

Viagens e leituras japonesas em *Rakushisha*, de Adriana Lisboa¹

Marcel Vejmelka²

O romance *Rakushisha* de Adriana Lisboa trata de diferentes aspetos da experiência da alteridade e se insere numa série de produções literárias recentes em que escritores brasileiros contam histórias situadas fora do país ou representam experiências próprias no estrangeiro. Rita Olivieri-Godet caracterizou esta tendência como ambivalente, no sentido de representar uma escrita voltada para o outro, mas sempre ligada a temáticas brasileiras – originadas, situadas, vigentes no contexto cultural brasileiro:

A produção romanesca brasileira [...] apresenta-se autocentrada, voltada para o questionamento da formação histórica da nação, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagonicos. [...] Até mesmo quando a ação do romance está situada em terras estrangeiras, o objetivo primeiro desse olhar cruzado continua sendo as imagens de uma realidade brasileira que se revela através do contato com o Outro, através do olhar do Outro. (Olivieri-Godet 2007: 235)

¹ Texto baseado na comunicação “Japanese Travels and Readings in Adriana Lisboa’s *Rakushisha*“, International Symposium “Journeys and (Re)Connections in Contemporary Brazilian Literature / Viagens e (re)encontros na literatura brasileira contemporânea”, 15 de Abril de 2013, Universiteit Leiden.

² Professor, Dep. of Spanish and Portuguese, Translation / Cultural Studies. Johannes Gutenberg University Mainz / Gernersheim.

Entretanto, ela constata nesta corrente formas de escrita que enfrentam a alteridade como uma “arqueologia da linguagem”, uma maneira de explorar ou estender os limites da própria representação literária:

[O]s elementos da poética da alteridade induzem a uma arqueologia não só de culturas e de povos, mas da linguagem enquanto elemento que constitui o ser. Isso justifica suas estruturas vertiginosas, refazendo percursos circulares, projetando, no universo ficcional, a figura do escritor e sua busca obsessiva da decifração de um enigma. Viagem, portanto, que toma o estrangeiro e sua irredutível diferença para significar o indizível, conduzindo a narrativa para o limite do irrepresentável. (Olivieri-Godet 2007: 251)

O romance *Rakushisha* de Adriana Lisboa se insere na tendência analisada por Olivieri-Godet e representa um exemplo interessante da “arqueologia” apontada pela crítica. Em *Rakushisha*, Adriana Lisboa elabora uma representação – através da sua própria escrita literária – de diferentes formas e meios de aproximação da e confronto com a cultura japonesa: viagens e leituras intradecíticas assim como as leituras extraliterárias da própria autora.³

O romance pode ser relacionado também com outros romances brasileiros contemporâneos de temática japonesa – principalmente com *O único final feliz de uma história de amor é um acidente* (2010), de João Paulo Cuenca, *O sol se põe em São Paulo*

³ Outra dimensão fundamental da gênese do romance é sem dúvida a viagem da própria autora ao Japão enquanto estava escrevendo o livro. Mas a configuração de *Rakushisha*, confirmada também pelas afirmações de Adriana Lisboa em entrevistas e outros paratextos, exclui toda a dimensão autobiográfica ou de “relato de viagem” do romance, focalizando principalmente o aspecto da representação através da escrita literária.

(2007), de Bernardo Carvalho, e *Nihonjin* (2011), de Oscar Nakasato – estabelecendo com eles uma interessante micro-rede “japonista” na literatura brasileira atual.⁴

Em *Rakushisha* os dois protagonistas – o *nikkei* Haruki em busca de suas raízes culturais e a carioca Celina em busca dela mesma – viajam ao Japão, os seus movimentos servem como guia para os leitores durante a descoberta – dentro e através do romance – da obra do poeta e escritor japonês Matsuo Bashō (1644-1694) e do Japão representado na sua obra assim como em outras obra da literatura japonesa.

Já o título condensa as principais dimensões do romance: A referência intertextual ao famoso diário de viagem em prosa e verso – o *Saga Nikki*, o diário de Saga – que Bashō escreveu em 1691 durante várias semanas numa casinha nos arredores de Quioto, chamada de “cabana dos caquis caídos”, em japonês “Rakushisha”. Este diário é o último de um total de cinco diários de viagens que o poeta japonês escreveu durante suas andanças pelo Japão, e se diferencia dos quatro anteriores pelo fato de ter sido escrito não em movimento, mas num lugar só.⁵

O diário de Bashō é reproduzido no romance, na íntegra e em tradução feita pela própria autora.⁶ Dentro do romance – onde o texto é traduzido pela personagem Yukiko Sakade, uma nipo-brasileira e ex-namorada de Haruki –, os trechos reproduzidos do diário mantém a ordem do original – que assim constitui a estrutura do romance no nível simbólico – e dialogam com as páginas do diário que a protagonista carioca Celina

⁴ Uma análise desse interesse comum pelo Japão na literatura brasileira contemporânea se encontra em Vejmelka (no prelo). Suzana Vasconcelos de Melo (2013) apresenta uma análise de *Rakushisha* sob a ótica da alteridade e estranheza.

⁵ A respeito dos diários de viagem de Bashō, a introdução do organizador e tradutor da edição em inglês, David Landis Barnhill fornece uma orientação muito boa (Barnhill 2005).

⁶ Tradução feita, como informa Adriana Lisboa, com consultas do original e das traduções para o francês (por René Sieffert, Bashō 2001) e o inglês (por David Landis Barnhill, Bashō 2005). Esta tarefa realizada pela autora se relaciona com o volume *Contos populares Japoneses*, onde Adriana Lisboa apresenta uma re-escrita em português, a partir das versões originais japonesas, dos textos ali reunidos (cf. Lisboa 2008).

começa a escrever também em um só lugar, em Kyoto, nas proximidades da “Rakushisha”.

Esta constelação permite determinar a relação entre lugar e viagem, leitura e escrita, presente nos diários de Bashō e retomada por Adriana Lisboa, como base estética e estrutural do romance *Rakushisha*.

Aproximo-me do livro. O diário de Bashō em Saga. [...]

Aproximo-me do diário de Bashō, cuja tradução para o português Haruki se prepara para ilustrar e que foi motivo de sua viagem ao Japão. (id., p. 33-34)

O diálogo intenso que se estabelece entre os dois diários, o autêntico de Bashō e o fictício de Celina (portanto a escrita literária de Adriana Lisboa), se situa nos níveis espiritual, estético e conceitual:

Nunca pensei em ter um diário. Nem quando era menina, nem quando adolescente.

Talvez esteja fazendo isso agora só porque não resisti ao papel fabricado no Japão.

[...] Comprei o caderno. O caderno se tornou um diário. Só depois disso me lembrei do poeta Matsuo Bashō e de seu *Saga Nikki*, o *Diário de Saga*. O diário que Bashō escreveu perto daqui, quando estive de visita pela segunda vez ao seu discípulo Mukai Kyorai. (Lisboa 2007: 23)

Este trecho contém uma imagem que refere os leitores ao famoso livro de Roland Barthes sobre a sua viagem ao Japão em 1970, *L'empire des signes*. No capítulo

“Papeterie” (Barthes 2007: 117-122), Barthes descreve o encanto sensual, quase erótico do mundo da escrita e das papelarias no Japão, onde Celina compra um caderno, seduzida pela sua estética, sem o propósito consciente de iniciar com ele um diário da sua viagem. Essa imagem leva aos leitores a relacionar o propósito de Celina de escrever um diário com a leitura que ela faz, simultaneamente, do diário de Bashō. Uma imagem repetida várias vezes no romance condensa a estreita e intensa relação entre esses dois diários: “Sobre a mesa estão apenas o meu diário e o diário de Bashō. (Lisboa 2007, p. 61)”. E também: Na mochila, Celina levava seu diário e o diário de Bashō. (id., p. 114)

Assim, dois diários de viagem estão viajando por Quioto, durante os extensivos passeios de Celina pelas ruas, os parques e templos – o símbolos do Japão tradicional contrastando aqui com o Japão hipermoderno vivido por Haruki durante a sua visita a Tóquio. Celina se experimenta e observa como estrangeira muda – desprovida da língua –, um aspecto que se reflete nas suas leituras do *Saga Nikki* e nas sua própria escrita, onde surgem lembranças da sua filha Alice e do marido, do qual ela se separou por achá-lo responsável pela morte de Alice.

Celina lê o diário do poeta e, por ele inspirada, escreve o seu próprio diário; Haruki ilustra o livro, traduzindo em imagens o texto do poeta, ou antes, suplementando-o com desenhos que dialogam com sua ascendência japonesa e sua origem brasileira e com a ‘tradução’ de afetos com relação à mulher japonesa que traduz os poemas para o português. (Ferreira Cury 2012, p. 22)

Como menciona Maria Cilda Ferreira Cury na citação acima, o *Diário de Saga* de Bashō também é “traduzido” visualmente no romance: Haruki foi contratado para ilustrar a edição brasileira do *Saga Nikki*, a tradução feita por Yukiko, e recebeu uma bolsa de

viagem para poder visitar o Japão e buscar inspiração para a sua tarefa. Entretanto, o processo concreto da ilustração do diário nunca é descrito ou reproduzido. O enfoque principal no protagonista Haruki e na sua estadia no Japão está num preparo espiritual, que pode ser entendido em analogia com o preparo de Celina para a vida após a morte da filha e a separação do marido:

Ir deixando que a terra de Bashō fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhasse em seus pulmões, ficasse impressa em suas digitais, ondulasse em chá verde sobre sua língua (mesmo que acompanhada de donuts), tocasse em seus tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embaraçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares.

Deixar sobretudo que a terra de Bashō se estampasse em seus olhos e na memória de seus olhos, ainda que em meio a toda a poluição visual que atraía críticas ao Japão dos seus dias. Ver o salto da rã no velho poço de Bashō, ouvir o ruído quase nada da água, e depois acompanhar os círculos concêntricos a se propagar e a desaparecer. Quase um sonho. Quase vida real. (Lisboa 2007: 51)

Haruki também representa o legado da imigração japonesa no Brasil e a busca da sua comunidade por uma identidade e pertença – “Nenhum vínculo com o país de seus antepassados. Nada. Nenhuma informação, nenhuma curiosidade.” (Lisboa 2007: 35) –, mas Adriana Lisboa não se detém muito na questão da identidade nacional ou transnacional. Ela recorre a este pano de fundo histórico somente para usá-lo como ponto de partida e como referência para, assim, poder destacar melhor os encontros existenciais – no sentido de espirituais e poéticos – dos seus protagonistas com o Japão,

com Bashō, com eles mesmos. Neste sentido, o romance explora a relação entre lugar e memória, leitura e escrita, tudo condensado dentro da busca individual:

Apropriando-se de espaços tão diferentes ao torná-los próximos, habitando-os com histórias e culturas diversas, o texto de Lisboa, de certa maneira, se desloca da série literária estritamente nacional, permitindo um olhar, digamos, mais universal e móvel sobre o que se convencionou chamar de nacionalidade. Além disso, a construção do relato, por meio do cruzamento de narrativas, de tempos e locais tão variados e em movimento, dialoga com os conceitos mais contemporâneos de espaço. (Ferreira Cury 2012: 24)

Um terceiro plano narrativo, além dos dois diários, relata as viagens dos dois protagonistas e, principalmente, a vida anterior de Celina e da sua filha Alice, morta num acidente de carro. Porém, no que segue, vou me concentrar nas dimensões textuais e intertextuais do romance – na sua composição da escrita.

Leitura, escrita e tradução se encontram entrelaçados também na história de Haruki. Esteve e ainda está apaixonado por uma mulher casada, Yukiko, a tradutora do *Saga nikki*, a autora do texto que Haruki irá ilustrar.⁷ Dadas as implicações pessoais, essa tarefa é particularmente difícil para Haruki, e assim a sua viagem ao Japão não serve tanto para descobrir o “país de seus antepassados”, mas é uma descoberta do “país de

⁷ Esta constelação encontra uma correspondência no plano externo da obra literária, no já mencionado volume *Contos populares japoneses* (Lisboa 2008), que combina os textos de Adriana Lisboa (que não são traduções *strictu sensu*, mas sim uma forma criativa de ‘tradução cultural’ enquanto re-escrita interlinguística e intercultural) com as ilustrações da *nikkei* Janaína Tokitaka. Nesse livro, produzido primeiramente para um público brasileiro, o texto e a imagem, assim como principalmente a interação entre esses dois planos, encenam e tornam visível a representação da literatura japonesa e do mundo cultural do Japão que em *Rakushisha* é descrita sem ser ‘ilustrada’ no sentido literal do verbo.

Bashō”, da parte japonesa em Yukiko, da sua própria identidade enquanto ilustrador e, finalmente, da natureza de seu amor por Yukiko.⁸

Na síntese dos três planos, o romance se aproxima das bases estéticas e espirituais de Bashō, as viagens ao lugar distante são, antes de tudo, na tradição literária japonesa e na linha de Bashō, viagens a lugares carregados de história e literatura, os *utamakura*:

In most cases such travels involved visits to *culture* as well as nature, for these were sites that had been written about by previous poets. There was a long tradition in Japanese literature of referring to *utamakura*, places made famous in the cultural tradition, with specific associations known to most all readers. Bashō tended to write of places in nature handed down through literature, giving cultural depth to his experience of nature. As such, these journeys into nature and culture were also journeys into the past as well as a way of making the past present. [...] A “place” in this special sense of the term is precisely a cultured and “storied” place in nature, imbued with human history and meaning. In the West, the sense of place is usually associated with one's home, particularly somewhere one has lived in for a long time. Shifting this idea into the Japanese context, we can think of *utamakura* as “places” away from home. (Barnhill 2005: 5, 8-9)

⁸ A tradutora Yukiko quase não aparece no romance, só nos pensamentos de Haruki e Celina, mas ela está constantemente presente na tradução que ela fez do diário de Bashō. Dessa forma, a figura da tradutora é quem possibilita e motiva os acontecimentos dentro do romance, é ela quem dialoga constantemente – mesmo em silêncio – com os protagonistas e o leitor. Também é através dessa figura que a autora se faz presente dentro do romance, através da tradução cuja materialidade textual a identifica com a sua protagonista tradutora.

Em Quioto Celina passa vários dias numa reclusão “ambulante” que lembra os dias passados por Bashō na “Cabana dos Caquis Caídos”, entre passeios pela cidade, a leitura do diário de Bashō e a escrita de seu próprio diário.

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shonagon e de Bashō, séculos depois. (Lisboa 2007: 89)⁹

Outra referência intertextual, muito menos forte, mas igualmente de grande simbolismo, é o *Livro de Cabeceira – o Makura no sōshi –*, de Sei Shōnagon (escrito cerca de 906), que Celina lê na tradução inglesa (*The Pillow Book*, Sei Shonagon 2006) e cujas listas elaboradas conforme critérios específicos inspiram uma série de anotações no diário de Celina, que em forma de lista juntam as possibilidades do que foi, do que não é e do que poderia ter sido (Lisboa 2007, p. 94).¹⁰

⁹ Esta citação contém uma possível referência à compreensão que Roland Barthes formula do *haiku* enquanto manifestação literária do Zen, que ainda será explorada mais por Adriana Lisboa: “Lorsqu’on nous dit que ce fut le bruit de la grenouille que éveilla Bashō à la vérité du Zen, on peut entendre (bien que ce soit là une manière encontre trop occidentale de parler) que Bashō découvrit dans ce bruit, non certes le motif d’une « illumination », d’une hyperesthésie symbolique, mais plutôt une fin du langage : il y a un moment où le langage cesse (moment obtenu à grand renfort d’exercices), et c’est cette coupure sans écho que institue à la fois la vérité du Zen et la forme, brève et vide, du haïku.” (Barthes 2007: 100)

¹⁰ „E SE, então, for essa a mulher que Haruki ama, / E SE o amor de verdade for aquele que abandona sua casa e adota uma vida errante, / E SE esta inda ao Japão, este trabalho, este livro, este poeta, / E SE tudo isso servir apenas para colocar Haruki contra a parede, no fio da navalha, diante da espada, samurai em sacrifício ritual?” (Lisboa 2007: 94).

Sei Shonagon e suas listas: coisas que não podem ser compradas (verão e inverno. Noite e dia. Chuva e sol). Coisas deprimentes (um cão uivando durante o dia). Coisas odiosas. Coisas raras (evitar manchas de tinta no caderno em que copiamos histórias, poemas ou coisas do gênero). Coisas que estão perto embora estejam distantes. Coisas que estão distantes embora estejam perto. Coisas que perdem ao ser pintadas (flores de cerejeira, rosas amarelas). Coisas que ganham ao ser pintadas (um cenário de inverno muito frio; um cenário de verão indizivelmente quente). (Lisboa 2007: 88)¹¹

Esta caracterização da escrita de Sei Shonagon é retomada e variada no diário de Celina. Primeiro, Celina se inspira nas “coisas que...” do *Livro de Cabeceira* e as transfere para “as coisas que a fazem lembrar” do marido Marco, por exemplo “duas bolachas de chope”, “uma caixa de fotografias”, “a árvore da felicidade” etc. (Lisboa 2007: 72-73); mais tarde utiliza o mesmo recurso para as lembranças da filha: “As coisas que faziam pensar em Alice nunca eram volumosas, grandiosas, nunca tinham lustre de trama principal. Ao contrário, era pequenas, medidas com displicência de cotidiano” (Lisboa 2007: 100). Nesse trecho segue uma enumeração de “coisas” como “O dia em que...”, “O ar – poema do Vinícius”, “O dicionário júnior inglês-português”, “As folhas secas...”, “O dia em que...”, etc. (Lisboa 2007: 100-101).

¹¹ Na introdução à tradução inglesa utilizada por Adriana Lisboa, Meredith McKenny comenta as listas de Sei Shōnagon sublinhando o seu significado para além da mera brincadeira ou do ócio: “Nevertheless, we should keep in mind that those lists, which could read as a quirkily, personal cataloguing of names and things based on highly individual taste, may well have been intended essentially as catalogues of shared taste, responses and knowledge. In the world of the Heian court, as in other conservative societies and periods, the essential role of taste and opinion was to affirm one's identity with others, and individual variability was often looked at askance – a fact to which Sei Shonagon often reveals herself to be very sensitive.” (McKinney 2006: XXI)

Esta aproximação à obra de Sei Shonagon se combina com o espírito dos *haiku* de Bashō, numa sequência de definições instantâneas da felicidade lembrada, num trecho composto am volta da frase elíptica “As formas da felicidade”. A estrutura geral da enumeração é preenchida com miniaturas que lembram os momentos evocados nos *haiku*, só que sem nenhuma intenção de regularidade métrica: “As formas da felicidade. Uma rã. Um par de brincos.” – “As formas da felicidade. As cigarras que deixaram o esqueleto velho e oco grudado no tronco da árvore. Café” – “As formas da felicidade. Correndo entre as pedras na viagem perpétua do rio. E os espíritos vindo de longe. E o rio.” (Lisboa 2007: 76)

Ao longo das leituras e escritas dos diários, completados pelas lembranças de Celina narradas na terceira pessoa, os leitores acompanham Celina na sua aprendizagem a encarar e superar a dor causada pela morte da filha e a separação marido (culpado pela morte da filha), aceitá-la e integrá-la no caminho de vida pela frente.

Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Alice. Um mistério tangível, visível, um mistério-libélula batendo suas asas pequenas no infinito do ar. [...]

Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Marco. Um mistério concreto, sensível, um mistério que a agarrava pelo pescoço e a projetava no infinito do ar. (Lisboa 2007: 40)

Pelo menos implicitamente há uma referência ao objetivo budista de superar, em vida, a dor e o sofrimento. In order to explain the Buddhist background of Bashō's prose and poetry, Barnhill writes: „In Buddhism, our ignorance and suffering revolves around a deluded view of the self, which generates desires and attachments. The goal is to

become free of the limitations of the self, remove desires, and live a life devoid of attachments.” (Barnhill 2005: 6)

Outra referência intertextual aponta, mais uma vez, a Roland Barthes, quem de forma um pouco radical, postula a equivalência entre o Budismo Zen e o haiku:

Tout le Zen, dont le haïkai n’est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense partique destinée à arrêter le langage, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous, jusque dans notre sommeil (peut-être est-ce pour cela qu’on empêche les exercitants de s’endormir), à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l’âme [...]. (Barthes 2007: 101)

De forma bem parecida este elemento aponta para a apresentação de Bashō e da tradição do haiku em geral por Octavio Paz no ensaio “La tradición del haikú” (1971), um texto pioneiro sobre esta temática no mundo de língua espanhola:

A Basho le tocó convertir estos ejercicios de estética ingeniosa en experiencias espirituales. [...] No la piedad cristiana sino esse sentimiento de universal simpatía con todo lo que existe, esa fraternidad en la impermanencia con hombres, animales y plantas, que es lo mejor que nos ha dado el budismo. (Paz 1971: 239)

Esse processo de compreensão espiritua le intelectual se sintetiza na visita de Celina na “Rakushisha”, no exato lugar da gênese do livro que a inspira e guia, no dia do aniversário da filha morta, acompanhada pelos dois diários que ela carrega na bolsa. Ali,

ela consegue chorar pela filha, pelo marido, por ela mesma; ela perdoa ao marido, encontra a paz interior.

O leitor pode então fechar o círculo e voltar a uma das primeiras anotações no diário de Celina, uma espécie de pré-aviso da significância e do significado da sua viagem:

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feitos a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashō num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar. (Lisboa 2007: 11)

E voltando mais uma vez para o final do romance, fica visível como o tópico da viagem e o da leitura/escrita se entrecruzam na composição de *Rakushisha*, como fica bem ilustrado na imagem final que estabelece um paralelismo temporal e significativo entre os dois protagonistas viajantes:

No trem de regresso a Kyoto, passa veloz a paisagem diante dos olhos de Haruki. Mas é só uma impressão. O tempo parou por tempo indeterminado.

Na Cabana dos Caquis Caídos, Celina caminha por entre os pequenos monumentos de pedra do jardim. Enquanto ela caminha, o tempo parou por tempo indeterminado. (Lisboa 2007: 123)

Também se estabelece aqui uma referência à composição musical do romance, que – de novo através de Roland Barthes – pode ser relacionada com as características estéticas e

espirituais na obra de Bashō, da maneira que Adriana Lisboa as adotou e integrou na sua escrita em *Rakushisha*:

La justesse du haïku (que n'est nullement peinture exacte du signifié, suppression des marges, bavures et interstices qui d'ordinaire excèdent ou ajourent le rapport sémantique), cette justesse a évidemment quelque chose de musical (musique des sens, et non forcément des sons) : le haïku a la pureté, la sphéricité et le vide même d'une note de musique : c'est peut-être pour cela qu'il se dit deux fois, en écho [...]. (Barthes 2007: 103)

Este “eco” do haiku, evocado por Barthes, está presente no romance inteiro, com a escrita e as ações de Celina respondendo diretamente aos trechos do *Saga Nikki* que precedem o respectivo momento no livro.¹²

O primeiro trecho citado do diário de Bashō contém dois haiku sobre a impermanência simbolizada pelo bambu. Depois, Celina lembra de três rosas murchadas que a levam de volta para uma tarde de domingo com o marido Marco e a filha Alice (Lisboa 2007: 48). Em outro trecho do *Saga nikki* Bashō passa um dia preguiçoso refletindo sobre a noite que ele passou em claro, e então Celina lembra de uma noite que a família passou em casa (Lisboa 2007: 62-63). Ou a descrição que Bashō

¹² Agradeço Leonardo Tonus pelos seus comentários a respeito da dimensão musical de *Rakushisha* – agora dentro dos modelos da música ocidental –, por exemplo a sua composição em quatro vozes – as de Celina e Haruki enquanto personagens, as de Celina e Bashō enquanto autores de diários –, arranjadas como em uma fuga, com contrapontos e a repetição e variação de temas melódicos. Nessa linha interpretativa, o ‘silêncio’ da voz tradutora de Yukiko ganha um novo significado: na linguagem ‘universal’ da música, não há necessidade de tradução interlinguística, as vozes de Bashō e da tradução seriam idênticas. A já mencionada transcrição dos haiku em japonês, mas sem o uso de ideogramas, se insere também nessa linha interpretativa: assim, os poemas de Bashō podem ser lidos e ‘ouvidos’ pelo leitor de língua portuguesa, sem que haja necessidade de uma compreensão semântica.

dá de uma tempestade com granizo, que é seguida pela tentativa desesperada de Celina de finalmente chorar pela perda sofrida. Logo depois, Bashō escreve sobre um sonho que teve com um amigo perdido, do qual ele acordou chorando. A este trecho do *Saga nikki* segue um longo capítulo sobre a visita de Celina à “Rakushisha”, onde e quando ele finalmente consegue chorar (Lisboa 2007: 120).

No nível simbólico, Adriana Lisboa está retomando a tradição do *hokku* ou *haiku* representada por Bashō, se inserindo, de forma particular, na já tradicional recepção do haiku na literatura brasileira (cf. Franchetti 2008: 257), entretanto, inovando esta “tradição de recepção”, centrando a sua reflexão nem tanto nos haiku, mas na obra em prosa de Bashō.

In linked-verse, whether classical renga or its haikai form, the first stanza (hokku) sets the stage for the entire poem and is considered particularly important. One feature that distinguishes a hokku from other stanzas is that it must contain a season word (*kigo*), which designates in which season the poem was written in: hokku are by definition poems about the current season. A hokku also must be a complete statement, not dependent on the succeeding stanza. Because of its importance to linked-verses and its completeness, haikai poets began to write them as semi-independent verses, which could be used not only as a starting stanza for a linked-verse, but also could be appreciated by themselves. So the individual poems that Bashō created are, properly speaking, “hokku.” (Barnhill 2004: 4)

Celina memoriza e medita um *kigo*, uma palavra associada com uma das estações do ano, elemento obrigatório nesses poemas de abertura/prelúdio para textos mais extensos

ou haiku individuais: “Tsuyu: chuva de ameixa, ensinaram para Celina. Porque era a época em que as ameixas amadureciam.” (Lisboa 2007: 92)

“Tsuyu” denomina a época da chuva na primavera, fim de maio e início de junho, a época em que Celina está em Quioto, a época em que também Bashō esteve na “Rakushisha”, e que é um símbolo da “impermanência” muito usado por Bashō, funcionando como um *leitmotiv* para os passeios de Celina. Ela espera a chuva de primavera, que não vem, como as lágrimas que não consegue chorar: “Kyoto continua não cumprindo as chuvas prometidas. O que tinha acontecido com a estação das chuvas, tsuyu, naquele ano?” (Lisboa 2007: 92) – “Imagino o motivo de ter esquecido como se chora. Talvez a água das lágrimas atrapalhe o caminho. Talvez deixe os mapas nublados.” (Lisboa 2007: 109). E no final, na “Rakushisha”, quando Celina consegue finalmente chorar, este símbolo é condensado ainda mais: “Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima tsuyu, que se inaugura agora.” (Lisboa 2007: 120) Consequentemente, o romance termina com uma imagem referente à chuva de verão, com o último trecho citado do *Saga nikki*:

CHUVAS DE VERÃO / PAPÉIS ARRANCADOS / MARCAS NAS
PAREDES

SAMIDARE YA / SHIKISHI HEGITARU / KABE NO ATO (Lisboa 2007:
128)¹³

Este exemplo faz surgir outra referência ao “livro japonês” de Roland Barthes, à meditação do pensador francês sobre a “abertura do sentido” no *haiku*, a liberação do significado através da incompreensão, abrindo o caminho para um sentido mais

¹³ No original de Bashō: 五月雨や色紙へぎたる壁の跡

profundo situado além da linguagem: “Le Zen tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens. [...] autrement dit, la voie bouddhiste est très précisément celle du sens obstrué : l’arcane même de la signification, á savoir le paradigme, est rendu *impossible*.” (Barthes 2007: 99)

Neste contexto é remarcável que Adriana Lisboa utiliza os ideogramas japoneses somente uma vez no romance. Essa forma de escrita bem particular e bastante estranha – além de incompreensível – para quase todos os leitores ocidentais, nunca é reproduzida no texto, apesar das numerosas menções e inclusive descrições ali presentes. Há uma única exceção, simbolicamente se trata de um lugar em Quioto, do “Caminho do Filósofo” – também simbolicamente um “caminho” – que Celina visita em um de seus passeios pela cidade. Para chegar ali, ela memoriza o nome japonês, “Tetsugaku no michi”, repetindo-o durante o caminho como um mantra budhista. Para poder seguir as respectivas placas, ela também memoriza a escrita do nome em ideogramas, reproduzida no texto do romance:

Gestos enfáticos e palavras que eu não compreendia tentavam me ajudar. Entendi vagamente a direção em que devia seguir. Ameaçava chover. Acabei decorando a grafia do nome e conseguindo acompanhar as placas por conta própria: 哲学の道 (Lisboa 2007: 57)

Celina chega ao lugar e enquanto está meditando sobre o significado do fato dela estar nesse lugar, a “chuva de ameixas”, característica da época do ano e tão esperada por todos em Quioto e particularmente por Celina, cai levemente durante poucos minutos – como uma premonição. Os ideogramas do “Caminho do Filósofo” reaparecem no final do livro, sem nenhuma contextualização ou explicação, formando uma espécie de *coda* (outro elemento da composição musical do romance). Além do destaque que esta

exceção dá ao significado simbólico do “caminho”, a reprodução de um nome japonês em ideogramas pode aludir a uma reflexão formulada no início do romance, na cena que origina o encontro entre Celina e Haruki no metrô do Rio de Janeiro:

Naquela tarde, em pé, meio apertado no meio dos outros passageiros, tirou o livro que havia dado início a tudo.

Certo, havia um prazer nisso: tirar da mochila um livro em japonês e folheá-lo interessado, como se estivesse entendendo alguma coisa. Como se os motivos que o fizeram apanhá-lo, naquela mesma tarde, na biblioteca não fossem apenas estéticos, apenas ver aquele monte de sinais gráficos indecifráveis juntos e saber em que podiam colaborar nas ilustrações. (Lisboa 2007: 17)

De forma bastante parecida, mesmo sem o uso de ideogramas indecifráveis, o título do romance – *Rakushisha* – funciona como uma lacônica e descontextualizada referência intertextual, uma única palavra denominando o lugar de criação do diário de um poeta japonês. Este movimento na direção da incompreensão dentro do romance é contrabalançado pela evocação visual e sonora de uma voz estranha: em primeiro lugar são as palavras japonesas que Celina vai escutando e aprendendo nas ruas de Quioto, depois são as citações do diário de Bashō que, no caso dos haiku, combinam a tradução para o português com a forma original em transcrição românica (*romaji*), tudo isso criando, através da escrita, um som sem significado semântico. Além de reforçar as alusões ao pensamento budhista e/ou a dimensão espiritual do haiku, essa técnica da mera alusão também pode ser entendida como parte da composição musical do romance.

Assim se pode concluir que Adriana Lisboa descobre o Japão através da literatura – da literatura sobre o Japão e do literário em si –, através de leituras, escritas e traduções, numa espécie de meditação literária que certamente se inspirou num modelo já várias vezes mencionado: Roland Barthes. Uma das miniaturas de Barthes sobre a natureza do texto, contidas em *Le plaisir du texte* (1973), propõe justamente a transição da imagem do tecido sólido para a imagem de uma teia de aranha aérea, entrelaçada e concêntrica:

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée). (Barthes 1973: 100-101)¹⁴

Esta passagem do “tecido” para a “teia” dentro do “texto” representa uma chave possível para a compreensão da dimensão intertextual de *Rakushisha*, que inclusive consta de forma concreta no texto enquanto símbolo das verdades espirituais da vida: Yukiko, a tradutora e ex-namorada de Haruki, contou a Haruki como o pai dela, imigrante japonês no Brasil, lhe explicara quando criança que o olho humano é somente

¹⁴ A palestra de Ricardo Barberena sobre “A linguagem-estrelada de Ó, de Nuno Ramos: limiares desassossegados entre escritura e figura” no *II Colóquio sobre Literatura Brasileira Contemporânea* em Berlim em março de 2013, com suas referências inspiradoras a Roland Barthes, me fez identificar esta chave para a interpretação de *Rakushisha*.

capaz de enxergar o reflexo da luz, não a própria teia de aranha. Haruki lembra dessa imagem quando está no Japão:

Foi só um gesto, só um modo de interromper o desenho e levantar o rosto, e um filamento se estendeu dos olhos dele até os olhos dela [Yukiko]. Uma ponte de seda de aranha.

Na memória, a voz do pai dela disse: só conseguimos ver a teia de aranha por causa do reflexo da luz do sol. O diâmetro do fio é pequeno demais para o olho humano. Hito no me ni chiisa sugimasu. Pequeno demais para o olho humano. (Lisboa 2007: 79)

Barthes explica no início do seu *L'Empire des signes* que o Japão lhe serviu como teia semiótica a ser transformada em texto. Num grau elevado, intensificado pelas referências intertextuais, Adriana Lisboa nos oferece um acesso semelhante ao Japão, enquanto experiência de lugares transformados em texto, com este incluindo outros textos também originados da experiência de lugares. Em *Rakushisha*, não há ambições de mimese, o romance trata da representação assim como da representação de representações.

Bibliografia

Barnhill, David Landis (2004): "Introduction: The haiku poetry of Matsuo Bashō." In Matsuo Bashō: *Bashō's haiku: selected poems by Matsuo Bashō*. Translated by, annotated, and with an Introduction by David Landis Barnhill. New York: State University of New York Press, p. 1-18.

_____. (2005): "Introduction: Bashō's Journey." In: Matsuo Bashō: *Bashō's journey. The literary prose of Matsuo Bashō*. Translated and with an introduction by David Landis Barnhill. New York: State University of New York Press, p. 1-12.

Barthes, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

_____. (2007): *L'Empire des signes*. Paris: Seuil.

Bashō, Matsuo (2001): *Journaux de voyage*. Traduction intégrale par René Sieffert. Paris: Publications Orientalistes de France.

_____ (2005): "Saga Diary (Saga nikki)." In: Matsuo Bashō: *Bashō's journey. The literary prose of Matsuo Bashō*. Translated and with an introduction by David Landis Barnhill. New York: State University of New York Press, p. 79-90.

Ferreira Cury, Maria Zilda (2012). Cartografias literárias: *Tsubame*, de Aki Shimazaki, e *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. In: *Interfaces Brasil/Canadá* 12/14, p. 17-34.

Lisboa, Adriana (2007). *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. (2008). *Contos populares japoneses*. Ilustrações de Janaína Tokitaka. Rio de Janeiro: Rocco.

McKinney, Meredith (2006): Introduction. In: Sei Shōnagon: *The pillow book*. Translated with notes by Meredith McKinney. London: Penguin, p. IX-XXXVI.

Olivieri-Godet, Rita (2007): Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 29, p. 233-252.

Paz, Octavio (1971): "La tradición del haikú". In: *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, p. 235-250.

Vasconcelos de Melo, Suzana (2013): "Räume der Fremdheit in *Rakushisha* von Adriana Lisboa". In: Susanne Klengel, Christiane Quandt, Peter W. Schulze, Georg Wink (Orgs.): *Novas vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, p. 243-259.

Vejmelka, Marcel (2013): "Die Erfahrung des Eigenen durch die Fremde: Bernardo Carvalho erkundet Asien". In: Susanne Klengel, Christiane Quandt, Peter W. Schulze, Georg Wink (Orgs.): *Novas vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, p. 219-242.

_____ (no prelo): "O Japão na literatura brasileira atual". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (Brasília) 43