

**AS COISAS COMO CAQUIS CAÍDOS: A POÉTICA DO HAICAI E A
FILOSOFIA DE KEIJI NISHITANI EM *RAKUSHISHA*, DE ADRIANA
LISBOA**

**THE THINGS AS FALLEN PERSIMMONS: THE HAIKU POETICS AND
KEIJI NISHITANI'S PHILOSOPHY IN ADRIANA LISBOA'S *HUT OF
FALLEN PERSIMMONS***

Samuel Delgado Pinheiro¹
Biagio D'Angelo²

Para Adriana

RESUMO: Em *Rakushisha*, cujo título remete ao lugar onde Matsuo Bashō passou um período produtivo, o *Diário de Saga* se torna elemento quase especular à narração, graças à leitura e às citações de haicais e trechos do diário do poeta japonês, presente no romance. Exploraremos, inicialmente, o procedimento textual que une haikai e prosa na linguagem de *Rakushisha*, e depois sua leitura será abordada a partir da temática do vazio, fundamentando nossas reflexões a partir da obra filosófica de Keiji Nishitani.

Palavras-chave: *Rakushisha*; Adriana Lisboa; Matsuo Bashō; Haikai; Filosofia de Keiji Nishitani.

ABSTRACT: *Hut of Fallen Persimmons* is inspired by the name of a place, next to Kyoto, in which Matsuo Bashō spent a productive period of writing. His *Diary* becomes an almost mirroring element to fiction. The novel presents a profusion of haikus' citations and prose fragments, sometimes in a meta-reading perspective. This paper explores, primarily, the textual procedures of the novel, putting together haiku and prose. Then we evidence the theme of the Zen nothingness, based on Keiji Nishitani's philosophical discourse.

Keywords: *Hut of Fallen Persimmons*; Adriana Lisboa; Matsuo Bashō; Haiku; Keiji Nishitani's Philosophy.

¹ Samuel Delgado Pinheiro é Mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo, samucasan3@gmail.com

² Biagio D'Angelo é Professor Adjunto II do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Arte da Universidade de Brasília. Doutor em Literatura Comparada da Universidade Russa de Estudos Humanísticos (RGGU, Moscou) e Pós-doutor em Teoria Literária e Semiótica da Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica), biagiodangelo@gmail.com

Entrando na Cabana de Caquis Caídos

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 dos frutos, certo outono em que as árvores estavam carregadas, mas na véspera do dia em que deveria entrega-los uma forte tempestade caiu, à noite. Não sobrou um único caqui. Desse dia em diante Kyorai passou a chamar sua casa de Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos (LISBOA, 2007, p. 35).

Rakushisha (2007), de Adriana Lisboa, se apresenta como um diálogo intertextual com o *Diário de Saga* (*Saga Nikki*), escrito pelo poeta japonês Matsuo Bashō em 1691 durante sua estadia numa casa aos arredores de Kyoto, chamada de “Cabana dos caquis caídos”, em japonês, justamente, “Rakushisha”.

A lenda que tece quase discretamente o romance de Adriana Lisboa remete à ideia de perda, de um silêncio quase lutuoso. O tom melancólico e a consciência da impossibilidade de recuperar o passado perdido domina o enredo: a personagem Celina encontra Haruki e ambos embarcam em uma viagem ao Japão após Haruki receber um convite para ir ao Japão realizar pesquisas e desenhar as ilustrações da tradução do *Diário de Bashō* feita por uma terceira personagem, a tradutora Yukiko Sakade.

Embora distintas, as experiências de Haruki e Celina gravitam no mesmo ponto: o haicai. No romance, os haicais do poeta japonês, amiúde reproduzidos e imitados, constituem o discurso poético que “comunica” o processo de transformação de Celina e Haruki.

O encontro de Celina com Haruki acontece curiosamente num vagão de metrô no Rio de Janeiro, que lembra, justamente, um haicai de Ezra Pound, sobre o qual voltaremos em seguida, intitulado “Numa estação do metrô”:

A aparição desses rostos na multidão:
pétalas num galho molhado, preto (POUND, 1990).³

Bashō é uma presença constante e decisiva ao longo da narração, como se a literatura renunciasse ao silêncio das páginas para coparticipar e compartilhar a vida secreta dos personagens. Haruki e Celina, por exemplo, sentem a transmutação dos cinco sentidos através do contato com a obra de Bashō.

Ir deixando que a terra de Bashō chegue pelos cinco sentidos, se aninhe nos pulmões, fique impressa nas digitais, ondule em chá verde sobre a língua, toque nos tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embaraçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares (LISBOA, 2007, p. 183).

³ No original: “In a station of the metro”. The apparition of these faces in the crowd; //petals on a wet, black bough. A tradução para o português aqui reproduzida é de Antônio Cícero. Disponível em: <http://antoniocicero.blogspot.com.br/2008/10/ezara-pound-in-station-of-metro-numa.html>

A linguagem do romance está dominada pela imbricação entre o haikai e uma prosa poética, numa oscilação que cria, formalmente, um novo diário: “Nunca pensei em ter um diário. (...) Talvez esteja fazendo isso agora só porque não resisti ao papel fabricado no Japão. (LISBOA, 2007, p. 34). Em outras palavras, um pouco como no Pierre Menard borgiano, Bashō se torna sempre mais a forma de reescrita no diário de Celina, ao ponto de ela repensar as imagens dos lugares visitados ou dos sentimentos vivenciados com imagens líricas do próprio Bashō: “Ver o salto da rã no velho poço, ouvir o ruído quase da água, e depois acompanhar os círculos concêntricos a se propagarem e a desaparecerem.” (LISBOA, 2007, p. 183)

Com efeito, o “salto” é uma referência ao “salto da rã” de um famoso haikai de Bashō. É um “salto” que, no romance, representa uma metáfora: a viagem ao encontro de si. Celina e Haruki “saltam” até o Japão numa experiência transformadora, que decompõe as percepções da passagem do tempo e do espaço. Trata-se de uma experiência que, como escreve Denilson Lopes, “acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças”:

A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida; ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças. (LOPES, 2007, p. 26).

Neste sentido Haruki e Celina compõem uma narrativa que possui duas modificações distintas: enquanto Haruki redescobre os seus antepassados, Celina tenta superar a perda de sua filha Alice em um acidente de carro com seu ex-marido Marcos. Assim, o processo de reconhecimento do já acontecido se passa pela escrita do diário de Celina através do espelhamento da leitura do diário de Bashō.

Uma condensação de imagens

Como antes mencionado, *Rakushisha* estabelece um diálogo intertextual sutil e direto com a obra do poeta Matsuo Bashō através de citações do diário e de haicais que dialogam com a narrativa. Adriana Lisboa, que demonstra conhecer a estrutura e a natureza do haikai, tanto do ponto de vista histórico, como da perspectiva poética, lembra que o haikai se inclui “entre as formas de que se vale a escrita poética zen” (LISBOA, 2008, p. 7), que “não sugere que o leitor aja” (ibidem, p. 8), mas que esse leitor fique contemplando, numa inação produtiva, fecunda.

O haikai tornou-se um gênero poético largamente difundido no Ocidente no começo do século XX, quando poetas e teóricos, principalmente aqueles que estavam envolvidos com a pesquisa de novas formas de representação poética, tinham como horizonte a exploração das tradições poéticas das culturas orientais.

O poeta americano Ezra Pound, autor do “imagismo”, e de uma poesia “condensação” de imagens e silêncios, via, no ideograma da cultura oriental, a forma de construção e de interpretação de uma nova linguagem poética, não

apenas ocidental. Pound, explorando as teses do sinólogo Ernst Fenollosa (1853-1908), reconhecia a grandeza do ideograma: o ideograma realça a imagem ao invés do som.

Os egípcios acabaram por usar figuras abreviadas para representar sons, mas os chineses ainda usam figuras abreviadas como figuras, isto é, o ideograma chinês não tenta a imagem de um som, ou um signo escrito que lembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma significa alguma coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às coisas que ele configura. (POUND, 1997, p. 26).

Para elucidarmos melhor a explicação de Fenollosa, tomemos como exemplo a palavra 自転車 (jitensha): bicicleta, em japonês. O ideograma 自 (ji) significa por si próprio, único. O segundo 転 (ten) significa virar ou revolver e o último 車 (sha) representa um veículo sobre rodas, o todo da palavra significaria ao pé da letra: aquele que gira as rodas por si próprio, comunicando a ideia de bicicleta. É através dessa construção que Pound elabora uma espécie de “método” para pensar os elementos da poesia: mesmo que cada elemento do poema, na primeira leitura, não seja aparentemente coeso, as imagens, sons, palavras são harmoniosos no interior e no todo da linguagem, produzindo um sentido.

O crítico japonês Haruo Shirane (1955) vê a leitura poundiana do ideograma não somente como um método, mas também como uma forma de perceber camadas do haikai. Segundo o crítico japonês, Pound e os poetas imagistas fazem da superposição uma forma de explorar os contrastes, texturas e cores na linguagem poética para a construção de camadas de imagens no texto. Colocar as imagens em movimento na linguagem a partir de camadas textuais no poema implica a utilização de recursos formais do haikai:

A “superposição” de Pound implica em colocar imagens uma em cima da outra, para mais tarde, movê-las em torno de uma justaposição, ou em uma sucessão temporal de imagens, das quais nunca poderão ser reduzidas em uma singularidade. (SHIRANE, 1998, p. 43).

Shirane considera o método poundiano como uma intuição sobre a linguagem da poética oriental, mesmo existindo uma diferença das construções do haikai e da poesia de Pound: a superposição expõe os fragmentos, enquanto, na justaposição do haikai, os versos se unificam:

De fato, o haikai realça a noção de justaposição, mas difere de maneira significativa da noção de colagem não representacional, que frequentemente precisa de uma leitura dupla de textos justapostos, ambos como colagem paratática e como fragmentos representacionais de uma grande cena ou narrativa. (SHIRANE, 1998, p. 44).

Rakushisha parece hesitar entre esses dois modelos poéticos, formativos de uma estratégia narrativa que acolhe a linguagem oriental como parte constitutiva, estruturante, da ficção. Em *Rakushisha* fundam-se a unificação dos três versos do haikai (em um único sentido) e a superposição de origem poundiana que multiplica os sentidos dos versos pelo mesmo recurso. Porém, como afirma Shirane, ambos provêm de uma mesma técnica, a colagem paratática, parece-nos que *Rakushisha* põe em prática a parataxe como experimentação linguística, narrativa e cultural.

Não é por acaso que a problemática da parataxe no haikai despertou o interesse de Roland Barthes em *A preparação do romance*. Para Barthes, a parataxe permite identificar no haikai um “tilt”, a visão de uma imagem pela linguagem que não permite uma interpretação unívoca e definitiva:

O *Tilt* é, evidentemente, anti-interpretativo: ele bloqueia a interpretação. Dizer “Ah, a violeta” significa que não há nada a dizer da violeta: seu ser rejeita qualquer adjetivo: fenômeno absolutamente antipático à mentalidade ocidental, que deseja sempre interpretar. (BARTHES, 2005, p. 162).

Na visão de Barthes, a parataxe no haikai não explora a “qualidade” das coisas, pois o haikai perturba a construção sintagmática da língua porque trata de coisas concretas sem categorizá-las:

Mundo onde o Sintagma é negado: nenhuma ligação possível, emergência do imediato absoluto: o haikai = desejo imediato (sem mediação), portanto, a função legal da Classificação (sempre uma lei) é perturbada. (BARTHES, 2005, p. 68).

O impasse que o haikai propõe em sua forma é a progressão da transformação das coisas pela passagem do tempo sem classificá-las. Neste sentido, o cerne do haikai é o movimento interno na linguagem: uma imagem mostra sua impermanência quando o leitor percebe que há outra significação no texto.

Os recursos técnicos do haikai implicam em sua construção temporal e estética. A presentificação está inserida naquilo que o autor chama de “o tempo que se faz”⁴ que inclui dois conceitos: “isso foi” e “isso é”. O “isso foi” é o reconhecimento da inexistência de um fenômeno em sua impossibilidade de concretude no presente. Esta percepção reside na interpretação e na estética do haikai: o momento de irrealidade, falsa interpretação daquilo que se vê, um estado de invisibilidade que, segundo o autor francês, leva-nos para aquém da linguagem:

O haikai vai frequentemente, numa anotação fugitiva, procurar colocar-se no limite discretamente surpreendente do código (da estação) e do tempo que faz (acolhido, falado pelo sujeito):

⁴ No discurso barthesiano, o tempo possui dois sentidos: o primeiro é tempo cronológico; o segundo seria o tempo como fenômeno meteorológico. Neste sentido, são expostos duas características do haikai: a mistura de passado e presente e da palavra sazonal, chamado de kigo (季語), como veremos mais tarde no haikai da rã em Matsuo Bashō.

despertares precoces de estações, desfalecimento de estações que morrem: produzindo falsas impressões: o discurso não é como a falsa impressão de uma língua? (BARTHES, 2005, p. 81).

O Tempo que se faz torna-se lembrança, pois aquela essência ou fenômeno que está na linguagem do haikai não se repete mais. Neste sentido, o cerne do haikai é o movimento interno na linguagem entre imobilidade e mobilidade: uma imagem fixa mostra sua impermanência quando o leitor percebe que há outra significação no texto através de uma imagem que se mostra ilusória.

O “isso é” de Barthes está no reconhecimento do presente na linguagem: os objetos tornam-se familiares e os reconhecemos. O recurso da justaposição faz um jogo do não conhecido e do reconhecimento: se os objetos apresentados pela linguagem eram falsos ou turvos, agora se tornam claros e visíveis:

O “é isso!” (o *tilt*) do haikai, tem uma relação evidente com o Zen: a começar pelo *satori* (= *tilt*), mas também por uma noção do Zen que é o Wu-shi: “Nada de especial”; as coisas são traduzidas em sua naturalidade, sem comentário = é a visão sono-mama = “tal como é” (...) evidentemente o contrário do realismo que é, sob pretexto de exatidão, atribuição desvairada de sentido” (BARTHES, op. cit., p. 167).

As mudanças de tempo e espaço que o haikai expõe nos três versos permitem uma reconstrução e recontextualização, criando um efeito estético em que capta as mudanças pela passagem do tempo. Para exprimir estas mudanças, segundo Shirane (1998, p. 46), a operação textual do haikai é configurada pela metonímia e pela semi-metáfora.

Um exemplo de haikai que expressa este processo encontra-se no diário de Matsuo Bashō, *Sendas de Oku* (“Oku no hosomichi”): 閑さや/岩にしみ入る/ 蟬の聲 (shizukasa ya/ iwa ni shimiiru/ semi no koe)⁵. No original, *shizukasa* significa tranquilidade, apaziguamento da mente. A consciência do poeta penetra na paisagem, e através da tranquilidade, percebe o som da cigarra: o invisível, o som da cigarra penetra o silêncio (simbolizado pela rocha, o visível). O som e o silêncio, o visível e invisível se fundem através da fixação de uma imagem que se dissipa, assim como se dissipam todos os objetos da paisagem que o haikai desenha, criando assim, a sensação do vazio zen.

Este procedimento metonímico do haikai permite o leitor desvendar o que está por trás do véu da linguagem, ou seja, faz associações que estão além do que é apresentado, perceber o que é visível e invisível no texto.

Um exemplo deste recurso é o célebre haikai da “rã”, citado várias vezes em *Rakushisha*: “古池や/ 蛙 飛び込む / 水の音”. (BASHŌ, 1995, p. 89). Furuike ya, kawasu tobikomou/ mizu no oto⁶. A questão da passagem para outra estação conota no poema um desabrochar da consciência, como uma epifania. O primeiro verso “Velha lagoa” é um espaço infinito seguido por um salto repentino da rã, por último, o som da água que rompe o silêncio dos dois primeiros versos.

⁵ Na tradução de Olga Savary: “Trégua de vidro/ som da cigarra/ aturde rochas”. (BASHŌ, 1983, p.75)

⁶ Traduzido por Paulo Leminski: “Velha lagoa / o sapo salta / o som da água” (LEMINSKI, 1984, p. 20)

O contraste entre inverno e primavera é também a do silêncio e do som, duas instâncias que se juntam no interior do haikai. O lago, símbolo do infinito, se junta ao som do mundo: material e imaterial torna-se um só, trazendo um apagamento do eu: “no seu envolvimento sereno com a Natureza, a despersonalização do poeta é completa, chegando então ao despojamento do eu” (MARTINS, 2004, p. 182).

Este despojamento traz um traço impessoal no haikai: se o segundo verso do poema “o sapo salta” dá movimentação ao poema, o primeiro verso “velha lagoa” nos traz a noção do infinito, identificando o “eu” através de um lançar-se ao infinito. O som quebra o silêncio, mas ao mesmo tempo desaparece ao final da leitura, trazendo-nos a noção da impermanência das coisas, inclusive do eu que se funde com o vazio.

Outro aspecto do haikai da rã está no *kireji*⁷ “ya”, entre os dois primeiros versos que estabelece uma relação de contraste entre eles, sugestionando imagens distintas. De acordo com Haruo Shirane, este contraste conota a mudança de estados temporais com o salto da rã: o salto simboliza a mudança de estação, do inverno para a primavera. Não somente a imagem deve ser levada em conta, mas também o som, já que o “ya” também é lido como uma onomatopeia do som do mergulho da rã, transformando-o em uma palavra sazonal que simboliza a passagem da primavera para o verão, simultaneamente, símbolo da passagem para uma nova vida:

No poema famoso da rã, a palavra corte “ya” simultaneamente estabelece um contraste implícito da velha lagoa, com suas conotações da hibernação do inverno e da quietude, contra a “rã”, uma palavra sazonal para a primavera que implica no fresco, o movimento lento do dia de primavera é marcada pelo som da nova vida. O *hokku* é simultaneamente uma narrativa, sequência temporal em que a rã salta e a velha lagoa é seguida pelo som da água – um contraste de montagem. (SHIRANE, 1998, p. 103).

Afirma o crítico japonês que o *kireji* na obra de Bashō é mais do que um corte de frases: possui a função de juntar os três versos do poema, dando-lhe uma significação geral. Ao mesmo tempo, é um recurso sonoro, semelhante à interjeição de língua portuguesa.

O silêncio manifesto na despersonalização do eu cria um vazio peculiar onde coisas, objetos, paisagens, animais, figuras, sujeitos, situações se dissolvem num Todo. O haikai vai além do som e silêncio porque expressa o vazio do universo em que o eu se fundiu.

Rakushisha: imagem e silêncio

Em *Rakushisha*, a prosa, então, incorpora o discurso do haikai, e funciona como superação da incomunicabilidade e do silêncio. A leitura da obra de Bashō torna-se estrutural no romance de Lisboa: ela é um recurso que possui o efeito de comunicar a dissipação das coisas como expressão do vazio. Trata-se de uma

⁷ Na linguagem poética do haikai e do tanka, entende-se por *kireji* um corte da frase poética, algo semelhante ao enjambement da lírica ocidental.

prosa quase especular que, afinal, parece denunciar uma falha na cultura ocidental: aquela abertura às diferenças que não sempre foram tidas em consideração por causa de uma interpretação às vezes monolítica e autossuficiente de fenômenos alheios às geopolíticas eurocêntricas. Assim o espaço narrativo, forjado em *Rakushisha*, se amplia até um discurso poético renovado: heterogêneo, múltiplo, em constante mudança e perene deslocamento, inclusivo das diferenças que caracterizam o mundo contemporâneo. Virgínia Leal aponta muito bem esse “terremoto” cultural no romance de Adriana Lisboa:

Tanto Celina quanto Haruki são personagens em deslocamento. Conhecem-se, por acaso, no metrô no Rio de Janeiro, quando Celina é atraída pelo livro nas mãos de Haruki: os diários de Bashō, em japonês, que Haruki foi contratado para ilustrar. Pelo livro, o ilustrador e a bordadeira (Celina vive de fazer bolsas de pano) se encontram: ela encantada pelas letras que pareciam bordados; ele, por impulso, a convida para ir ao Japão (LEAL, 2010, p. 85).

Além do deslocamento, como experiência da alteridade e da migração, a falta de conhecimento da língua japonesa permite que Celina se volte para uma introspecção íntima e singular, como nunca tinha realizado antes.

Era curioso passar tantos dias sem falar praticamente nada. Sem trocar palavras com o resto do mundo, além de fugazes pedidos em balcões, de cumprimentos desajeitados e breves, de agradecimentos lacônicos. Sua voz parecia um casulo de borboleta dentro da garganta, operando alguma espécie de transformação interna. Sua voz parecia se equilibrar com fragilidade sobre aquela categoria delicada – o mínimo indispensável (LISBOA, 2007, p. 171).

A escrita do diário de Celina vai do dia 17 até o dia 28 de junho. São onze dias, em que a personagem reconhece a importância de não apelar apenas à morte e ao luto, mas que é necessário reaprender a caminhar:

Para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil. Dá para ter em mente pequenas metas: primeiro só a esquina. Aquele sinal com a faixa de pedestres e homem esperando para atravessar com um guarda-chuva transparente e um cachorro de capa amarela (LISBOA, 2007, p. 11).

A metáfora do caminhar é ambígua durante a narrativa: por um lado, ela está ligada à superação do luto (como será confirmado no último capítulo através da citação do diário de Bashō); pelo outro, ela representa os passos iniciais da viagem que se configuram na decisão de transformação da personagem: “Lamentando ter que deixar amanhã a Cabana dos Caquis Caídos, visita-a, cômodo por cômodo” (LISBOA, 2007, p. 191). Visitar cômodo por cômodo é o que Celina também faz ao entrar na cabana “Rakushisha”: trata-se de uma metonímia das sensações vivenciadas pela personagem, como se Celina não somente aprendesse com Bashō, mas fizesse dos passos do poeta os seus próprios. O

último haikai de Bashō, citado na última página do romance, torna evidente a consumação desse processo: “Chuvas de verão/ papéis arrancados/ marcas nas paredes” (LISBOA, 2007, p. 192). Marcas nas paredes, papéis arrancados, chuvas regeneradoras são metonímias de formas de despedida do luto e de um passado antes não resolvidos, não apaziguados.

A “chuva de verão” também abre à narrativa: “O guarda-chuva tapa um pedaço do céu e a chuva é fraca, mas insisti em sair de sandálias e meu pé está ficando molhado” (LISBOA, 2007, p. 13). A referência à chuva no primeiro dia do diário de Celina está intimamente ligada aos haicais de Bashō que parece ser transpostos nas primeiras páginas do romance: “Depois da tempestade, da era glacial, da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, ninguém vai se importar muito, afinal, somos nós se não menos do que anônimos aqui” (LISBOA, 2007, p. 12). Como no haikai, a chegada do verão pela chuva e o choro de Celina se tornam passagem de uma possibilidade de vida nova: “Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna de chuvas, sua íntima *tsuyu*, que se inaugura agora” (LISBOA, 2007, p. 180). O haikai de Bashō pontua as reflexões de Celina. Observando a chuva, o poeta japonês escreveria: “Esgotado por uma noite insone, fico deitado o dia inteiro. Depois do meio-dia a chuva passa” (BASHŌ *apud* LISBOA, 2007, p. 191). Dentro da Cabana dos Caquis Caídos, Celina pode reviver o último dia de Bashō antes da morte, apesar de perceber-se estranha e estrangeira ao lugar: “Nesse sentido, sou bem mais ocidental do que você, amigo de capa amarela. Não pertença a esse lugar” (LISBOA, 2007, p. 12).

Rakushisha está construído como em círculos concêntricos que oscilam entre a prosa e a severa combinação do estilo dos haicais. Em um trecho significativo, exemplifica-se a natureza híbrida e orientalista da proposta de Adriana Lisboa. Haruki, após receber o convite para ir até o Japão, reflete sobre a condição de voltar para a terra de seus antepassados e sobre o possível encontro com Yukiko, a tradutora:

O Japão saltando como um soluço para dentro de sua vida, tudo por causa dela. Yukiko. A tradutora. Hoje só isso: a tradutora. Os nomes dos dois iam se casar na ironia da capa de um livro. Iam colocar seus nomes no papel. Amorosamente, friamente, levemente (LISBOA, 2007, p. 23).

O primeiro trecho da frase lembra a forma de um haikai, com explícita referência ao haikai “da rã” de Bashō:

O Japão
Saltando como um soluço
Para dentro de sua vida (LISBOA, 2007, p. 23).

Trata-se aqui de um salto de estado de mudança radical. A viagem é esse “salto” de não retorno, enquanto o soluço é o *satori* necessário para que a experiência seja, como propõe Watts, uma “reviravolta”, um susto estupefato que marca um acontecimento, algo não ponderado antes, cujos fatores escapariam a uma leitura ou compreensão imediata e fugaz do sujeito:

Satori é uma experiência definida na medida em que o seu aparecimento e os seus efeitos se relacionam com o caráter; de

outro modo, ele é indefinível, pois é uma súbita compreensão da verdade do Zen. Essencialmente, o *Satori* é uma experiência súbita e são inúmeras vezes descritas como uma “reviravolta” da balança quando num deles não se coloca material suficiente para contrabalançar o peso do outro. (WATTS, 2008, p. 68).

Sempre nesse mesmo trecho, é interessante notar outro exemplo, quase camuflado, de haikai: “Yukiko. A tradutora. Hoje só isso: a tradutora” (LISBOA, 2007, p. 23). O corte sintático torna-se importante para introduzir, de forma inicial a personagem Yukiko, que é reduzida apenas pela sua profissão. O efeito de haikai consiste no silêncio, não permitindo uma interpretação por parte do leitor com o intuito de não quebrar o papel da personagem ao longo da narrativa.

De certa forma, este haikai também traduz o silêncio que Yukiko passa ao longo do romance: não se ouve sua voz ou qualquer fala até o final da conclusão da narrativa de Haruki. A voz de Yukiko cresce a ponto de fazer-se eco na consciência de Haruki: “Você me faz falta. Você me fez falta antes que eu te conhecesse. Você me faz falta agora.” (LISBOA, 2007, p. 169)

Não é secundário observar que os nomes de Yukiko e Haruki possuem uma metáfora intensa e sugestiva, ulterior indício de uma continuidade poética, escolhida por Lisboa, entre haikai e prosa romanesca: Yuki significa neve e ko: criança (雪: neve/ 子: criança) . A criança sente a melancolia do inverno, parece revelar o nome, e as suas cicatrizes (aquelas de Yukiko em relação ao passado) são revividas e curadas com a força e a consistência de Haruki (cujo nome seria 春: outono/ 樹: árvore, madeira).

Não havia modo de aferir com mais justeza a imagem da neve sobre a neve se não com aquelas palavras. Yuki to Yuki. Dizer menos seria pouco. Dizer outra coisa seria acessório. Como acessório era tudo o que Haruki pudesse pensar sobre aquele poema. Bastava deixá-lo ficar, deixá-lo cair como neve sobre a neve no fundo imaginativo de seus olhos. Ouvir seu silêncio algodoado e branco. Neve sobre a neve no quarto em estilo japonês do *ryokan* em Asakusa, Tóquio. (LISBOA, 2007, p. 148-149).

O parágrafo citado constitui-se através do efeito de justaposição: cada frase monta o corpo de Yukiko a partir do branco de suas costas, como se Haruki, através de seu olhar, construísse uma imagem e oferecesse uma poetização de Yukiko, em outras palavras, como se visibilizasse um haikai. O trecho “deixá-lo cair como neve” está intimamente ligado com sua entrega a Yukiko: levando em consideração o nome da personagem, é a neve que cai sobre a neve, ou seja, o floco que cai e une-se com o todo: só há esta possibilidade do encontro erótico através de um estado de consciência que une ao todo. A neve é a metáfora de um jogo de relacionamentos silenciosos e discretos, com suas variações “meteorológicas” (chuva, água, pântanos, rios, etc.):

Viajante –
esse é o meu nome
primeira chuva de inverno (BASHŌ *apud* LISBOA, 2007, p. 121).

Neste haicai de Bashō, citado no romance, o viajante diz que a primeira chuva de inverno é seu nome. A chuva traduz a efemeridade que a viagem produz e, para o inverno, possui um sentido específico no contexto de Haruki: a formação espiritual que ele sofre ao longo da viagem o leva a esculpir seu próprio destino no silêncio da solidão: “Em Tóquio, longe de tudo, sozinho, Haruki adormeceu devagar. Havia um silêncio dentro dele, e esse silêncio era mais largo” (LISBOA, 2007, p. 55). A solidão de Haruki possibilita um silêncio interior: ouvir o silêncio é ouvir a si mesmo. No decorrer da narrativa, Haruki esculpe a si a partir desse silêncio vazio e construtor, ao mesmo tempo: “E quando ela fechou o livro e se virou para ele – foi o momento em que estivera mais próximo do lugar de silêncio onde as coisas que acontecem não têm nomes.” (LISBOA, 2007, p. 77).

Os haicais que acompanham Haruki fornecem a percepção de que tanto a mobilidade como a imobilidade são dimensões ilusórias: “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.” (LISBOA, 2007, p. 184). A ilusão de estar se movendo é complementada pelo silêncio do tempo indeterminado: é a negação do tempo e do espaço, um “fora da linguagem” que expressa o vazio que preenche Haruki, vazio que o impulsiona para dentro de si.

Ao longo do romance, Haruki passa por estágios que vai do desconhecimento de si, para o conhecimento do vazio que habita dentro de si. É justamente esse “vazio” (tão distante da concepção ocidental) que lhe permite uma possível comunhão com o Todo:

Haruki pensa: um mosquito pousado na mão de Matsuo Bashō chupa seu sangue sem que ele perceba. No altar simples, a pequena imagem do Buda, esculpida em madeira, cobre-se de sombras delicadas conforme o dia clareia – as pernas em posição de lótus, o torso magro com um dos ombros nus, a mão direita sobre o joelho e a esquerda no colo, palma voltada para cima, em concha. Os lóbulos compridos das orelhas, os olhos entreabertos. O ligeiro sorriso nos lábios. As pétalas da flor de lótus sobre a qual se senta a reluzir vagamente, antecipando o primeiro gesto do sol dentro da cabana. As cinzas do incenso queimado na véspera caídas diante dele, numa trilha aleatória. A bananeira lá fora a se agitar de leve. (LISBOA, 2007, p. 120).

A iluminação (o *satori*) de Haruki está no fato de tudo se resumir apenas no entregar-se à vida, sem resistir, percebendo o jogo da finitude da vida e da infinidade do silêncio presente nos momentos de contemplação: “Os peixes do mercado de Tsukiji tinham bocas entreabertas, como vírgulas voltadas para baixo. Olhos opacos. Uma tristeza de séculos” (LISBOA, 2007, p. 170). As vírgulas se tornam o espaço entre o tempo e o espaço perceptível a Haruki: a imagem do peixe morto é a consciência que Haruki tem do passado, não somente de seu passado pessoal, mas de toda a humanidade. Através desta nova consciência, Haruki percebe que existe um ciclo de vida e morte que não cessa pela sua infinidade expressada pelo vazio, lá onde a palavra não alcança: “Mas um instante de silêncio – as palavras também voavam, e não era possível captura-las tão de imediato.” (LISBOA, 2007, p. 55).

As palavras gravitam em torno daquilo que pode ser expresso, mas é necessário uma consistência para que a transformação das personagens seja

exprimida em palavras para serem comunicadas. A possibilidade de expressar a felicidade torna-se possível através do aprendizado das personagens através da viagem:

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não um 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 de viajar (LISBOA, 2007, p. 187).

A rarefação produzida pelo vazio se oferece somente numa contemplação concreta. Não é por acaso que o romance termina no silêncio dos ideogramas: 落柿舎 (*Rakushisha*) como concretude deste “vazio” produtor de sentido.

Um vazio condensado

Não se trata aqui de um vazio visto como negação ou anulação do real e de sua percepção signífica. *Rakushisha* parece questionar o conceito do vazio ocidental ao promover uma escrita “vazia” preenchida de um sentido que poderíamos chamar mallarmeano: o vazio se preenche na página e, ao mesmo, se “esvazia” durante a leitura, assim como o romance de Adriana Lisboa se baseia numa reescrita *sui generis* do Diário do poeta japonês Matsuo Bashō.

Um dos pontos centrais da filosofia de Keiji Nishitani (1900 -1990) é justamente a elaboração do conceito de *lugar do vazio*.

Não sabemos, com certeza, se Adriana Lisboa leu ou se interessou pelo pensamento da assim chamada “Escola de Kyoto”⁸ se constitui a partir de quatro pilares básicos que são as ideias de Kitarō Nishida (1880-1945), Hajime Tanabe (1890-1970), Keiji Nishitani (1900-1990) e Shizuteru Ueda (1929).

Keiji Nishitani elabora o conceito de “lugar do vazio” a partir do diálogo com a filosofia ocidental, principalmente com o conceito de niilismo de Nietzsche, entendido pelo filósofo japonês, como mecanização da vida pelo cientificismo materialista que ocasionou em uma perda da transcendência e da vontade original, fazendo do conceito de niilismo uma negatividade do ser. Para discutir sobre este problema, Nishitani recorre à tradição do budismo para dialogar com a filosofia ocidental:

⁸ A “Escola de Kyoto” se constituiu a partir de quatro pilares básicos que são as ideias de Kitarō Nishida (1880-1945), Hajime Tanabe (1890-1970), Keiji Nishitani (1900-1990) e Shizuteru Ueda (1926). Para outras informações, ver: FLORENTINO NETO, A. ; Oswaldo Giacoia Jr. “Nishitani e o tradicional problema da superação da metafísica”. In: Giacoia Jr., O.; Florentino Neto, A.. (Org.). *Budismo e Filosofia em Diálogo*. Campinas: Editora PHI, 2014, p. 142-156.

O que é claro, entretanto, é que há na tradição Mahayana um ponto de vista que não pode ser alcançado nem pelo niilismo que supera o niilismo, mesmo que este último tenda naquela direção. (NISHITANI *apud* PARKES, 2013, p. 202).

A problematização central da filosofia de Nishitani está em colocar o vazio budista, tradição que havia sido perdida durante a modernização do Japão, como uma possível superação do niilismo. É a partir disso que Keiji Nishitani constrói o conceito de lugar do vazio:

Como o “lugar do vazio” é o lugar que possibilita que a negação seja transmutada em afirmação (e ao mesmo tempo, que a transmutação se torne possível), ele se constitui como o lugar que possibilita a identidade da negação absoluta com a afirmação absoluta. Esse lugar foi chamado por Nishitani de “lugar do vazio”, através da junção com o conceito de “vazio” no Budismo. (MATSUMARU, 2014, p. 19).

O conceito de vazio budista designa uma visão que nega o pensamento binário: nada é negado ou afirmado; o Ser fica suspenso. Trata-se de uma espécie de abismo para o nada. Nishitani parte do princípio de que o próprio nada seja uma possibilidade de ver as coisas em sua verdadeira realidade, ou seja, uma realidade fora das aparências:

Nesse contexto, Nishitani também cita a frase de Heidegger: “No ser do ente acontece o nadificar do nada” (Nishitani, 1986b, p. 187), frase segundo a qual as coisas, enquanto objetos, perdem seu caráter representacional em face da nadaidade e, portanto, se revelam em sua própria realidade. Contrapõe-se a isso, contudo, Nishitani aponta para o fato de que as coisas se revelam no vazio ainda mais reais do que elas de fato são (AKITOMI, 2016, p. 103).

No entanto, o vazio de Nishitani ganha um caráter mais profundo que possibilita a construção de uma transcendência da dualidade entre personalidade e espírito. Mas para isso, Nishitani diz que isso só é possível através de uma “grande morte”, morte aqui, não entendida como uma fatalidade, mas sim, como um renascimento do sujeito:

O vazio, ao mesmo tempo em que se constitui como o local em que nos fazemos presentes como seres humanos concretos, tanto em termos pessoais como corporais, é também o lugar em que fazem presentes todos os eventos que nos circundam. Também é possível dizer que a “grande morte” que renova o céu e a terra significa ao mesmo tempo o renascimento de si mesmo. Esse renascimento significa o aparecimento do si mesmo originário tal qual ele é. Significa o retorno do si mesmo à sua forma original de ser (NISHITANI *apud* MATSUMARU, 2014, p. 19).

Esta “grande morte” é um ressurgimento oriundo do desapego de si mesmo como personalidade transitória para tornar-se um centro vazio que possibilita ver as coisas como as coisas são em si, sem uma “capa” de interpretações ou pensamentos que as envolve. Porém, o lugar do vazio na filosofia de Nishitani expõe um conflito entre aquilo que é afirmado e negado como identidade. Para ilustrar esta visão, Nishitani utiliza uma alegoria sobre o fogo, a partir da sabedoria oriental do “fogo não queima fogo”:

No *factum* de que o fogo não se queima a si mesmo, o Ser-essencial do fogo coincide com o seu Ser-algo. O uso linguístico acima discriminado não expressa apenas o ser si mesmo do fogo para nós, mas sim a autoidentidade do fogo, como ele é em si. Diante da maneira de ver, na qual a essência e a efetividade do fogo são conhecidas no ato do arder enquanto *energeia*, a autoidentidade – que o fogo não se consoma a si mesmo – significa a negação da autoidentidade substancial. Porque, se a natureza-mesma do fogo é reconhecível no queimar, acontece o não-queimar e inseparável dele, então, a autoidentidade do fogo é ao mesmo tempo não-natureza-mesma. Isso significa que a verdade da autoidentidade substancial “isto é fogo” subjaz a uma completamente diferente e até mesmo autoidêntica verdade, a saber, “isto não é fogo, por isso é fogo” (AKITOMI, 2016, p. 104).

Nishitani torna o ponto de vista do vazio como um toque nas coisas como elas realmente são, já que a substância (entendido como algo existente na tradição ocidental) não passaria, para Nishitani, de uma ideia construída a partir das coisas. Por isso, o vazio tornar-se uma virada em que a afirmação e a negação coexistem: “Contrapondo-se a isso, o vazio é o todo daquela virada da qual a negação absoluta surge ao mesmo tempo que a afirmação absoluta” (AKITOMI, 2016, p. 105). Em outras palavras, Nishitani elabora um pensamento em que o vazio e o Ser não se tornam opostos, mas complementares a partir de uma relação mútua, não de fusão, mas de uma correspondência entre duas coisas independentes que podem se associar, o que o filósofo chamou de interpenetração mútua: “Aquilo que Nishitani chamou de “interpenetração mútua” origina-se a partir do ponto de vista do vazio, e significa que cada coisa deixa outra coisa ser si mesma” (AKITOMI, 2016, p. 106). Neste sentido, a independência de cada coisa possibilita que o ser seja um ser-no-mundo. Isto só é possível através do lugar do vazio, quando o ser se funde com o mundo a partir do momento que vê a realidade autêntica, ou seja, o vazio: “No lugar de origem de nós mesmos, vivemos-e-morremos nós através do nascimento/morte. Nós vivemos o tempo em cada momento do tempo. Nós fazemos do tempo “tempo” e o deixamos “tempificar-se” (NISHITANI *apud* AKITOMI, 2016, p. 106).

O vazio, conforme Nishitani, é, portanto, aquilo que possibilita a junção entre Ser e nada. Neste sentido, ser e mundo podem pertencer um ao outro sem uma distinção entre ambos: o ser pode mundificar-se a partir do momento que deixa a independência das coisas fluírem no vazio.

Tentativas de saída da Cabana dos Caquis Caídos

A filosofia de Nishitani parece estar presente como subtexto no ensaio da própria Adriana Lisboa, *Ocidente, Oriente e a experiência do vazio*. Qual vazio está reproduzido pelo texto literário? Qual o espaço da escrita hoje depois de Mallarmé?

Para a escritora brasileira, existe uma angústia ocidental em preencher o vazio subjetivo, porque o vazio possui um valor negativo: o pleno e o vazio não são sinônimos, gerando uma angústia do preenchimento: “Vazio, para o pensamento ocidental é o oposto do pleno. Menos é Menos. Corremos do vazio. Precisamos preenchê-lo.” (LISBOA, 2008, p. 3).

Lisboa tenta resolver este conflito transformando o valor do vazio em positivo dentro da lógica ocidental. Para tanto, coloca Martin Heidegger e Wolfgang Iser em diálogo: Heidegger coloca o vazio não como falta, mas como suspensão do que não é cognoscível, o *Dasein* (ser aí, estar aí) é um conceito que coloca o ser igual a uma totalidade: a natureza do ser é o vazio que sempre é preenchido pela possibilidade de *poder ser*. Portanto, a angústia não é nada porque ela se extingue com tempo, mas sempre se renova pelo *poder ser*: “Trata-se de uma experiência de solidão, de recolhimento e de perda de referências. O homem já não é mais isto ou aquilo, e então está plenamente em contato com o poder ser” (LISBOA, 2008, p. 3).

O *poder ser* é transpassado para a figura do leitor: a escritora explora as lacunas vazias do texto literário como espaços de criação de interpretações:

Tais pausas do texto têm ainda a função de constituir como campo o ponto de vista do leitor, uma vez que funcionam como articulação entre dois segmentos textuais, indicando uma relação necessária entre eles. Se um segmento se apresenta como tema, o outro permanecera ocupando uma posição marginal no campo: perdendo a primazia temática, formará um lugar vazio, mas não desaparecerá, assumindo então o caráter de horizonte. Com a estrutura de tema e horizonte, o lugar vazio vê-se continuamente deslocado dentro do campo, solicitando ao leitor que aja sobre o texto. (LISBOA, 2008, p. 5).

O vazio é um lugar marginalizado do texto e é preenchido pelo leitor, criando uma multiplicidade de interpretações. Mas o vazio budista é antônimo da teoria de Iser: é um vazio que não leva para uma multiplicidade. Lisboa expõe o conflito entre as duas concepções: o vazio ocidental que quer ser preenchido e o vazio oriental que não possui retórica:

Estamos diante de um ser que não se quer preencher. O ser que encontra no não-ser faz pensar no já citado *Dasein* heideggeriano, que no entanto se manifesta numa angústia estranha ao pensamento oriental. O famoso (e inquietante) sorriso no rosto do mestre plenamente realizado tem esse significado: a transcendência do dualismo, a experiência do vazio como meta real e não como ponto de partida ou lacuna funcional. (LISBOA, 2008, p. 8).

Para Adriana Lisboa, o vazio pode ser expresso pela linguagem, sem ser apenas uma lacuna do texto. Neste sentido, o haikai como expressão do vazio torna-se uma via para a construção dessa linguagem. O haikai, como bem define Lisboa, é uma capa de silêncio onde há algo que se descortina:

Na verdade, o silêncio da poesia zen é bastante em si mesmo. Ele nada propõe além do próprio silêncio, a vacuidade em que repousa a concha, o sorriso do monge que vive nas montanhas: um “outro mundo”, de que ninguém é proprietário. (LISBOA, 2008, p. 7).

É aqui que consiste, ao nosso juízo, a originalidade de *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. A aproximação entre haikai e prosa provoca, na escritora brasileira, a construção de uma narrativa sem expansão retórica, que evita o acúmulo narrativo e descreve as coisas a partir da expressão de uma natureza lírica e sugestiva, sem conceituá-las. Em *Rakushisha* modela-se uma linguagem híbrida que oscila entre o pensamento filosófico e poético japonês e a falha de seu conhecimento na cultura ocidental. Assim Adriana Lisboa, entre a poética de Bashō e a filosofia de Nishitani, propõe uma materialidade textual que expressa o vazio no plano da estética filosófica: um vazio criativo, um vazio poético que relança à percepção do Todo.

Referências

AKITOMI, K. Sobre o niilismo e o vazio – Nishitani e Heidegger. In NETO, A. F.; GIACOIA JR., O. (Orgs.). *Heidegger e o pensamento oriental*. 2º ed. Campinas: Editora Phi, 2016. p. 98 – 11.

BASHŌ. Matsuo. *Bashō haikushū*. Tóquio: Iwanami shoten, 1995.

GIACOIA JR. O. (Orgs.). *Heidegger e o pensamento oriental*. Campinas: Editora Phi, 2016. p. 98 – 111.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. 1º ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 65- 96.

LEMINSKI. Paulo. *Matsuo Bashō*. 1º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984

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

_____. *Ocidente, Oriente e a experiência do vazio*. X Congresso Internacional da Abralic. O lugar da Filosofia na Teoria da Literatura. 2008. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/simp11.htm>> (acesso efetuado em 16/09/2015)

LOPES, Denilson. *A delicadeza – estética, experiências e paisagens*. 1º ed. Brasília: Editora UNB, 2007.

MARTINS, Ingrid Bloser. O conceito ínfimo do significado do eu na poesia haiku. *Cadernos Vianenses*. Viana do Castelo, vol. 34, p. 173 -198, 2004.

MATSUMARU, H. O pensamento de Nishitani e o Budismo. In NETO A. F; GIACOIA JR (Orgs). *Filosofia e Budismo em diálogo*. 1º ed. Campinas: Editora Phi, 2014, p. 11 – 37.

PARKES, G. Nietzsche e Nishitani: sobre a autopercepção do niilismo. In NETO A. F; GIACOIA JR. O. (Orgs.). *O nada absoluto e a superação do niilismo: Os fundamentos filosóficos da escola de Kyoto*. 1ºed. Campinas: Editora Phi, 2013. p. 189 – 204.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo. Cultrix, 1997

_____. Poems of Lustra: 1913-1915. In Baechler P. L. e Litz A. W. *Personae. The Shorter Poems*. 1ºed. New York: New Directions, 1990. p. 83 – 125.

SHIRANE, HARUO. *Traces of Dreams – Landscape, Cultural memory, and the Poetry of Bashō*. California: Stanford University Press, 1998.

WATTS, Alan. *O espírito zen*. São Paulo: LPM Editora, 2008.

Recebido em 29 de agosto de 2017
Aprovado em 16 de outubro de 2017