

**PARA ALÉM DE UMA BARREIRA DE SOM: A POESIA DE MATSUO  
BASHÔ E O SILÊNCIO EM *RAKUSHISHA***

**BEYOND OF A SOUND BARRIER: POETRY OF MATSUO BASHÔ AND  
SILENCE IN *RAKUSHISHA***

Mirian Cardoso da Silva<sup>1</sup>  
Lúcia Osana Zolin<sup>2</sup>

**RESUMO:** Com base nas teorias de Orlandi (1997), Barthes (2007), Schuler (1989), entre outros, este artigo pretende refletir sobre como a questão do silêncio, permeado pelos haicais do poeta japonês Matsuo Bashô, está presente no romance *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, publicado em 2007. Tendo em vista o que afirma Orlandi, em sua obra *As formas do silêncio no movimento dos sentidos* (1997), que pensar o silêncio não é dar significado ao mesmo, pois este significa por ele próprio, o objetivo é estudar como o silêncio é importante para a construção dos personagens e como ele permeia as ações e as buscas identitárias destes.

**Palavras-chave:** Literatura Contemporânea; Silêncio; *Rakushisha*; Matsuo Bashô.

**ABSTRACT:** In the light of the theories of Orlandi (1997), Barthes (2007), Schuler (1989), among others, this article intends to reflect about how the question of silence, permeated by the haiku of the Japanese poet Matsuo Bashô, is present in the novel *Rakushisha*, by Adriana Lisboa, published in 2007. Considering what says Orlandi, in her work *The silence forms in the movement of the senses* (1997), that to think silence is not giving meaning to it, because this means for itself, the aim is to study how silence is important for the construction of the characters and how it permeates the actions and identity searches of these ones.

**Keywords:** Contemporary Literature; Silence; *Rakushisha*; Matsuo Bashô.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários (UEM) e pós-graduada em Estudos Literários (UNESPAR/Campus de Campo Mourão). E-mail: mikardosoo@gmail.com

<sup>2</sup> Pós-Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: luciazolin@yahoo.com.br

## Para além de uma barreira de som

Anatol Rosenfeld, em suas *Reflexões sobre o romance moderno* (1973), chama atenção para o fato de o romance estar contextualizado em uma realidade que deixou de ser explicada; portanto, a sua estrutura exige uma adaptação que seja capaz de abarcar essas mudanças, incorporando a fluidez do mundo moderno. Em igual medida, décadas mais tarde, no romance contemporâneo, a insegurança do sujeito pós-moderno é transposta para a estrutura da própria obra de forma ainda mais intensa. Também Schuler afirma que “o romance está morrendo e deve continuar a morrer” (1989, p. 9), mas, ao morrer, é capaz de transformar-se e adaptar-se de acordo com o contexto sócio histórico de seu desenvolvimento.

Uma das características que foram emergindo desse processo é a possibilidade de abarcar, na sua estrutura, outros gêneros, sem exceção da poesia, visto que o narrador do romance contemporâneo não fala de um lugar fixo e estável, ao contrário, “as ideias aparecem truncadas, vêm aos pedaços.” (SCHULER, 1989, p. 14). Nesse sentido, busca o âmago do ser, com as angústias existenciais e identitárias, assumindo uma profundidade e uma complexidade que não havia nos romances tradicionais e, desse modo, se configurando como um amplo espaço para experimentação.

É nessa ordem de ideias que, nos domínios do romance contemporâneo, o silêncio pode assumir importância estruturante. Segundo Eni Orlandi (1997), “o silêncio não fala, ele significa” e, para compreendê-lo, deve-se ter consciência de que ele existe e que é necessário para a significação, pois sem ele não há o som. Entre as palavras há o silêncio; há silêncio no discurso, na imagem, no grito, na linguagem, dado que o silêncio se mantém silêncio, sem precisar referir-se ao dito: ele próprio significa. Através do silêncio, pode-se ter acesso aos sentidos, pois ele atravessa os sujeitos.

No romance *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa, o silêncio carrega a narrativa, permeia-a e a conduz. A busca por significar a viagem impulsiva dos protagonistas ao Japão acaba aflorando o silêncio, que primeiro se faz maior devido à condição exílica que experimentam em um país distante, de língua e cultura estrangeiras. Além disso, as próprias aflições existenciais movem as ações dos personagens e, na falta de palavras capazes de expressar suas angústias e respondê-las, a poesia, os haicais do poeta japonês Matsuo Bashô, preenchem a narrativa de imagens, que levam o leitor a explorar o imaginário, sentir o silêncio, junto dos protagonistas:

Abriu, folheou. Sabia que encontraria Bashô em algum momento, relido ou revisitado por um fotógrafo de quase quatrocentos anos depois.

YUKI TO YUKI

KOYOI SHIWASU NO

MEIGETSU KA

Haruki leu a tradução para o inglês e tentou elaborar a sua própria.

NEVE SOBRE NEVE

NESTA NOITE DE NOVEMBRO

A LUA CHEIA. (LISBOA, 2007, p. 146)

É tendo isso em vista que esse artigo pretende perscrutar em que medida o silêncio, os haicais e a filosofia de Bashô são importantes para a construção dos personagens de Adriana Lisboa<sup>3</sup>, em *Rakushisha*. A obra narra a história de Haruki, descendente de japonês, que convida Celina, uma carioca que conhece no metrô, para ir ao Japão, onde pretendia trilhar o caminho em que andara o poeta Matsuo Bashô e, assim, ilustrar o seu *Diário de Saga*<sup>4</sup>, que recebia a primeira tradução brasileira. Não nos cabe atribuir sentido ao(s) silêncio(s) que há no romance, e sim buscar compreender a sua importância na construção dos personagens. Há que se pensar o silêncio sem conferir-lhe um sentido metafórico. Nos termos de Orlandi (1997), trata-se não de traduzir o silêncio em palavras, mas entender o processo em que esse silêncio significa, procurando entender como ele acontece na obra de Adriana Lisboa.

### Os haicais de Bashô: um caminho possível

Matsuo Bashô publicou sob o pseudônimo de Sôbô e Tôsei, aparecendo em diversas antologias japonesas entre 1662–1672. Seu primeiro livro é *The Seashell*, uma antologia de haicais em que compila poemas de 36 poetas, permeando-os de comentários críticos. Após receber de seu discípulo uma bananeira, que planta perto da cabana humilde onde morava, começa a fazer viagens, tornando-se, assim, um poeta itinerante. Algumas de suas obras são: *The records of a Wather-Exposed Sleten* (1684) e *Sendas de Oku* (1689). Bashô é considerado um dos mestres do haikai, tendo como princípios filósofos a arte da vida como um trilhar de caminhos, um modo de viver no mundo.

Segundo Sousa (2007), por nascer em uma cultura que intentava o sentido da vida e das coisas no silêncio, e também no vazio, Bashô “samurai e monge zen, colocou em prática no *haikai* tudo aquilo que aprendeu e alimentou a sua alma durante a vida. Tornou-se o maior poeta de *haikai* do Japão, transformando essa forma poética em um caminho (*DO*), uma via de acesso a uma experiência.” (p. 33). Matsuo Bashô, antes de poeta, era um guerreiro samurai, que assimilava as destrezas com as armas, atrelado a uma ideologia complexa confucionista. Ao morrer seu mestre Todo Yoshitada, em 1667, o mestre do haikai transformou-se em um “ronin”, um samurai sem senhor para servir, e é então que ele passa a se dedicar a poesia: “Antes de Bashô, o *haikai* era poesia cômica, epigrama, jogo de palavras. Ele transformou seu sentido, através da busca do instante poético. Dessa forma, sua poesia é um exercício espiritual.” (p. 35).

---

<sup>3</sup> A escritora brasileira Adriana Lisboa nasceu no Rio de Janeiro. Morou na França, passou algum tempo no Japão e vive hoje nos Estados Unidos. Graduada em música pela Uni-Rio, foi cantora de música popular brasileira na França e professora de música no Rio. Mais tarde, fez mestrado em literatura brasileira e doutorado em literatura comparada na Uerj. É autora dos romances *Os fios da memória* (1999), *Sinfonia em branco* (2001), *Um beijo de colômbina* (2003), *Rakushisha* (2007), *Azul-corvo* (2010) e *Hanói* (2013). Publicou também os poemas de Parte da paisagem (2014), as narrativas breves de Caligrafias (2004), desenhos originais de Gianguido Bonfanti), a novela *O coração às vezes para de bater* (2007) e três livros infanto-juvenis: *Língua de trapos* (2005), *A sereia e o caçador de borboletas* (2009), ambos ilustrados por Rui de Oliveira, e *Contos Populares Japoneses* (2008), ilustrado por Janaína Tokitaka.

<sup>4</sup> Lisboa, no decorrer do romance, traduz todo o *Diário de Saga* de Bashô. E segundo informa a autora, a tradução foi realizada com consultas do original e das traduções para o francês (por René Sieffert, Bashô 2001) e o inglês (por David Landis Barnhill, Bashô 2005).

Em 1691, ele escreve *Diário de Saga*, um dos seus cinco diários de viagem, hospedado nos arredores de Kyoto, em um local chamado Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos, que pertencia a Kyorai, seu discípulo. Eis o argumento a partir do qual Adriana Lisboa dá nome ao romance:

Diz a lenda que Kyorai tinha cerca de quarenta pés de caqui crescendo no jardim de sua cabana em Saga, subúrbio de Kyoto. Tinha acertado a venda de frutos, certo outono em que as árvores estavam carregadas, mas na véspera do dia em que deveria entregá-los uma forte tempestade caiu, à noite. Não sobrou um único caqui. Desse dia em diante passou a chamar sua casa de Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos. (LISBOA, 2007, p. 35)

Ao Haruki ser convidado para ilustrar o Diário de Bashô, a filosofia do poeta passa a ser um dos níveis narrativos que corroboram a fluidez e a ideia de deslocamento que reverberam no romance. Porquanto o fluxo da narrativa, além de fragmentado em termos de foco narrativo e tempo, o é pelas inserções dos haicais, que sempre entrecortam o desenvolvimento da narrativa. Bashô não só impulsiona a narrativa, as ações e as reflexões dos personagens, como também pode ser visto como personagem do romance, pois há capítulos nomeados como “Bashô” (p. 83); “Yukiko e Bashô” (p.137); “Haruki e Bashô” (p. 179); e o último capítulo que se fecha com “Bashô” (p. 189). Embora não haja uma personificação do poeta, as suas poesias são as que dão mobilidade às trajetórias dos personagens, como observado no seguinte trecho:

Haruki me disse que conhece a tradutora deste diário de Bashô.  
Me disse isso com a voz de viés. Com a voz desencontrada das palavras.  
Deve ser a mulher que ele ama.  
E SE Yukiko for a mulher que Haruki ama,  
E SE Yukiko tivesse vindo ao Japão com Haruki.  
Yukiko Sakade – não eu. Não Celina.  
E SE a viagem fosse outra viagem.

23º DIA  
QUANDO BATO AS MÃOS  
O ECO RESPONDE, AO RAIAR DO DIA  
LUA DE VERÃO. (LISBOA, 2007, p. 125)

Percebe-se, assim, junto com a inserção dos haicais, algumas outras características como as letras maiúsculas e as frases curtas, com parágrafos curtos e capítulos também, reiterando a fluidez da narrativa e a mobilidade da leitura, configurando a narrativa em suas estruturas contemporâneas em que se abrem as já ditas experimentações. Além disso, o próprio diário de Celina mistura-se com o de Bashô, como se observa no seguinte trecho: “Que nenhum japonês me visse fazendo aquilo. A moça ocidental desajeitada e desastrada. 22º DIA *Chuva pela manhã. Nenhuma visita, e em minha solidão eu me divirto escrevendo a esmo.*” (LISBOA, 2007, p. 104, grifo nosso).

O teor de mobilidade se apresenta nos próprios trechos do diário do poeta, em que Bashô relata os deslocamentos através do espaço: “Bonchô chega de Kyoto. Kyoria retorna a Kyoto.” (p. 48), “A monja Ukô chega para ver o festival

do norte de Saga, Kyorai vem de Kyoto [...]” (p. 55), “Quando a noite se aproxima, Kyorai volta para Kyoto.” (p. 62), “Senna retorna a Ôtsu. Fumikuni e Jôsô vêm nos visitar.” (p. 101), “Otokuni vem me ver e fala de Musashi-no-kuni em Edo.” (p. 103).

Os fatos, então, são narrados em um fluxo descontínuo, com idas e vindas no tempo, a partir da memória de Celina, que conta, por intermédio de seu diário, os acontecimentos e suas angústias diante da circunstância de estar em um país diferente. Assim, a memória dos personagens, e seu fluxo desconexo de tempo, atrelado aos trechos do diário de Bashô, fazem com que a narrativa transite entre o tempo presente e o passado, além de retornar diversas vezes a um mesmo acontecimento.

A aproximação de *Rakushisha* a partir de uma perspectiva crítica atenta aos caminhos trilhados pelo romance no contexto da pós-modernidade exige atenção nos haicais, nos sinais deixado pela inserção dessa delicada forma poética por entre as teias da narração. Tendo como característica básica a brevidade e a simplicidade, eles assumem a função de iluminar as situações e os conflitos em que se encontram os personagens. Por meio deles é possível penetrar os sentidos que contornam os silêncios, em que “o trabalho de leitura a ele ligado consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la”, dando espaço para as possibilidades de significações, pois o haikai “umecta todas as coisas com sentido.” (BARTHES, 2007, 95).

Com efeito, o haikai, por ter essas características, garante-se de imagens e de silêncio, “breve e vazia”, “o haikai nunca descreve: sua arte é contradescritiva.” (BARTHES, 2007, p. 91). Desta maneira, é imagética, “é apenas um flash, um arranhão de luz”, faz com que a plenitude desta forma literária seja o silêncio. Em *Rakushisha*, não apenas o narrador heterodiegético, mas também a própria Celina, que narra através de seu diário, inspirada em Bashô, tem consciência da importância do silêncio:

É verdade que o mundo mais inexistente do que existe. O mundo é menos. Ainda que esteja povoado por feitos, fatos, palavras, ruídos, imagens, construções, guarda-chuvas, uma livraria como esta em que entro e vou galgando escadas rolantes para chegar ao último andar – quantos são? Dez, contei direito? – mesmo sem entender o que dizem as capas dos livros e das revistas, estes dez andares de livros, digamos que sejam dez, podem ruir a qualquer momento debaixo dos meus pés, *porque há neles muito mais espaço, muito mais silêncio. Muito mais não-palavras do que palavras.* (LISBOA, 2007, p. 64, grifo nosso)

Assim, o silêncio é poético e perpassa o deslocamento da personagem pela cidade de Kyoto, levando os sentimentos a se fulgurarem em meio ao silêncio que, segundo Orlandi (1997), é o *nada* que se propaga em sentidos, porquanto o silêncio é ainda mais suscitado quando há maior ausência de som, levando a crescer o número de possibilidades de significação. A linguagem da narrativa é imagética, buscando construir no imaginário do/a leitor/a a cadência suave e tranquila dos haicais tradicionais de Matsuo Bashô. Do mesmo modo, a leveza, a agilidade, a exatidão, o poder imagético de alguns trechos do romance remetem à estrutura dos próprios haicais que lhe permeiam a estrutura, como podemos observar em passagens como: “Parte da viagem: os doces de feijão. Parte do

caminho.” (LISBOA, 2007, p.16); “Mas era o instante que se desmanchava, colher de sal dentro d’água.” (Idem, p. 24).

Logo no início do romance, nas primeiras linhas, a imagem que evoca a ideia de deslocamento que marca profundamente o romance é evidenciado: “Para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil.” (LISBOA, 2007, p.11). A narrativa é tecida no entorno do movimento: ambos, Haruki e Celina, estão sempre transitando por lugares diferentes que os levam aos embates culturais e identitários que constituem a trama: “Fazia algum tempo que todas as vozes humanas já tinham se calado dentro dos seus pensamentos. O mundo já não falava um idioma específico. Todas as coisas eram muito longe dali.” (LISBOA, 2007, p. 54).

As conjunturas das metrópoles contemporâneas soam como espaço de solidão e anonimato, fragmentação e heterogeneidade, com os quais o sujeito contemporâneo tem de lidar. Esses espaços perpassam as trajetórias dos protagonistas que, influenciados por eles, em meio aos deslocamentos empreendidos, são levados à individualidade e concomitantemente à solidão. Essas trajetórias são permeadas por encontros e desencontros, configurando a fluidez da modernidade (BAUMAN, 2001): “Não havia o que temer em Kyoto, na solidão que tinha em Kyoto, aquela afável solidão acompanhada. Caminhava pelas ruas de pedra: Ninenzaka e Sannenzaka.” (LISBOA, 2007, p.57). E é por meio desse deslocar-se em meio à multidões que tanto Haruki quanto Celina exilam-se em si mesmos, buscando o espaço necessário para se constituírem enquanto sujeitos.

As inquietudes que assolam os personagens, ao deixarem o país de origem, transfiguram-se no desejo de explorar o desconhecido, ao mesmo tempo em que enfrentam problemas pessoais; no fim, trata-se da angustiante busca por respostas para perguntas que levam o sujeito a pensar em sua existência no mundo, suas identidades fragmentadas e híbridas, seus (des)encontros e (re)construções de si. *Rakushisha*, transborda essas tensões pós-modernas, priorizando o universo íntimo dos personagens, suas solidões, a viagem interior, por entre os fios da memória de cada. Vale destacar, nesse sentido, no caso de Haruki, o encontro com sua cultura ancestral e o modo como ele vai se reconhecendo frente a ela: “Não era atordoamento e não era deslumbramento. Haruki na verdade nem estava em busca da palavra que completaria o sentido daquele início de noite em Tóquio.” (LISBOA, 2007, p. 98).

É no compasso dessa narrativa de deslocamentos de toda ordem que se avoluma o diálogo de cada um dos protagonistas com a trajetória do poeta viajante japonês Matsuo Bashô e com seus haicais tradicionais. Os haicais vão matizar a sutil leveza e fluidez de *Rakushisha*, guiando os personagens em seus deslocamentos. Sendo eles estrangeiros, que buscam algo em uma terra estranha, partem da curiosidade pelos poemas de Bashô; no entanto, ao mergulharem neles, deixam evidente ao/a leitor/a que se trata de uma busca por entendimento acerca de suas próprias identidades e descontinuidades:

Ir deixando que a terra de Bashô fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhasse em seus pulmões, ficasse impressa em suas digitais, ondulasse em chá verde sobre a língua, (...) 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 Bashô se estampasse nos olhos e na memória de seus olhos, ainda que em meio a toda a poluição visual que atraía críticas ao Japão dos seus dias. (LISBOA, 2007, p. 76-7).

Esse trecho explicita a aceitação consciente de Haruki em fazer o caminho de Bashô, observar sua jornada, tomando-a como referência inspiradora para sua própria trajetória. A cadência da narrativa é construída de forma a demonstrar o desejo dos personagens em confrontar seus anseios por meio do encontro com o poético. As palavras não conseguem alcançar a amplitude e a complexidade das questões interiores enfrentadas por Celina e Haruki. É a poesia que, em sua sutileza, mostra-se a eles capaz de imprimir a movimentação íntima de que tanto anseiam.

As próprias aflições existenciais dos personagens movem suas ações, e na falta de palavras capazes de expressar suas angústias e respondê-las, a poesia (os haicais de Bashô) assume essa função, carregando a narrativa de imagens, que levam o/a leitor/a a fazer relações com o imaginário dos protagonistas, ouvindo-lhes o silêncio que parece muito expressar:

Saí para passear com Bashô. Coloquei as folhas soltas dentro da bolsa. Resolvi ir ao Tetsugaku no michi, o Caminho do Filósofo. (...) Rostos bonitos e solícitos me davam orientações que eu não entendia, mas os gestos de suas mãos me indicavam uma direção a tomar. (...)

*20º DIA*

A monja Ukô chega para ver o festival do norte de Saga. Kyorai vem de Kyoto e recita um poema escrito no caminho:

CRIANÇAS BRIGANDO  
SUA ALTURA ALCANÇOU  
A DA CEVADA

*Tsukamiau*

*Kodomo no take ya*

*Mugi batake.*

(LISBOA, 2007, p. 83)

Do mesmo modo, o ambiente desconhecido, que lhes parecia num primeiro momento assustador, completa o processo de autoconhecimento que a poesia deflagra:

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 dos saltos de uma rã dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shōnagon e de Bashô, séculos depois. (LISBOA, 2007, p.134).

De acordo com Lunardelli (2009), “o conceito do haikai refere-se à natureza e ao espírito. Há uma ‘aparente simplicidade’ que necessita ser estudada e analisada.” (s/p). Assim ocorre em *Rakushisha*, as imagens suscitadas nos poemas reivindicam para si o poder de clarificar as angústias que perpassam as identidades fragmentadas dos protagonistas. Através deste romance, Adriana Lisboa lança um olhar para diferentes aspectos em relação às experiências de alteridade, no sentido em que Ashcroft (1998) toma o termo, qual seja, “o estado de ser outro ou diferente” (p. 11, tradução nossa), este outro que se engaja em um contexto social, cultural, linguístico diferente do seu. É situando suas trajetórias fora do contexto familiar do país de origem e, portanto, assumindo a própria alteridade, que os protagonistas vão se tornando capazes de compreenderem a si próprios. Ao deixarem o Brasil, encontram no Japão os contrapontos necessários para pensarem em si próprios: Haruki, em busca de suas raízes culturais e de laços afetivos desfeitos, e Celina, em busca de si mesma e de seu passado, onde reside a irremediável dor da perda pela morte de sua filha.

### **A trajetória de Haruki: silêncio e autoconhecimento**

A busca por compreender a si mesmos, o desejo de se encontrarem em meio à dispersão do mundo que lhes é estranho, são os componentes da angústia dos personagens de *Rakushisha*. Como Haruki, cuja trajetória no Japão é permeada de poesia e de silêncio:

Momentos rápidos e raros. Aquele ali se desfez de repente, no cruzamento com a rua do Catete. Haruki notou que perdia alguma coisa, chegou a olhar para trás automaticamente, para ver se dava com um pedaço de si caído na calçada. Mas era o instante que se desmanchava, colher de sal dentro d’água. (LISBOA, 2007, p. 23-4).

O sofrimento de Haruki é causado por uma desilusão amorosa advinda de um relacionamento com a tradutora do livro de Matsuo Bashô, Yukiko, uma mulher casada que rompe com ele para ficar com o marido. Levando consigo a perda emocional, Haruki deixa o Brasil e vai em direção ao desconhecido, e mesmo que os traços de seu rosto sejam orientais, sua identidade cultural, sua língua, seus costumes, não remetem em nada ao país de seus ancestrais. Ao embarcar nessa viagem, ele se depara com esse embate cultural e com sua própria dor: “O Japão saltando como um soluço para dentro de sua vida, tudo por causa dela. Yukiko. A tradutora. Hoje, só isso: a tradutora.” (LISBOA, 2007, p.23). Suas angústias vão se descortinando em meio ao silêncio que carrega a viagem do personagem, impulsionado pelo sentimento de perda: “Os nomes dos dois iam se casar na ironia da capa de um livro. Iam colocar seus nomes no papel. Amorosamente, friamente, levianamente.” (Ibidem).

A imagem do silêncio vai lhe compondo a trajetória no país estrangeiro: “em Tóquio, longe de tudo, sozinho, Haruki adormeceu devagar. Havia um silêncio dentro dele, e esse silêncio era mais largo.” (LISBOA, 2007, p. 55). Um silêncio que se é explicitado pelo narrador onisciente, não explicado. E, ao longo de todo o romance, tal alusão vai sendo muitas vezes retomada, conferindo os

contornos do mundo do protagonista, constituído muito mais do silêncio do que de palavras: “o mundo não se compunha de letras, mas de formas e cores. O mundo, noutras palavras, era aquarelável.” (LISBOA, 2007, p.20).

A “possibilidade do silêncio é, pois, a origem e o solo da linguagem.” (HEIDEGGER, 2007, p. 119). É neste sentido que o silêncio se encontra com o poético na obra de Adriana Lisboa, pois ao assumirmos como espaço de possibilidades, o silêncio significa muito mais, na construção da narrativa, do que a própria linguagem escrita:

Durante um ano inteiro achou que ela apareceria em tudo o que imaginasse. Ponta do lápis, ponta do pincel, ali estava ela, sempre – e os editores achando que ele verdadeiramente ilustrava as histórias que lhe mandavam, quando *só o que ele fazia era gritar em cores a perdição de estar afastado do que mais desejava.* (LISBOA, 2007, p. 29, grifo nosso)

O *guitar em cores* parece ressignificar o silêncio do personagem diante dos laços afetivos desfeitos, silêncio esse que é agravado no decorrer do seu deslocar-se pelo Japão, longe da cultura brasileira que ele tem como dele. Além de não conhecer a cultura de seus ancestrais, também não compreendia a língua e tinha certeza que “o Japão não tinha nada a ver com sua vida e com seus olhos puxados.” (LISBOA, 2007, p. 54). Seus deslocamentos por entre a multidão em Tóquio, à qual não pertencia, potencializa a solidão, sendo esta permeada e matizada, como dissemos, pelos tons dos haicais de Matsuo Bashô:

“E SE esta vinda 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 (...)  
OS CAMPO DE VAGENS  
E O DEPÓSITO DA LENHA:  
AMBOS TÊM HISTÓRIA” (LISBOA, 2007, p. 143).

Segundo Orlandi (1997), “pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos” (p.50). Em vista disso, claro nos parece que o silêncio é necessário para que o personagem consiga realizar um (re)encontro consigo próprio ou uma espécie de (re)construção identitária, necessária à sua plenitude existencial. É nesse embate cultural, nas intempéries da viagem e nos prazeres e nas dores advindas dessa experiência de viagem, na companhia dos haicais de Bashô, que emergem seus questionamentos sobre a sua existência, suas perdas, seus projetos, de modo que o processo de alteridade vai se completando nele que, “aos poucos, com o passar dos dias e, agora, das semanas, desde que pusera pela primeira vez os pés no país de Bashô, começou a se ajustar à consciência daquilo que o rodeava” (LISBOA, 2007, p. 147). Pois a alteridade, de acordo com Rolnik (1992, p.1), permite “o inelutável encontro dos seres, encontro no qual cada um afeta e é afetado”, resultando em instabilidade nas identidades já conhecidas pelos sujeitos que transitam pelo diferente, pelo outro, levando-os às transformações e às descobertas.

No desfecho do romance, a imagem de Haruki voltando para Kyoto fala por si só: “a paisagem já parece familiar. O trem de regresso a Kyoto, o trem-bala que partiu de Tóquio. Haruki já é quase um deles, já é quase parte dali.” (LISBOA, 2007, p. 181) e “vê a chuva fina que começa a cair enquanto seu trem se aproxima da estação [...]” (p. 187).

### **A trajetória de Celina: o silêncio e a resignificação da dor**

Celina também vivencia o silêncio como elemento estruturante em sua trajetória, deflagrando nela uma força insuspeita, sustentada no desejo de se (re)encontrar em meio à fragmentação, fazendo com que daí emanem novos sentidos:

O silêncio era um lugar dentro do coração. O silêncio encobria talvez o perdão necessário, o armistício, o silêncio era uma permanência. (...) A manhã estava abafada e opaca. O silêncio reverberava entre os ouvidos de Celina.” (LISBOA, 2007, p. 157).

Lágrimas se formulavam por dentro dos olhos. Vinham de longe. Roçavam as pálpebras. E continuavam ocultas. Celina se sentou num banco e fechou os olhos por algum tempo. O cheiro daquele lugar. Os sons discretos daquele lugar, avaliando o silêncio. (...) Celina abriu os olhos. Continuavam secos. (LISBOA, 2007, p. 160-1)

Se, num primeiro momento, suas angústias pareciam circunscritas no fato de estar em um país estrangeiro e de ser incapaz de se comunicar por não falar o japonês, o referido silêncio, somado às novas conjunturas experimentadas e ao poder de sugestão do diário de Bashô acabam por colocá-la frente a seus verdadeiros fantasmas: “o cão que há muito já se tornou um punhado de ossos delicados e uma leve memória, uma memória vagando sozinha pela superfície do mundo, fantasma do impulso, eco daquele jeito que era seu jeito de existir: mordendo.” (LISBOA, 2007, p. 139). De outro lado, é nesse movimento que se dá, também, sua descoberta da capacidade de enfrentá-los, de reconstruir uma vida interrompida com a morte da filha em um acidente de carro dirigido pelo ex-marido. A viagem se transfigura, portanto, como instrumento do reencontro com suas memórias, num processo que remete ao reaprendizado ou à reinvenção da vida após a tragédia:

Estive reaprendendo a andar. Estou reaprendendo a andar. Depois da tempestade, da era glacial, da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, ninguém vai se importar muito, afinal quem somos nós se não menos do que anônimos aqui. (LISBOA, 2007, p. 12, grifo nosso).

A própria ideia de *anonimato* assumida nesse fragmento se, a princípio, parece apontar para uma característica que lhe salienta a insignificância em terras estrangeiras, marcando-lhe a solidão e o desajuste de sua condição naquele país, à medida que a narrativa avança, reverte-se em um atributo que lhe é

favorável: é sua solidão, o seu silêncio, seu anonimato que vão lhe propiciar o distanciamento necessário para administrar suas perdas e retomar as rédeas da vida. Deflagra desse silêncio o desejo da personagem de se (re)encontrar em meio aos estilhaços das perdas sofridas, fazendo emergir daí novos sentidos para sua existência.

A construção poética do romance contorna a busca da personagem por “reaprender a andar”, por encontrar seu lugar de aceitar a morte da filha e de perdoar o marido, a quem culpava pela perda da criança. Assim sendo, a dor advinda da morte ganha maior espaço com o silêncio, convocando a personagem a enfrentar suas angústias:

Minha dor é minha marca (...) existe como uma visita na sala de estar. A dor, senhorinha sentada no canto do sofá. (...) Então se fez a quieta revolução dos passos. A senhorinha sentada no sofá avisou que não ia embora. Pediu um café, um chá, um copo d'água. Celina resolveu servir. E percebeu que bastava isso: tomar cuidado com os passos. Se eles tocassem os lugares certos, todo o resto estaria bem. (LISBOA, 2007, p. 129)

Por significar, o silêncio é o não-dito que se faz necessário para que aconteça o dito, como pode ser visto a seguir: “Se eu conseguir perguntar a ele, pensou Celina – ou melhor, acertou Celina consigo mesma, se eu conseguir chegar perto dele e fazer essa pergunta a chuva acaba imediatamente.” (LISBOA, 2007, p. 31). A chuva parece compreender o recolhimento da personagem em sua dor, o silêncio que a invade e lhe tolhe os movimentos, crescendo dentro dela, mas foi preciso o silêncio exílico para romper com esse outro silêncio que a paralisava, pois ao falar, a chuva cessaria, e com ela suas angústias, com as quais tinha que lidar em meio ao seu silêncio.

Os haicais vão conferindo ao romance a sutileza e o poder de sugestão de imagens que matizam as buscas da personagem: “Afundei a cabeça na água, o silêncio estranho do elemento que não é nem nunca foi o meu (...) UM CARACOL / INSEGURO DE SI MESMO / BALANÇA OS CHIFRES.” (LISBOA, 2007, p. 166). Nesse processo, conforme ela se permite tocar pelos haicais, o silêncio vai ganhando outras cores, transformando sua intensidade e sua configuração: “Era de manhã ainda. Quando desceu na estação Arashiyama, Celina parou para comprar um suco de maçã numa máquina automática, por 120 ienes. *O silêncio era leve.*” (LISBOA, 2007, p. 172, grifo nosso).

Assim, o fato de não existir para os outros, naquele espaço do Japão, permite que Celina se volte para si, para suas demandas mais prementes, num movimento rumo a uma alteridade que a faria emergir do caos em que estava mergulhada. De acordo com Bonnici (2007), alteridade significa isso: ser o diferente, o outro, em diversos contextos, inclusive o cultural, como é o caso dos personagens do romance em análise.

Morrer seria assim? Celina apertou os olhos por um instante, depois relaxou outra vez. Morrer: seria uma espécie de aceitação? Seria compactuar com esse pequeno núcleo de existência e ir fechando as portas, as comportas, até só restar esse quase nada? E então desistir dele também? Abandoná-lo, mergulhar no nada, no fim, no coisa nenhuma, um estalar dos dedos, plec, e o

amontoado de ossos, músculos, vísceras, espaços em branco, corrente elétrica, emoções, reações químicas e pensamento que era você, que fingia se reunir sob um nome fantasia. (LISBOA, 2007, p. 160)

As inquietudes, que são reveladas no íntimo de Celina, ocasionadas pelos espaços labirínticos de solidão e da fragmentação, instauram no seu ser deslocado uma inquietante melancolia que “não é só uma sensibilidade constituída a partir da experiência da passagem do tempo, de sua finitude (...) mas se torna adequada à contemporaneidade. O fio condutor é a imagem da viagem.” (LOPES, 2002, p.165). Essas inquietações, questionamentos, buscas e solidões derivam da já referida crise do sujeito contemporâneo ou pós-moderno, colocando-o no âmbito de suas aflições e desejos e, assim, desencadeando a busca pela compreensão de seu papel no mundo:

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta (...). Qual é o lugar que ocupo no mundo? Tem nome, esse lugar? Tem dimensões?” (LISBOA, 2007, p. 89)

E se for preciso assumir a fragilidade de nós mesmos na fragilidade daquilo que somos juntos? Viajantes? (Idem, p. 182)

É, pois, o silêncio que media a possibilidade de a protagonista redimensionar suas dores em face da morte da filha, tornando-a capaz de aceitar o primeiro silêncio, o outro instaurado com a partida da criança. Movida pelos haicais de Bashô, ela silencia e, ao silenciar, encontra-se consigo mesma numa solidão que, ao final do romance, se derrama em lágrimas e aceitação da morte da filha: “No horizonte, as montanhas perfiladas. A água nos olhos de Celina, que brotava vinda de um lugar recém-descoberto (...) Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima tsuyu, que se inaugura agora.” (LISBOA, 2007, p. 180).

O romance, assim como tantos outros de autores/as contemporâneos/as, acaba por expressar, na metáfora da viagem, a vida enquanto constantes buscas e (re)descobertas desses sujeitos em crise.

### **O silêncio dos laços afetivos**

O silêncio está presente em toda obra, não apenas nas angustias individuais de Haruki e Celina, mas também na relação entre eles. Ambos se observam mutuamente, buscam entender um ao outro, sem que as palavras sejam, de fato, proferidas. Desta forma, instaura-se uma distância entre ambos, que aos poucos é preenchida pelas suas buscas individuais e por tentativas de compreender o silêncio um do outro:

Ao seu lado, Celina dormia. Ele estava tendo a oportunidade de descobrir que Celina tinha um jeito leve de dormir. Era a primeira vez que a via assim. Ela parecia deixar de existir, parecia migrar para alguma outra dimensão e o que ficava era só um fantasma, um holograma guardando seu lugar. Para quando

precisasse recuperá-lo. Talvez ela nem respirasse, ao dormir. (LISBOA, 2007, p. 38)

Ele dormia, na primeira tarde nesta cidade. Naquele momento não era de ninguém, não era sequer de si mesmo, ele era antes uma reconstrução. Um romance. Uma ficção por trás dos olhos fechados. Havia uma dor guardada em algum lugar. Será que todas as pessoas têm uma dor guardada em algum lugar? Se houvesse, que tamanho teria? (LISBOA, 2007, p. 69)

Nesses fragmentos, salta aos olhos do/a leitor/a o fato de que o silêncio, ao permear a relação do casal de viajantes, possibilita, paradoxalmente, trocas afetivas sem que eles próprios deem conta disso. Conforme Orlandi (1997, p.52), o silêncio é compreensível e não interpretável. Os laços afetivos que os unem não são explicitados, mas se deixam entrever em meio ao silêncio, em uma espécie de cumplicidade que extrapola o lugar comum dos relacionamentos, perpassada que é pelo olhar de um em relação ao outro, de modo que “o não dito supera o declarado” e “o silêncio penetra poeticamente o texto e passa a fazer parte de sua arquitetura” (SCHULER, 1989, p. 14). Estabelece-se aí uma relação de afeto que não se logra desenvolver por meio de palavras:

O desenhista e a moça que fabricava bolsas de pano dormiram juntos na mesma cama durante uma semana. Foi assim: vestidos, pegavam um travesseiro para cada um. Uma coberta para cada um.

Houve aquela noite em que seus olhos se cruzaram mais do que o normal. As luminárias nas mesas de cabeceira estavam acesas. Celina lia. Haruki consultava uns folhetos apanhados durante o dia. *E quando ela fechou o livro se virou para ele – foi o momento em que estiveram mais próximos do lugar de silêncio onde as coisas que acontecem não têm nomes.*

Os olhares se tocaram como se os corpos estivessem prestes. E apenas não soubessem como continuar, como metamorfosear olhar em tato. (LISBOA, 2007, p. 77-8, grifo nosso)

Assim, podemos compreender que o silêncio não se configura apenas pelo não-dito em meio ao vazio, mas em cada um dos protagonistas havia um significado diferente que se inferia na ordem das coisas, nos remetendo à afirmação de Orlandi de que “o silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa” (1997, p.70). O silenciamento em que ambos estavam imersos parecia separá-los na cama e no espaço que compartilhavam, em um país distante e desconhecido, mas, como se pode constatar no trecho a seguir, funciona como um elo de união entre eles: “como se eu pudesse chegar a dizer que somos amigos. Como se eu pudesse ter certeza de que já construímos isso. Topamos um com o outro no meio de um monte de E SE.” (LISBOA, 2007, p. 132). Haruki e Celina não descobrem como metamorfosear o olhar em tato, uma vez que a viagem transborda, em cada um, suas individualidades, suas buscas e descobertas internas que vão traçando suas identidades, configurando-os em meio ao mundo pós-moderno.

É enquanto permanece como parte inerente à relação dos personagens, transbordando-os poeticamente de solidão e de descobertas que o silêncio se constitui elemento estruturante na construção de *Rakushisha*. Como o próprio narrador afirma, no fragmento abaixo, ao utilizar-se do som, há o esfacelamento da *esperança*, quando o silêncio é rompido:

Os corpos continuaram onde estavam e as luminárias das mesas de cabeceira ficaram acesas por mais algum tempo. *Finalmente as palavras saíram por entre os lábios de Celina*. Desgrudaram sua pele úmida, roçaram nos dentes e vingaram: é bonito, o livro, ela disse. *E em algum lugar, alguma coisa muito frágil, um quase nada de esperança se rompeu*. (LISBOA, 2007, p. 77-8, grifo nosso)

A ideia expressa no fragmento acima, nas palavras do narrador onisciente, parece condensar a expectativa que a ausência de palavras acarreta na relação dos dois, a ponto de a quebra do silêncio por parte dela para aludir à história que acaba de ler, soar indesejada já que rompe com um universo intuitivo que se ia desenhando: “*Talvez por isso não chegasse a se aproximar dela para além de uma certa barreira do som*” (LISBOA, 2007, p. 79, grifo nosso). Ele se aproxima até onde permite a *barreira do som* para não incorrer, talvez, no risco de perder o que já tinham construído em meio ao silêncio.

Uma das consequências do mundo fluído e transitório de que trata Bauman (2005), são os desencontros amorosos. Isto ocorre devido à fluidez das relações no cenário pós-moderno, em que os indivíduos transitam da fase “sólida”, quando a identidade era considerada estável, para a fase dos “fluídos”, chamados assim pelo autor porque não se consegue mantê-las, e que “continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças” (BAUMAN, 2005, p. 57). Além dos constantes deslocamentos que marcam as existências dos sujeitos na chamada pós-modernidade, o individualismo e a solidão daí decorrente, inviabilizam o crescimento de laços afetivos. Nesse contexto, torna-se difícil a manutenção de relações duradouras e/ou intensas e essa dificuldade faz com que os indivíduos sempre estejam em busca de novos laços de afeto. “Viver sem vínculos” afetivos, vivenciando “relacionamentos sem compromissos”, são marcas que caracterizam a pós-modernidade, uma vez que há o desejo por esses laços e, ao mesmo tempo, o temor de efetivá-los. O sujeito contemporâneo se depara todos os dias com uma infinidade de coisas que envolvem o mundo profundamente heterogêneo e que causam a insegurança que o faz refletir sobre “como construir os relacionamentos que desejamos. Pior ainda: não estamos seguros quanto ao tipo de relacionamento que desejamos.” (BAUMAN, 2005, p. 69).

Essas características podem ser observadas na relação entre os protagonistas que se conhecem no metrô, que é, nos termos de Augé (2004), um *não-lugar*, ou seja, um lugar de trânsito. Essas inseguranças são sentidas pelas personagens, que decidem embarcar juntos na viagem que abarcaria um todo desconhecido:

Não precisava durar. Não precisava prometer nada. Podia ser apenas uma noite, sexo um tanto embriagado, e pronto. (...) Mas ninguém falou no assunto.

Ao contrário, ele segurou a porta do táxi para Celina entrar e cumpriu o último susto da noite, que ainda não seria o último susto entre os dois.

Escuta, ele disse. (...)

Você podia ir para o Japão comigo.

Celina não queria ninguém em sua vida. Não se tratava de uma decisão formulada em longos pensamentos e posta em prática. (LISBOA, 2007, p. 40)

Isto posto, faz-se claro que a obra de Adriana Lisboa se configura como uma narrativa da própria fluidez, das sutilezas do cotidiano, da dolorosa individualidade e da profunda subjetividade de cada sujeito diante dos acontecimentos que forjam suas trajetórias existenciais. As identidades acabam por ser “firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais” (BAUMAN, 2005, p. 38), o que os aproxima é a percepção de ambos que cada um carregava uma dor intensa com a qual precisavam aprender a lidar. Deste modo, não se estabelece uma relação amorosa entre os protagonistas, pois o que mais importa são suas buscas interiores. Com efeito, Celina e Haruki não conseguem estabelecer de fato uma relação de afeto, uma vez que “duas negativas juntas formam e sempre formarão outra negativa” (LISBOA, 2007, p. 77). Portanto, a individualidade e a solidão fazem com que eles se isolem cada vez mais em suas buscas interiores. Assim, no percurso dessas personagens, “compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação ao dizer (‘traduzir’ o silêncio em palavras), mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo” (ORLANDI, 1997, p.52).

Dessa perspectiva, a ausência de um relacionamento configurado por meio do sexo, conforme pode ser observado ao longo do romance, transforma-se em algo muito sintomático: ao se esquivarem de uma aventura amorosa pautada no exercício efetivo da sexualidade, eles parecem ter criado um vínculo afetivo mais intenso, configurado na capacidade que desenvolvem de contemplarem um ao outro em sua totalidade solitária. Essa aproximação transforma-se em compreensão um do outro, tão ansiada nos relacionamentos anteriores.

### **Considerações finais**

Assim como defende Orlandi (1997), quando diz que o silêncio não é o vazio, “nós o sentimos, ele está lá” (p.47), em *Rakushisha*, o silêncio, reforçado pelos haicais e pela filosofia do poeta Matsuo Bashô, consiste em uma presença primordial na trajetória das personagens, rumo ao autoconhecimento e ao conhecimento do outro. A solidão permite que o silêncio apareça: e com ele a significação vai se manifestando de modo diverso, ecoando em várias direções, caindo de forma leve e mansa, como a chuva de verão, que marca, de forma imagética, o final do romance: “CHUVAS DE VERÃO / PAPÉIS ARRANCADOS / MARCAS NAS PAREDES / SAMIDARE YA / SHIKISHI HEGITARU / KABE NO ATO” (Lisboa 2007, p. 192). Segundo CHEVALIER e GHEERBRANT (2009),

“a água apaga a história” e “restabelece o ser num estado novo” (p.18). Eis a imagem que marca o transbordamento do estado emocional dos personagens ao final de *Rakushisha*.

## Referências

BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Cartografias literárias: Tsubame, de Aki Shimazaki, e Rakushisha, de Adriana Lisboa*. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/viewFile/436/304>, Acesso em: 18 de jul. 2014.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2008.

LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LOPES, Denilson. A viagem é uma viagem. In: *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LUNARDELLI, Mariangela Garcia. Haicais brasileiros: um estudo do gênero discursivo e uma proposta para o Ensino Médio, in *Simpósio Internacional de estudos de gêneros textuais*, 2009: Caxias do Sul

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.

ROLNIK, S. Subjetividade e história. São Paulo, 34 Letras, 1992

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCHULER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

Recebido em 28 de agosto de 2017  
Aprovado em 08 de outubro de 2017