafórico por meio de seu agente estrutural, o *espaço vazio*. A ausência do objeto, no ideograma, pode ser considerada tanto o

elemento de apoio para os radicais quanto a forma vazia na qual as ligações associativas, metonímicas, ocorreriam, quando se é possível pensar, *por meio de saltos para ligações sobre o espaço*. A estrutura triangular do ideograma pode ser considerada, portanto,

como *quaternária*, pois além do nome e dos radicais há o elemento do espaço, da ausência do objeto, que é a base em que o ideograma, como “unidade” simbólica, parece formar-se e encadear-se com outros ideogramas.

#### Notas

- 1 Compreendemos assim que, nessa linguagem, podemos observar: ausência de contradição, deslocamento, ausência de temporalidade (mas presença de movimento ou de sequência), condensação e ausência de identidade (determinada pela condensação, já que A pode ser ou fazer parte de B e vice-versa).
- 2 Bion, em *Cogitações* (1992/2000, pp. 332-335), demonstrou não apenas ter conhecimento desse trabalho de Fenollosa como estar reflexivo sobre o problema da sucessão do pensamento de um ponto de vista psicanalítico.
- 3 Para a leitura completa desse belo poema, incluindo o original chinês, recomendo a tradução de Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao (2013, p. 78).
- 4 A *paronomásia* é uma figura fônica que emprega palavras parônimas (com sonoridades semelhantes),

mas com sentidos diferentes, próximas umas das outras. “Elemento nuclear e fundante de todo bom poema, que tece a gama de plurivalências da instância sonora” (Chalhub, 1987, pp. 58-59). A *metonímia*, por sua vez, é um modo de associação de palavras por meio de seus sons ou partes deles (fonemas). Em uma cadeia associativa, significaria “tomar a parte pelo todo”, ou seja, as palavras relacionam-se com as outras por meio de seu aspecto sonoro, como um modo de pensar associativo através de partes de seu som. O *sintagma*, por sua vez, indica uma relação sonora ou ideativa em que um elemento tem uma relação de dependência com o outro; uma operação de seleção daqueles que devem combinar-se na cadeia associativa, criando nexos de subordinação entre eles.

#### Algunas consideraciones sobre los ideogramas y su relación con la representación inconsciente a la luz de la escritura china clásica

Este artículo pretende demostrar que la escritura china clásica – ideográfica – es un lenguaje que se aproxima a la forma en que las representaciones inconscientes se organizan en la psique. Para ello, el autor analiza dos versos escritos en chino y los relaciona con las representaciones inconscientes e ideogramas mentales. Su objetivo es establecer la relación del ideograma con la formación de pensamiento inconsciente. Propone un modelo gráfico, ilustrativo también para las asociaciones de ideas. Por último, concibe el espacio mental como la estructura triangular del carácter.

PALABRAS CLAVE: ideograma; representación inconsciente; idioma; simbolización.

#### Considerations on the ideogram and its relation to the unconscious representation in the light of Chinese classical writing

This article's purpose is to demonstrate that Chinese classical writing, also called ideographic writing, is a language that approaches the way unconscious representations are organized in the psyche. To this end, the author analyzes two verses written in Chinese and relates them to unconscious representations and mental ideograms. The author attempts to establish the relation between ideogram and the way unconscious thinking is formed. To this end, he proposes a graphical model, which may also illustrate mental association (association of ideas). Finally, the author conceives of a triangular mental space as a structure of the ideographic character.

KEYWORDS: ideogram; unconscious representation; language; symbolization.

#### Referências

Avzaradel, J. R. (2006). Ideograma e formação de significado. In J. R. Avzaradel (Org.), *Linguagem e construção do pensamento* (pp. 189-206). São Paulo: Casa do Psicólogo.

Bion, W. R. (1994). Diferenciação entre a personalidade psicótica e a personalidade não psicótica. In W. R. Bion, *Estudos psicanalíticos revisados* (W. Dantas,

Ricardo T. Trinca

- Trad., pp. 55-77). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1957)
- Bion, W. R. (2000). *Cogitações* (P. C. Sandler, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1992)
- Bion, W. R. (2004a). *Elementos de psicanálise* (J. Salomão, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1963)
- Bion, W. R. (2004b). *Transformações: do aprendizado ao crescimento* (P. C. Sandler, Trad.). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1965)
- Blanchot, M. (2007). *A conversa infinita: a experiência limite* (J. Moura Jr., Trad.). São Paulo: Escuta.
- Britton, R. (2003). *Crença e imaginação: explorações em psicanálise* (L. P. Chaves, Trad.). Rio de Janeiro: Imago.
- Campos, A. de, Pignatari, D. & Campos, H. de. (1975). Plano-piloto para poesia concreta. In A. de Campos, D. Pignatari & H. de Campos, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos* (pp. 156-158). São Paulo: Duas Cidades.
- Campos, H. de. (1977). Ideograma, anagrama, diagrama. In H. de Campos (Org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (pp. 9-113). São Paulo: Cultrix.
- Chalhub, S. (1987). *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática.
- Cheng, F. (1977). *L'écriture poétique chinoise: suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*. Paris: Seuil.
- Chu, T.-S. (1977). A interação entre linguagem e pensamento em chinês. In H. de Campos (Org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (pp. 231-262). São Paulo: Cultrix.
- Eisenstein, S. (1977). O princípio cinematográfico e o ideograma. In H. de Campos, (Org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (pp. 163-185). São Paulo: Cultrix. (Trabalho original publicado em 1929)
- Fenollosa, E. (1977). Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In H. de Campos (Org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (pp. 115-162). São Paulo: Cultrix. (Trabalho original publicado em 1936)
- Freud, S. (1996a). A interpretação dos sonhos. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vols. 4-5). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900)
- Freud, S. (1996b). Psicopatologia da vida cotidiana. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 6). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1901)
- Freud, S. (1996c). Repressão. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Trad., Vol. 14, pp. 147-162). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915)
- Garcia-Roza, L. A. (2004). *Introdução à metapsicologia freudiana* (Vol. 3). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Henshall, K. G. (1988). *A guide to remembering Japanese characters*. Singapore: Tuttle Publishing.
- Junqueira, F. L. C. (1995). Da esfinge ao oráculo: sobre a função do sonhar na gênese dos pensamentos. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 29(1), 77-91.
- Klein, M. (2006). Inveja e gratidão. In M. Klein, *Imveja e gratidão e outros trabalhos* (B. Mandelbaum et al., Trans., pp. 205-267). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1957)
- Matte-Blanco, I. (1988). *The unconscious as infinite sets: an essay in bi-logic*. London: Karnac.
- Money-Kyrle, R. (1996). *Obra selecionada de Roger Money-Kyrle* (E. H. Sandler, Trad.). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Pinto, L. A. & Pignatari, D. (1975). Nova linguagem, nova poesia. In A. de Campos, D. Pignatari & H. de Campos, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos* (pp. 159-162). São Paulo: Duas Cidades.
- Po, L. T. (1996). *Poemas chineses* (C. Meireles, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Portugal, R. & Xiao, T. (2013). *Antologia da poesia clássica chinesa: Dinastia Tang*. São Paulo: Unesp.
- ShaoLan, H. (2014). *Chineasy: the new way to read Chinese*. London: Thames & Hudson.
- Segal, H. (1983). Notas a respeito da formação de símbolos. In H. Segal (Org.), *A obra de Hanna Segal* (E. Nick, Trad., pp. 77-97). Rio de Janeiro: Imago.
- Tung-Sun, C. (1977). A teoria do conhecimento de um filósofo chinês. In H. de Campos (Org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* (pp. 187-229). São Paulo: Cultrix.
- Wieger, L. (2013). *Chinese characters: their origin, etymology, history, classification and signification*. New York: Dover. (Trabalho original publicado em 1915)
- Wilder, G. D. & Ingram, J. H. (2014). *Analysis of Chinese characters*. New York: Dover. (Trabalho original publicado em 1922)

[Recebido em 18.01.2016, aceite em 15.06.2016]

Ricardo Trapé Trinca  
Rua João Moura, 627/61  
05412-911 São Paulo, SP  
Tel.: (11) 3085-9176  
ricardotrinca@hotmail.com