

(書評)

## ブラジルにおけるハイカイ研究の現在

——日本文化の受容・展開の様相——

久富木原 玲

ホベルソン・デ・ソウザ・ヌネス著

『ハイカイとパフォーマンス：詩的イメージ』

紹介・久富木原 玲

〔付〕ポルトガル語：要旨・ホベルソン・デ・ソウザ・ヌネス

日本語：翻訳・ネイデ・ヒサエ・ナガエ

### はじめに

2016年、ブラジルでホベルソン・デ・ソウザ・ヌネス著『ハイカイとパフォーマンス：詩的イメージ』が出版された。この年、紹介者である久富木原は著者自身にその要旨をまとめていただくよう依頼し、ネイデ・ヒサエ・ナガエ・サンパウロ大学教授に、その翻訳をお願いした。それはハイク（俳句）という日本文化がブラジルでどのように受容され創造され、変貌しているかということについて知りたいという紹介者の思いによる。

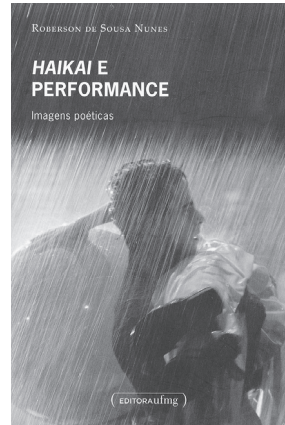


図1 本書の表紙

### 【書誌情報】

著者：ホベルソン・デ・ソウザ・ヌネス

ミナス・ジェライス連邦大学、芸術・演劇センター教授

出版：UFMG（ミナス・ジェライス連邦大学）

出版年：2016年

久富木原がこの著作を選んだのは、自身の研究にかかわるものの、ほとんど個人的な直観による<sup>1)</sup>のだが、実際にできあがって来た翻訳に接した時、そこには、私たちが日本で考える俳句とは想像以上に異なる世界が広がっていることに驚いた。その意味ではブラジルにおける俳句の受容と変貌を知りたいという私の願いは十分に満たされたのである。しかしながら要旨だけでは私の理解が及ばない点が多々あり、また注に引かれたさまざまな書物を参照するのも難しいため、私が受け止め得た限りでの紹介にならざるを得なかったことをお断りしておきたい。

それでもブラジルにおけるハイカイの受容と創造、そしてその変貌の一端だけは伝えることができると思われるし、また伝えなければならないと思うのである。なぜなら、ブラジルにおけるハイカイの創造と展開は、世界的にもきわめて特殊で独自の発展を遂げているのではないかと考えられるからである。

日本文化としてのハイカイを最初に興味を持って受け止めたのはフランスの詩人たちであり、それが次第にヨーロッパ各地やアメリカに広がり、それぞれの言語で楽しまれ創作されて、今や「ハイク」という世界文学になった。ブラジルにも20世紀初期にフランス経由で伝えられたが、その後のハイカイ受容はきわめて個性的であり、しかもそのことは諸外国はもちろんのこと、日本においても、ほとんど知られていないのが実情のようである。それが、あえてこのような紹介をしようと思いついた第二の理由である。

ところで現在、俳句は欧米においては、ほぼ「ハイク」という呼び方に統一されているが、ブラジルにおいては「俳句」と「ハイカイ」というふたつの表現を用いる。なぜならブラジルには世界最大の日系社会における日本語の俳句とポルトガル語の両方があるため、それぞれを区別する必要があるからである。さらに近年では、このふたつの流れが融合して「5/7/5」のシラブルと季語を持った、第三の流れも生まれている<sup>2)</sup>。

それだけでもブラジルの日本文化の受容は極めて個性的なのだが、その上、ブラジルにおけるポルトガル語ハイカイは詩人たちの創作にとどまらず、研究対象としても重要な位置を占める。私は2016年夏から秋の3ヶ月近くにわたってブラジルに滞在し（ブラジルでは春から夏）、9月21-23日の3日間にわたっ

て開催されたブラジル全国学会と国際学会の共催による学会に参加する機会を得た<sup>3)</sup>。この学会では文学関係に限って言えば、講演やラウンド・テーブル、研究発表が合計25本あったが、そのうちの5本がハイカイ関係で、文学研究の2割に達するのであった。さらにサンパウロ市内のある私立の小学校では、芭蕉の俳句のイメージを音楽と絵で表現する授業が実践されていることを知り、見学する機会も得た。そこでは5年生くらいの子どもたちが制作した、実に活き活きとした音楽と絵のコラボレーションを目の当たりにした<sup>4)</sup>。

即ちブラジルでは創作としてのハイカイ、研究対象としてのハイカイの外に、小学校の教育現場でも「パフォーマンス」に類似する試みが実践されており、「ハイカイ」の裾野がかなり広いことを実感した。以上のようなことを見聞きしたことも、私の直観を後押ししたのであった。

さて本書は、タイトルの通り「ハイカイとパフォーマンス」について論じた著作であるが、一方では「HAIKAI……雲だけが泳ぐ川底」といったタイトルで日本近世の俳諧作品を基に「詩劇的パフォーマンス」としての詩劇を実践した報告書としての側面も持つ。そしてそこに至る理論的な背景を日本近世の俳諧を出発点としつつ「コンクリート・ポエトリー」・「パフォーマンス・スタディーズ」の理論と実践を経て、最終的に「ハイカイとパフォーマンス」に達する過程を構築する著作として世に問うている点で注目されるのである。

日本近世の俳諧が、どのようにしてパフォーマンスと結び付くのか、日本における想像を大きく超える発想であり実践だと言わざるを得ない。このような斬新な試みが、どのような思考過程あるいは試行過程を経て達成されたのか、著者・ヌネス教授の説明に沿いながらブラジルにおけるハイカイ研究の現在にも言及しつつ、思うところを述べることにしたい。

## 第一章 「日本の俳諧からブラジルのコンクリート・ポエトリーへ」

「コンクリート・ポエトリー」とは、いったい何なのであろうか。それは文字で図形を描き、文字だけでなく視覚にも訴える新しい詩を指す<sup>5)</sup>。日本においては一般的にはほとんど知られていないように見受けられるが、「コンクリート・ポエトリー」は本書『ハイカイとパフォーマンス』の結論へと繋がる

重要な役割を果たすため、ここでやや紙幅を費やしてドイツ文学研究者・竹田賢治神戸学院大学人文学部名誉教授の説明に耳を傾けてみよう<sup>6)</sup>。(以下は、同名名誉教授訳によるクルーシェ教授の講義に基づく。)

コンクレート・ポエジーは20世紀の前半に生まれたもので、俳句から直接の影響を受けたとは必ずしも言えないが、きわめて具象的な詩形式であり、ダダイズムと密接な関係がある。ダダは第一次大戦中にチューリッヒの「キャバレー・ヴォルテール」に集う数人の作家達によって生まれた風刺的な文学運動で、かれらは戦争と技術化された世界にたいして抗議した。その主張するところは「創造的混沌へかえれ。言語の根にもどれ。根源的なものを発見せよ。」ということであった。バル (Hugo Ball) を初めとする詩人たちがその中心的人物で、かれらがコンクレート・ポエジーの先駆者となった。

竹田名誉教授は、このように述べて、シュミットの『具体詩』(Siegfried J. Schmidt, *Konkrete Dichtung*) から引用する。

現実の姿は多元化した社会の中で多面的なものとなった。このような状況の中では、芸術はもはや現実の姿を写し出すという課題を維持できなくなった。これを引き継いだのは写真である。芸術はむしろ意識的に新たな現実を創造しはじめた。現実を再現するという古い使命から解放されて、芸術はイメージ豊かな言語を解き放ったのである。

このような状況のもとに、1950年初頭からコンクレート・ポエジーは発展した。従来の言語機能を使わずに、存在そのものへ突き進むこと、すなわち、固有の内面性、固有の感覚による体験、外界を固有の内面の中に再現しようとする、これはおそらくヨーロッパ的な試みであろう。—中略—このようなテキストが果たして詩といえるかどうかはわからない。しかし、これは、従来の文学にある種の表現上の「欠損」(Defizit) があることのひとつの現れではないか。コンクレート・ポエジーはそれを克服しようとするひとつの試みである。

なお宮崎真素美愛知県立大学教授によれば、日本においては新国誠一が、その第一人者であるという。そしてその作品に関する批評の中にも「欧米のコン

クリート・ヴィジュアル・ポエトリーの生起の根底には、西洋自らの近代文明の脱構築といった内発的な問題性が横たわっている」ことが指摘されている<sup>7)</sup>。以下、参考までにドイツと日本の例を挙げる（図2～図5<sup>8)</sup>）。

### コンクリート・ポエトリーの例

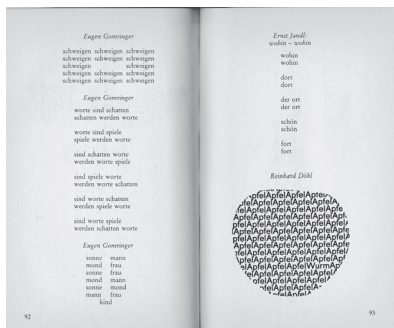


図2 「りんご」 作者：Reinhard Döhl

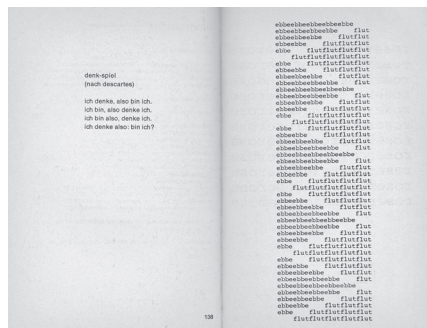


図3 「潮の満干」 作者：Tim Ulrichs

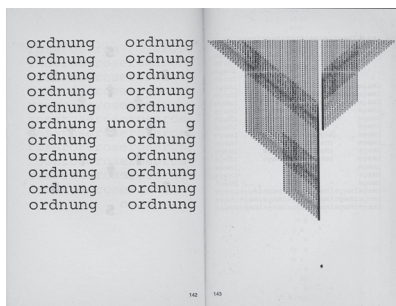


図4 「秩序の中の無秩序」 作者：図3と同じ

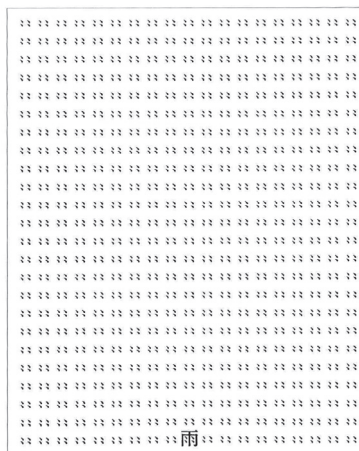


図5 「雨 1966」 作者：新国誠一

さてここで本書（ヌネス著『ハイカイとパフォーマンス』）に戻ると、著者はペドロ・シストによる『ハイカイとコンクリート』（1960）あるいは『道』（1979）などに注目している。たとえば「石、石、石、石、石、石、いし、糸を描く涙」といった作品、次の著書では、「能の面 / 芭蕉の写真 / サボテンに

蕾」などの作品を取めた著作が出版されたことにも言及する。

著者はなぜ、これらに着目するのか。そのことは前述の竹田名誉教授の論文でも言及されていた「写真」への関心と共に対象を具象的にしかも短く切り取る「俳句」という詩形式への興味が前掲の作品における「芭蕉の写真」という表現にもあらわれている。ブラジルでは、「コンクリート・ポエトリー」と俳句との関係性に確かに接点を見出しているのである。これをふまえた上で、著者の記述に沿いながらブラジルにおける「コンクリート・ポエトリー」をたどってみよう。

俳句は1908年以降に日本移民が日本の文化や風習と共に伝え、他方ではブラジルの作家アフラニオ・ペイショトによって、その価値を認められるようになったが、後者はフランスに「ハイク」を伝えた P. L. Couchoud (クーシュー) の詩集<sup>9)</sup>による紹介を基にしたものだったため、1922年開催の現代芸術週に参加したルイス・アラニャが初めてブラジルのハイカイを紹介したのだとされる。この後も引き続き、日本の叙情詩に関心を寄せた詩集が出され、1937年にはギレルメ・デ・アルメイダが「私のハイカイ」というエッセイ(エスタド・デ・サンパウロ新聞に掲載)を書き、ブラジルの3行詩に日本のハイカイを近づける形でハイカイを導入した第一人者と目されている。彼は押韻を置いたが、1975年にはオルデガル・ヴィエラが押韻を用いない独自のスタイルを見だし、ハイカイの原点と方法に関する考察によって東洋と西洋、詩と文学、禅と日本文化について理論的に述べた著作を著したのであった<sup>10)</sup>。

このように20世紀を通じてポルトガル語の詩やハイカイは、日本の俳句・俳諧や禅の影響を受けつつ「コンクリート・ポエトリー」を生み出していった。それは後述するように、漢字の視覚的イメージや俳句の小宇宙としての自然描写などに共通点を見出したのだと推察される。

ここで、著者が第1章のタイトルに付した、次のフレーズについて言及しておく。

「ブラジル俳諧……何故いけない？

バルバセーナ市、または長崎市の柿のように

増田恆河」

この言葉には、風土や文化が日本と異なっても俳諧は必ずブラジルにも根付いて育つはずだという祈りにも似た、しかし確信的な心情が込められている<sup>11)</sup>。「柿」は日本移民が入植時にブラジルに持って行って以来、日本移民のシンボルになった。2008年の日本移民100年記念の際には、2レアルの記念コインの両面の一面が笠戸丸、もうひとつの面には「柿」を収穫する移民女性の姿が描かれている(図6)。ゆえに「柿」は「俳諧」のシンボルにもなったのであった<sup>12)</sup>。ブラジルにおける「コンクリート・ポエトリー」は、このように日本の俳句への共感・憧憬と密接にかかわっているのである。



図6 2008年発行・日本移民100周年記念コイン

「笠戸丸」と「柿」(女性が収穫しているのは、コーヒーではなく、「柿」)

《参考》



図7・図8 同年に日本で発行された500円記念硬貨

「笠戸丸」と「桜・コーヒー」(左:図7)、「家族単位による移民を表わす」(右:図8)

## 第二章 パフォーマンス・スタディーズ

次に著者は「パフォーマンス・スタディーズ」を採り上げる。ここで強調されるのは「パフォーマンス」が学際的であり、同時に学問の分野にとどまらず、人間の行動と再創造を幅広い範囲で関係づけるがゆえに美術や演劇も含むのだとする。それは芸術はもちろんのこと、日常や習慣、儀礼等の分析方法そのものでもあり、同時に分析の対象でもある。即ち「パフォーマンス」とは批評と身体的実践の境目を行き来しており、西洋の学界の論理的な思考による限

界から解放された自由な批評なのである。

ゆえに著者は、Repertoire (演目)<sup>13)</sup>という「身体の記憶を保管する」行為を重視する。これは身体が表現した身振りを通して伝わるものであり、たとえば儀式は集団的記憶が各世代で繰り返されるものであって、アーカイブのメモリーとは異なるのだとする。儀式とは固定的なものではなく、パフォーマンスという「人間の行動」によって常に創造し、創造され続けるのである。ゆえに、その社会に根付いている中心的なパフォーマンスとしての儀式には芸術と生活及び人生の交差作用が演劇・ダンス・音楽・詩あるいは世俗的なものがどのように現れるのかを問う必要があると説く。

本書における著者の意図はパフォーマンス・アートにおいて、芸術家の身体が如何に重要視されてきたかを示すことにある。そしてそれは「禅」や「漢字」と密接な繋がりを持つ。なぜならパフォーマンス・アートは多種多様な性質を持っており、「禅」などの直観的实践の東洋哲学との親和性が高いからである。たとえば「禅の非論理」を実践した音楽家として、著者はジョン・ケージなどの例を挙げるが、それは「禅が生き物やイベントを、結果の順序を予測しないで自由に成長させる」ものだからだとする。

そしてここで「ハイク」への言及がなされる。ジョン・ケージが「音は言葉によって与えられるべき」とする点が特に重要だとして、「コンクリート・ポエトリー」と「漢字」・「俳句」の構造の一致を説く。即ち、「漢字」や「俳句」を通して言葉のシニフィアン（意味するもの）からシニフィエ（意味されるもの）に注目するように、「コンクリート・ポエトリー」もまたその視聴覚構造に合致するというのである。これは西洋的な知ではなく、アクチュアリゼーション即ち、常に変化し現前化する言語行為であって、こうした動きは瞑想やヨガなどの心身的方法によって、西洋と東洋などといった二元的な思考を消去する意図をも含んでいる。

この第二章の「むすび」として、著者は「パフォーマンス・アート」は圧縮と統一性に対する抵抗であり、芸術と文化の概念に常に変化を起し未来に飛躍させるのだとする。しかしながら、このことと「ハイカイ」がどのように結びつくのかということについては、ここでは詳しくは語られておらず、第三章



の課題へと引き継がれていく。

### 第三章 「ハイカイとパフォーマンス」

本章の冒頭で、著者は鬼貫のハイカイ「雲だけが泳ぐ川底」<sup>14)</sup>を挙げて、ここに「ハイカイとパフォーマンス」の関係が具体的に描かれていると述べる。これは実際に行なわれた、ある一連の試みを根拠としている。2006年から2012年の間に、ブラジルの町の道路や広場で日本の17-8世紀の俳諧が「詩劇的パフォーマンス」として表現されたのだという。日本近世の俳諧はなぜ、どのような形で「詩劇的パフォーマンス」とされたのであろうか。

ここでパフォーマーが重視したのは、「今という時」「ヴィジュアルティ」「共感覚」を活かすことであり、そこに俳諧を「舞台装置」として機能させることであった。たとえば「西吹かば東にたまる落ち葉かな」(蕪村)という句を舞台とする場合、枯葉を空に舞い上がらせてダンスすると、落ちた葉は地面いっぱい広がるのである。

このような俳諧の機能は具体的な句がなくても、演劇のパフォーマンスによって他の表現方法の拡大につながっていった。たとえば「ハイカイ」という言葉だけをその場に示し、ひとはポルトガル語で、もうひとは日本語でアスファルトの上に広げた白い紙に同時に書き、俳優たちはジェスチャーとアルファベットと漢字によって、その場の人々に刺激を与え、芸術の相互関係を越えたパフォーマンスを繰り広げたのであった。

さらに俳諧は、時間と空間における最小のパフォーマンスとして日本の伝統芸能を構成する「能」の要素と関連するのだとする。なお、著者は俳諧を解釈するために参考になるものとして現代日本の舞踏を挙げる。それは土方巽を創始者とする、「能」よりも実験的でラジカルな試みである「死体」の可能性を探るアイデアから始まった。その実践者のひとりである大野一雄の、「舞踏とは世界史を構成している要素である精神の生命、記憶、各々のライフ・ヒストリーである」<sup>15)</sup>という言葉を引き、これは創造者の願いの表現を求めた作品である「HAIKAI」の概念に関連すると説く。このようにして芸術家の「真理」への探求が彼ら自身の独創的な舞台装置とその周囲にある現在の文脈を結びつ

けるのである。

一方で、俳諧はマイクロ宇宙の詳細な部分に没入していく。日本の短い詩は、一瞬にして人間や自然と具体的な観察を集合して「悟り」に導く道になるが、パフォーマンスと俳諧との重要な共通点は、「常に動いていること」「一定していないこと」にある。ところが前者は拡大する活動へと進むのに対して、後者は最小で的確、そしてある一点に集中する方向へと進んでいく。

しかしながら俳諧もパフォーマンスも、一瞬も静止することなく変化し続ける。その一瞬とは細分化されていない無限の可能性を含む複数の視点から成り立ち、記録されたものを超越し、感じ取り、手に取ることができ、しかもそれらは交差し動き続けるものであって、かけ算のように次々に増幅していくイメージと音そのものである。このような「今・ここ」に存在する感覚は、芭蕉が実践し禅の影響下にあるパフォーマンス・アートの特色でもあり、倫理と美の相互作用による象徴的な表現としての俳諧が「人生と芸術を分離しない」のと同様に、パフォーマンス・アートもまた自分自身を曝さざるを得ない芸術家という存在のありかたによって確立されるのだとする。

このようにして、俳諧もパフォーマーも鑑賞者が作品に積極的に参加することによってブラジルのハイカイは唯一の論理に従うことを強制される「閉ざされた芸術」を脱して、主観的な読みやかかわり方を許容する「開かれた芸術」となった。

著者は以上のように主張しているのだと私は今、受け止めている。そして人生と芸術との間に生きる芸術家は、常に動き続けている時間を写し取り、自分自身を新たな意義あるものとして翻訳し展開させていくのであると……。それは最初に「コンクリート・ポエトリー」を生み出したダダイズムの思潮の延長線上にあるのだといえよう。

「ハイカイ」と「パフォーマンス」との共通点について著者の説明を私なりにごく簡単にまとめるならば、それは「宇宙」や「世界史」を構成する「精神」あるいは「生命」そのものであり、常に変化し動いている「今・ここ」を表現するもの、そして「人生と芸術を分離せずに、そこに参加できる性質」を持つものということになろうか。俳諧は文字化された作品であるが、著者はそ

ここに文字と意味以上の「無限の可能性」を見出し、その「生きて動いている」要素とパフォーマンスを結びつけており、両者を生命や記憶の人生史・生活史そのものとして捉えている。

但し、このような論理には、やや飛躍があるように感じられる。たとえば「倫理と美の相互作用による象徴的な表現としての俳諧」という概念は、日本における俳句・俳諧の理解とは、やはり距離を感じざるを得ないのである。しかしながら、そもそも俳諧の受け止め方が日本と異なること自体は、よくわかるし、ブラジルにおいてどのように受容されているのかという視点こそが異文化への導きとなるから、むしろその違いそのものを前提にすべきであろう。けれども日本文化に特徴的な「禅」や「能」といった思想・宗教あるいは演劇と「俳諧」とを結びつける発想は現代日本においては必ずしも自明のことではない。

しかしながら「人生と芸術を分離せずに、そこに参加できる」のが「ハイカイとパフォーマンス」なのだとする著者の主張に対して、私自身は、ある種、実感を伴った説得力を感じる。20世紀半ばにダダイズムが生まれる数百年も前の近世において、「俳諧」は連句が基本形としてあり、あるいは、さらにそれ以前の中世から「俳諧の連歌」も「座の文芸」としてあった。その場に集った人々が即興で次々に発句に続けて句を付けていくという形は、その場の人々が参加し協働して、ひとつの連句を創り上げる行為であり、現代のように個人の句集や新聞の投句欄、あるいは句会などのように、個人が自分だけの世界を構築するのは全く意味が異なる。連句は、まさしく「今・ここ」という現在進行形の場で創られるのであって、ひとり対象に向かって沈黙思考して句をひねると違って、発句と付句との意外な距離感や掛け合い的な面白さに眼目がある。当事者はもちろん、人々のさまざまな反応が交響する空間そのものとなるのであって、それは「参加」以外のなにもものでもない。このような俳諧という複数の人々によって創り上げる言語行為・文芸には、その場で反応する参加者の生の感覚が溢れている。そこにはヌネス教授の言う「人生と芸術を分離せずに、そこに参加できる」「場」との共通点があるのではないか。

このような活き活きとした詩歌が笑いや会話と共に楽しまれる共同の「場」

を中世・近世の日本文化は持っていた。しかしながら現代では、「俳句」は独立した「個」の、そして「孤」の文芸になった。ひたすら「自然」という対象に向き合う文芸となって、人と人との繋がりや参加はない。句会や吟行に出かけても、自分独りの世界で句を作る。お互いに批評はするものの、句と句、人と人との連携はなく、あくまでも個人プレーなのである。

こうしてみると、ブラジルにおけるポルトガル語のハイカイがパフォーマンスと結びついて、人間の身体それ自体や即興における反応、またそれを見る人々のそこへの参加といった方向性を示すのは、本来、「俳諧」が有していた集団性や掛け合い的な要素、その場の複数の人々の参加といった「ライブ」感をさらに発展させていると見ることもできる。その意味では、「個」・「孤」としての現代「俳句」よりも「俳諧」の精神を活かしているのだと言えなくもない。

このようなポルトガル語ハイカイが、果たしてブラジルでどの程度まで実践され受け容れられているのか、私にはその全貌はわからない。けれども実に興味深い現象であることには違いない。今後は、このような点について、もう少し詳しく紹介できればと考えている。

なお、禅との関係については鈴木大拙などの著作の影響下にあり、その他、フランスからもたらされた思想や解釈も流れ込んでいるものと思われるが、現在、欧米諸国に、このようにハイクの創作以外の分野で演劇を含む発展的なハイカイ実践が行なわれているのかどうか、紹介者は寡聞にして知らない。これがブラジル独特の展開なのか、それとも欧米諸国にもこれと類似する試みや傾向があるのかどうかについて、教えを乞いたいというのも、本書を紹介する目的のひとつである。

最後に、「図5 雨」(p.5)に挙げた新国誠一氏の作品に関する向井周太郎氏による批評を適宜、要約して伝えておきたい。

世界の詩潮流のなかで、欧米・アルファベット言語圏の人びとが新国作品において最も魅了されたのは、一中略一「雨」の構成であった。この作品は、漢字の「雨」一つとその記号の形態素「、、」の集合とで視覚的に再構成されたもので、まさに自然の模写の表意文字である。「雨」という漢

字の、作者の意表をつく解字的な再構成の卓抜さが日常のなかで惰性化されたその表意構造に新しい生命を甦らせて、生成する言語宇宙を形成しているからである。私にとっては、自然をテキストとした日本の俳諧的宇宙の深み、抽象性、音響性、リズム、無限性といった文化の記憶との共振も喚起させられるものであった。(下線は久富木原)<sup>16)</sup>

ここではコンクリート・ポエトリーの持つ魅力が新国誠一の詩「雨」の批評として、余すところなく述べられている。ヌネス教授が、この作品に接したことがあるかどうかかわからないが、彼が「詩劇的パフォーマンス」に俳諧や漢字を用いる心性や、「詩」と音響・空間性、動き、無限性との結びつきを必然的なものとして「詩劇的パフォーマンス」に至った秘密が、この新国作品に隠されているような気がしてならない。

## 注

- 1) 本書の標題である「ハイカイとパフォーマンス」という視点は、紹介者の和歌史研究の原点との接点があり、それがブラジルでどのような展開を見ているのか、その様相の一端を知りたかったのである。実は、『万葉集』や『古今集』には身体表現のゆたかな和歌、滑稽な動作を詠んだ笑いの歌が収められているのであり、「俳諧」という言葉も、『古今集』の「誹諧歌」にその語源をたどることができる。そこには、人間や動植物を擬人化した動作が詠み込まれており、言語表現上での「パフォーマンス」が認められるのである(久富木原玲「誹諧歌——和歌史の構想・序説」『源氏物語歌と呪性』若草書房、1997年)。特に「誹諧歌」の起源である『万葉集』巻16の「戯咲歌」には、古代の祭の場や宴の場で演じつつ歌われた身体動作を彷彿とさせる表現が随所に認められ、「俳諧」「ハイカイ」の起源には笑いを形づくる、パフォーマンスの要素が満ちているのである。
- 2) ポルトガル語のハイカイに季語と5/7/5の韻律を感じさせるための工夫(17シラブル)を加えたハイカイが現れたのである。それは日本語の定型詩としての俳句の特色を外国語の中に活かし、日本の俳句とポルトガル語ハイカイを融合させていく営為に外ならない。俳句の心と形を活かしつつ外国で生き延び、新たな花を咲かせる試みが開始されているのである。

このようなふたつの文化の融合を実践したのは増田秀一(恆河)という移民一世で、彼はブラジル・ハイカイに多大な影響を与え、その活躍は映画にもなったほどで、日系・非日系ブラジル人双方から尊敬を集めている。明治生まれの彼はすでに他界したが、その遺志は彼の姪に当たるテルコ・オダ氏が引き継いでサンパウロで活動を続け、現在に至って

いる。筆者は、2016年10月1日に、その句会を見学する機会を得たが、ネイデ教授によれば、5/7/5のシラブルの最後の音は、ポルトガル語では発音上は消えてしまい、正確には17シラブルにはならないとのことである。なお、本稿脱稿後、「グレミオ・ハイカイ・イペー」（「イペー」はブラジルの国花）と名付けられたこの活動については、サンパウロ大学院生デボラ・フェルナンデス・タバレスが「HAIKU IN BRAZIL」というタイトルで報告を行なった（2017/12/18、愛知県立大学、上川通夫教授担当「日本文化史」における授業）。

- 3) 第24回全伯日本語・日本文学・日本文化・教師学会及び第11回ブラジル日本研究国際学会の2つの組織の共催による学会がブラジル熱帯地域の州都マナウス市内のアマゾナス連邦大学で開催された。久富木原による本学会参加報告が「アマゾン河畔の日本文学研究」として『日本文学』「子午線」2016年11月号に掲載されているので、参照されたい。
- 4) サンパウロ大学大学院生のアントニオ・ブエノ・ジュニオルが日本語を教える小学校で、音楽の教師と共に実践した試みである。「古池やかばづ飛び込む水の音」などの句を絵と音楽で表現する。
- 5) 「コンクリート詩」の説明は、翻訳者のネイデ教授のご教示を参考にした。
- 6) 竹田賢治『異文化間の総合—ドイツにおける日本の俳句—ディートリッヒ・クルーシェ教授の講義より』（神戸学院大学教養部紀要 第26号、平成元年（1989）3月）及び私信によるご教示を得た。竹田氏によれば、「コンクリート・ポエトリー」はアメリカでも試みられているとのことである（2017/10/17付け私信）。後述するように、日本でも試みられている。なお、脱稿後に、西ミシガン大学教授のジェフリー・アングルス氏の講演の中で、アメリカにおけるコンクリート・ポエムの例の紹介がなされた（2017/12/20、愛知県立大学、「詩歌俳句が境界をまたぐとき」）。
- 7) 向井周太郎「雨」のおもむき『niikuni seiichi works 1952-1977』思潮社、2008年12月、p. 210.
- 8) 図2「りんご」 作者：Reinhard Döhl.

引用：Hans-Joachim Willberg, *Arbeitstexte für den Unterricht: Deutsche Gegenwartsliteratur*, Reclam, 1989, p. 93.

図3「潮の満干」 作者：Tim Ulrichs.

引用：Eugen Gomringer 編, *konkrete poesie*, Reclam, 1972, p. 139.

図4「秩序の中の無秩序」 作者、引用ともに図3に同じ。p. 142.

図5「雨 1966」 作者・引用：新国誠一『niikuni seiichi works 1952-1977』思潮社、2008年12月、p. 211.

以上、「図2～4」の資料は、竹田賢治名誉教授に提供していただいた。「図5」は、宮崎真素美教授に紹介された新国誠一氏の上記著作より、久富木原が選んだものである。

- 9) クーシューについては、金子美都子『フランス二〇世紀詩と俳句』（2016年、平凡社）

において「俳句と日本文化翻訳の先駆者」として、フランスでの調査に基づくクーシューの果たした役割が詳しく報告され論じられている。

- 10) ブラジルの著名な詩人・パウロ・レミンスキ (1944-89) の詩にも、ブラジルのハイカイは反映されているとされる。レミンスキのハイカイの影響を受けたポルトガル語ハイカイ作者たちも多いと言われている。
- 11) 実は、この言葉は増田恆河によるのではなく、俳句のブラジル化とその普及に熱心だったペイショットの言葉であることを、増田恆河自身が記している（「ブラジルのハイカイ」『俳句文学館紀要』第4号、1986年7月）。
- 12) ネイデ教授のご教示による。
- 13) 「repertoire」の辞書的な意味は、「収集・索引・目録・演目・レパートリ」等である。
- 14) 現段階では『鬼貫全集』（岡田利兵衛編、角川書店、1968年）には、当該作品を見出し得ていない。
- 15) ヌネス教授の引用による表現である。
- 16) 向井周太郎「雨」のおもむき『nikuni seiichi works 1952-1977』思潮社、2008年12月、pp. 210-213.

## 付記

本稿における著作紹介が可能になったのは、ひとえに、ネイデ・ヒサエ・ナガエ、サンパウロ大学教授のご厚意による。紹介者・久富木原は2016年8月-10月に独立行政法人・国際交流基金より派遣されサンパウロ大学の哲学・文学・人間科学部に付置された日本文化研究所で大学院の講義を行なった。その講義は私の主な研究対象である『源氏物語』であったが、一方でブラジルの俳句・ハイカイに興味を持っていた私は、受け入れ教員となって戴いたネイデ教授に俳句・ハイカイ関連の文献や句会情報のご教示をお願いした。教授は2016年度に出版された数冊の著作をお示し下さったのだが、その中で私が関心を抱いて選んだのが、この『ハイカイとパフォーマンス』であった。そこで私はネイデ教授に、これを日本に紹介するために著者のヌネス教授に要旨をまとめて戴けないか依頼してほしいこと、さらにはネイデ教授に、その日本語訳をお願いしたい旨、頼み込んだのである。ネイデ教授は多忙を極めておられ、しかも俳句・ハイカイは特に手がけられたことはないとのことであったが、私の不躰で一方的な願いを即座にお聞き届け下さり、何とかここまでたどり着くことができた。本稿が少しでも日本の読者にブラジルにおける俳句受容のありかたを伝えることができているとすれば、それはひとえにネイデ教授のご尽力の賜物である。逆に、わかりにくく伝わりにくい部分は、すべて紹介者である久富木原にその責任がある。

さらにネイデ教授は、前述のテルコ・オダ氏が主宰する「5/7/5 シラブル」と季語を持つポルトガル語によるハイカイ句会見学にも同行して下さり、約4時間にわたって通訳を務めて下さった。

ネイデ教授のこのような、全面的なお力添えがなければ、私はブラジルで何も得ることはできず、徒手空拳のまま日本に帰国していたことであろう。

なおドイツ文学研究者でドイツのハイクの研究も手がけられている竹田賢治神戸学院大学人文学部名誉教授がコンクリート・ポエトリーに関するご自身の論文をご教示下さったこと、さらに脱稿直前に日本近現代詩を専門とする宮崎真素美愛知県立大学教授からは、日本における、その第一人者が新国誠一であることとその著作をご教示戴けたことは望外の歓びであった。ここに、記して感謝申し上げる。

最後に、上記ブラジル滞在中に、久富木原がブラジル北部の熱帯地域アマゾン川の辺にあるアマゾナス連邦大学での国際学会に参加する機会を得たことについてふれておきたい。この学会で、アマゾンの2人の詩人によるたいへん魅力的なハイカイ集に出逢い、これを日本に紹介する幸運に恵まれたため、そのポルトガル語原文に日本語・英語訳を加え、解説と分析を付した。併せてご覧いただければ幸いである。(久富木原 外「ブラジル・アマゾンにおけるハイカイ集『百枚の花びらの菊』』『愛知県立大学文字文化財研究所紀要』第4号 2018年3月発行予定)



## ハイカイとパフォーマンス——詩的イメージ

Roberson de Sousa Nunes

ホベルソン・デ・ソウザ・ヌネス

### 第一章 日本の俳諧からブラジルのコンクリートポエトリーへ

ブラジル俳諧……何故いけない？

バルバセーナ市、または長崎市の柿のように……

増田恆河

フェノロサ（1853-1908）は日本で長年生活したアメリカの哲学者で、日本芸術の識者になった。欧米で誰よりも早くそのことに気づいた彼は、『詩の媒体としての漢字考察——アーネスト・フェノロサ＝エズラ・パウンド芸術詩論』の著者であり、エズラ・パウンド（1885-1972）の死後、それを出版した。俳諧の特徴である、漢字の持つ重複する要素は、能の研究に取り組んだパウンドのイマジズムまたはヴォーティシズムに見出すことができる。「日本学者のドナルド・キーンは、俳諧あるいはイメージ詩の構造に並行しているというパウンドの能に対する感覚を統一するイメージ（エネルギーの極致）」として確認している。

ブラジルに伝わった俳諧については、「芭蕉の弟子、増田恆河」の短編映画によると、二つの流れを認めている。1）は1908年に最初の移民が日本の文化や風習とともに。2）はフランスを通して、ポルトガル語に重訳された東洋から来た風変わりな詩として。移民と共に入ったとすれば、俳諧の伝統の普及がさらに広められるのは、ケンジロ・サトウ、俳号念腹<sup>ねんぷく</sup>（増田恆河の弟子）がブラジルに来る1927年まで待たなければならない。2）のフランス経由だとすれば、俳諧はブラジル文学アカデミーのメンバーで、パイア州の作家アフラニオ・ペイショトによって、ブラジル文学でその価値を認められるようになった。1919年に、『ブラジルのトロバズ』の中で、ペイショトは日本の俳諧を

取り上げる。「落花枝に戻ると見れば胡蝶かな」「頑固な百合、なぜ背中だけを向け続けるのですか」。ポルトガル語に訳されたそれらの俳諧はフランスの詩集から抜粋されたものであり、特に P. L. Couchoud (1879-1959) が詠んだものが目立つ。ペイショトにとって、この詩形が誰にでも表現できるものであり、日本でもフランスでも詩のジャンルとして認められているなら、知識階級の人々がそうと認めれば、ブラジルのトローバスも同様に見ることができると思った。

ブラジルの俳諧を初めて紹介したのは1922年にサンパウロで開かれた現代芸術週に参加したルイス・アラニヤであろう。現代詩人の中で縮小的な美、俳諧との親近感を表すオズバルド・デ・アンドラデ (1890-1954) の二つの詩集、『パウブラジル』(1925) と『オズバルド・デ・アンドラデ初の詩の学習ノート』(1927) である。

パウブラジル式の詩について、1924年にパウロ・プラドは次のように述べている。「先を急ぐ時代にあって、今の傾向はインデリケートで感覚と感情のない表現で、トータルで凝縮された素直さにつきる。[...] ブラジル文学にとって記念すべき日だ。数分に圧縮された詩を得るとは。」

オズバルドの新しいパウブラジルの詩は簡素とことばのエコノミーを求めている。その自由自在で、短縮、まとまった姿の中で、増田恆河が俳諧について言っている「ポピュラーな詩、日常使われている極く普通で理解しやすい言葉を使う詩」とくらべると想像がつく。実際に「夜の雰囲気」という詩でそれがわかる。外ではお月様が照りつづける。そして電車はブラジルを分離する、緯度のように。そして、「空と海、アニールよ打て、私のブラジルに」。マヌエル・バンデイラ、メノチ・デル・ピキアとカルロス・ドゥルモン・デ・アンドラデも日本の余情詩に関心を寄せた。それから、バルドミロ・シケイラ・ジュニオールの1933年の『俳諧集』と1981年の『420句の俳諧』を挙げる。だが、ギレルメ・デ・アルメイダが1937年にオ・エスタド・デ・サンパウロ新聞に「私の俳諧」というエッセイを出したことが衝撃的だった。ギレルメ・デ・アルメイダは、ハイカイの書き直しまたは翻訳にライム (韻) を認める重要な提案をし、ブラジルのトローバスという三行詩に日本の俳諧を近づけた。その提

案によると、ハイカイは5-7-5の規則を守りながらも、第一句を第三句と同じ押韻にし、第二句の押韻は最初と最後の音におくといったものである。その上、アルメイダはハイカイにタイトルを与えるという、画期的なことをした。たとえば、「薔薇の花びらが落ちる、花咲くように、地面は薔薇色に」の俳諧は「福祉」という題があった。アルメイダが創造したその新しい形に対して、「シケイラ・ジュニオールやその他の詩人に受け継がれていった」と増田恆河はいう。それは読者に詩の意味を示す意図があった可能性がある。アルメイダは、「ハイカイに説明は不要だと日本人は言うでしょうが、その心と極端に短い形に親しみがなく、初心者の方々には、ある程度の説明は必要になる。」という明らかな方向づけをしている。フランケチにとって、「俳句をアダプトする」試みは失敗に終わったが、いずれにしても、題と余計な規則を除けば、アルメイダは紛れもなくブラジルに俳諧を導入した第一人者として認められるとも言っている。

ジョルジェ・フォンセカ・ジュニオールの3冊の詩集、1939年の『余情的案内（俳諧）』、それから、1940年の『俳諧について、その名誉』と1943年の『西の年鑑』を記したい。オルデガル・フランコ・ヴィエラは1941年には『茶の葉』を出版。これらの作者はブラジルにおける俳諧論の創始者であるとされ、俳諧の他に、そのコメント、テーマの説明などが含まれていた。オルデガル・ヴィエラは独自のスタイルを見出すことに努め、「行列は汽笛を鳴らす。ハンカチがゆらゆらといつもの翼のように。」といった、彼の詩は凝縮と押韻がない。1975年にはその作者は『俳諧——本格的に日本的なもの？』を出版し、その著書は理論的に俳諧の原点と方法の考察であり、東洋と西洋の違いを示し、詩と文学、禅と日本文化について述べる。

アロルド・デ・カンポスの随筆「俳諧——凝縮への讃え」と「日本の詩の観察と要約」には俳諧についての理論的な叙述や翻訳のほかに、コンクリート詩のスタイルの芭蕉の俳諧「古池や蛙飛び込む水の音」や蕪村の「鶯の鳴くや小さき口（喉）明（開）けて（日・月・あけぼの）」がある。コンクリート詩と俳諧の接近はペドロ・シストの『俳諧とコンクリート』（1960）と『道』（1979）に見られる。最初の著書はレイアウトと「石、石、石・石、石、石、いし、糸

を描く涙」のような俳諧の良さが認められて受賞した。第二の著書は詩人が日本でブラジルの文化補佐として、自分の芸術を磨いた後に、「能の面、芭蕉の写真、サボテンの蕾」のような作品をも含めて出版された全作品を収める。

ブラジルの俳諧は有名なパウロ・レミンスキ（1944-1989）の詩にも反映された。「世界の俳諧、私の俳諧、私を呼ぶ水、私が被る、私を濡らす（悲します）炎」。『わがまま&きまま』『不注意にも勝つ』『人生にクローズアップ』は彼の詩集の中でも俳諧しか持たない形、構文の粋と提示の流れが存在しているものである。一番目の詩集の『漢字涙』というセクションには「落ちる髪の毛、一本一本に、千年の俳諧。多くの葉、秋は、どれほどか知らない」このように、俳諧の伝統は世紀と国境を超え、様々な形で普及されながら、言葉の感覚をめぐって、模索に向けたブラジルの詩人や批評家に影響を与えた。

## 第二章 パフォーマンス・スタディーズ

「生は、すべてが過ぎ去ったあと、芸術の模倣であり、その逆でもある。」

Victor Turner

パフォーマンスとは複雑で異様な言葉で、学際的であって、新しく共有された知識や知識の生産の関係に対して、複数の学問分野に及んだり、その領域を超えたりする。横断的には、人類学、社会学、言語学、歴史学、心理学、民俗学、評論、政治学、カルチュラル・スタディーズ、芸術、ジェンダー研究、セクシュアリティ、ナショナリティ、その他と連携する。パフォーマンス・スタディーズでは分析・解読だけに限定するフレームはなく、様々な環境で人間の行動と再創造を幅広い範囲で関係づける考えがあるゆえ、文学もビジュアルアートも劇も含まれている。

パフォーマンス・スタディーズは、芸術的イベントや日常茶飯事、習慣、儀式、儀礼等の分析のメソッドのレンズのようなもので、理論、批評及び芸術的文化的活動におけるアクティブな分野として成立している。パフォーマンスはそのままイベントでも有り得るし、そのイベントを分析する道具にもなる。そのように絡み合った道具とオブジェクトは、パフォーマンスの研究の批評とパ

パフォーマンスの身体的実践の境目を行き来しているのである。批評の役割を考える上では、コミュニケーションを図ることと衝突することによって表現される民俗や共同体の文化の違いや習慣の多様性を見失うことなく、人間の価値を認識するために新しいパースペクティブを展開する必要がある。パフォーマンス批評は今でも西洋の学术界の考え方にとらわれている論理的な理性の限界から自由である。

儀式、日常と演芸の境界線上にあるパフォーマンスは、政治、社会、人類学、文化、芸術分野における既成概念や覇権権力に逆らい離脱する性格を表す。

パフォーマンスのディスカッションはシェシュナー・リチャードの「復元した行動」とタイラー・ダイアナの「アーカイブと repertoire (演目)」をベースにしている。

要するに、芸術的パフォーマンスに復元した行動を取り入れることは、必然的にフォントの研究に繋がり、アーカイブと文学的ディスコースまたは他の記録だけではなく、repertoireにある身体的知識の研究である。この場合、アーカイブは写真、ウェブサイト、新聞、雑誌、本、映画、その他保管できる資料全体に及ぶ。そのような記録は「文化の一片」の在庫のような役割を果たす。

それに対して、repertoire は芸術的経験に基づいているだけではなく、各自の身体が記録したものも含める。Repertoire は過去・現在・未来の絶えない相互作用の中に存在する。テーラーによると、アーカイブのメモリーに対して、「身体の記憶を保管する」ものである。身体が維持した知識が失われないのは、体が表現した身振りを通して伝わるからであり、一つの儀式のように、集団的記憶と各世代で繰り返されるためである。

シェシュナーにとって、儀式は「行為にコード化された集団的記憶である」、すなわち、パフォーマンスを通して、と私は補足説明をしたい。基本的には、儀式、記憶、芸術とそれらを表現するコンテキストを離す意味はない。それらは、パフォーマンスの行為によって、それらを実施する形において、また、それらを考える（理論的・批評的）方法においても一つになっている。パフォーマンスの概念と同じ、若しくはそれ以上に、「儀式」は人間のパフォーマンス

に対して、様々なかたち、色々な分野で考えられる。日常、芸術、宗教、政治、スポーツ等々に対しても考えられる。「儀式」は人間の行動によって、常につくり、つくられ続けられているものである。儀式は、それを行い、維持している様々な社会集団において合わさって根付いている中心的なパフォーマンスとして解釈できる。しかし、芸術と生活・人生のどのような交差と相互作用が、いずれもパフォーマンスとして見られている芸術的パフォーマンス（演劇・ダンス・音楽・詩等）あるいは儀式（宗教的・世俗的）に現れるのが可能かどうかを問わなければならない。

理論と儀式が、既成と現代の「ハプニング」、「流れ」、「実験的演劇」や他の運動と対話する、ある種の抵抗実験的芸術の連鎖される表現として見られているパフォーマンス・アートと、過去数十年に展開してきている新技術に沿って、どのように関わっているかがこの研究に向けられた意志である。いつの時代もパフォーマンス・アートにはその時、その場での芸術家の身体が存在が重要視されてきたことを強調したい。

芸術家の身体は、常に、おかれた場所に、他者と物と対話しながら美的に表現しようとした。グライナーの指摘のように、「身体は世界を感じるたびに変わる。そして、芸術家の身体は、そのほかの全ての身体をアンバランスにする、たまたま起きるなものかを保つものである」。その証拠に、1960・70年代にいくつかのハプニングとパフォーマンスは危険と芸術、生と死の限界で儀式性を極端にしたことを考慮するべきである。身体的儀式は、実際に、体を変化の場としてみている人々によって使用され、様々な意味を得てきたことは、芸術の歴史を通してみることができる。パフォーマンス・アートは多種多様な性質を持っているゆえに、あまり恣意的でない哲学論と禅などの、直観的実践の東洋的哲学と合点することができる。不均等は芸術にも禅にも存在し、ウンベルト・エコーが言ったように、「その訳は直観的である：結局、均衡は一つの順序を表し、自発的なものに網をかけるようなもの、計算の効果であり、禅は生き物やイベントを、結果の順序を予測しないで自由に成長させる。」「禅の非論理」は american way of life の反対方向に活躍したジョン・ケージのような北米の前衛者や *contracultura* のビートの代表者を魅了した。ジョン・ケージ

(1912-92) は彼のあとに現れた実験芸術家（後継者リストにある禪と直接かわりのあったパフォーマンス・アートの代表者では小野洋子・メレディス・モンクとローリー・アンデルソン）に影響を与えた象徴人物とされている。

「新音楽」はあらゆる音で構成されていると見ているため、受容はケージの斬新な音楽の論理と実践における基本的な部分である。彼にとって、「新音楽：新聞き取り。言われていることを理解する試みではない、何か言われているとすれば、音は言葉によって与えられるべきであるからだ。ただ、単に、音のアクティビティに注意を払うことに過ぎない。」この点はとても重要で、漢字や俳句を通して言葉のシニフィアンからシニフィエに注目するようにコンクリート詩が提案した視聴覚構造にぴったり合うからである。ケージは、ここで、音楽が何かを言おうとしているのではない、それ自体、音楽的なランゲージであるという立場を取っている。

学際的な観点からは、不定の練習とパラドックスとの共存を通して、パフォーマンスは、西洋では解析幾何学から離れ、東洋の伝統に近づく、常にアクチュアリゼーションされる実験的ランゲージであるとされている。西洋の芸術家や研究家が理性以外のものと方法を示す基準を東洋文化に求めていることは事実である。このムーブメントは、例えば、メディテーション、ヨーガ、武術などが心身、時間と空間の他の概念を可能にしようとしている心身的方法を試みて、二元的な考え、東洋と西洋を分けるディスコースを消去する意図をも含んでいる。

特に、パフォーマンス・アートは圧縮と統一性に対する抵抗であり、芸術と文化の概念に常に変化を起こす、欠かせないムーブメントによって再構築されていて、未来に飛躍させるものであると考えられる。しかし、過去を振り返ると、微妙な関係にある学際や芸術と生・生と芸術のように、いくつかの原理は、すでに、人間的表現である歌謡、ダンス、絵画や儀式に存在していると気づくことができる。その意味では、日常のコンテクストに移動するアクションに出発する芸術家の身体を持っている意味の再構築は、それ自体、パフォーマンスを儀式化するものである。

### 第三章 ハイカイとパフォーマンス

「銃撃者は自分自身に銃を向ければ自分を射撃できるかもしれない」

Eugen Herrigel

HAIKAI「雲だけが泳ぐ川底」はハイカイとパフォーマンスの関係を具体的に描くものである。17・8世紀の日本の俳諧を2006年から2012年までの間にブラジルの町の道路や広場で詩劇的パフォーマンスに移すことで構成されている。

「鮎が飛ぶ雲だけが泳ぐ川底」という鬼貫の俳諧は、見せ物の創造過程の、詩・イメージ・シーン・パフォーマンスというセットを中心にしたが、それはこの研究の引き金であったともいえる。それを基に、その他の日本の俳諧がHAIKAIの組み立てのインスピレーションとして使用された。

それらの俳諧は、俳優やミュージシャンが実際に参加して、技術機械や複雑な詩劇パフォーマンスに取り囲まれているその他のものを通して、ジェスチャーや行為を通して、身をもって表現された。HAIKAIの催しのために、パフォーマーは俳諧の基本的なマークである言葉の持つイメージの力を存分に利用した。その特徴は、今という時、ヴィジュアルリティ、そして、共感覚を生かすことを強調する、ある種の芸術のパフォーマンスに詩（ハイカイ）を近づける。詩は舞台装置の想像につながり、パフォーマンス・アートによく使用されるコラージュのようなテクニックをもって、徐々に見せ物を構成していった。

四季それぞれの独特な気候の変化に関する行動やイメージを表すことができる心境を芭蕉、蕪村、一茶、鬼貫の俳諧に求めた。まず、自分たちの感想を基準にして、我々の芸術創造が、季節の変化に対する、どんな感情が人々の日常に影響をあたえているのかを問い詰めてみた。それから、読んだ俳諧の中から、舞台装置をつくるために参考にできるものを見出した。例えば、秋に向けられた背景は蕪村の「西吹かば東にたまる落ち葉かな」の俳諧に由来する。その時、パフォーマーは円をなして袋から枯葉を空に舞い上がらせるように散らしながらダンスし、落ちた葉は地面いっぱいに広がった。

俳諧を詠まずに、演劇のパフォーマンスでその事物性を表すことができるた



めに、他の表現方法の研究につながった。イメージと言葉の関係を強調するようにサブタイトルにある「HAIKAI」という言葉だけをその場に出し、一人のパフォーマーはポルトガル語で、もう一人は日本語で大きな筆と黒いインクでその俳諧をアスファルトの上に広げた幅の広い白の紙に同時に書いて、ポルトガル語の文字と日本語の漢字をきれいに、並行して書いた。使用した材料（紙、インク、筆）の感覚と俳優たちの拡大されたジェスチャーも合わせて、アルファベットと漢字は読む刺激となったし、俳諧を書くための巻き紙は芸術との直接的なダイアログをつくった。芸術の相互関係を越えたパフォーマンスの分野の中で、見せ物には、連歌が絵巻物と共通して持っている関係に似たようなものを見出すことができる。

ここでは、俳諧はパフォーマンスの観点からしか見られていないにもかかわらず、能の研究を通して、俳諧が日本の伝統芸能を構成する要素と関連していることがわかる。例えば、時間と空間におけるパフォーマーのジェスチャーのエネルギーを発揮する原理は能にも「HAIKAI」のミニマル・パフォーマンスにもある。8世紀頃、能は中国から入ってきた猿楽に由来し、世阿弥元清はその創始者である。能は「最小限の表現で最大限の意義を発揮する芸術」である以上、当然、俳諧に影響を及ぼしている。鈴木のように、「言葉の上では俳諧も川柳も、能と狂言をもとにしている。芭蕉は自分の作品に江戸の本や民間の雑誌と同様に、能劇のベースをはっきりと表している」。能は禅、生け花、茶の湯、墨絵と同時代のものである。オイダは「禅の絵画と能での表情は、厳しい選択を経て、肝心ではないすべてのものを削除する結果である」と説いている。その意味で、能の芸術家と協力する禅の経験と同化するといった基本的なマークを成している。

日本の劇の中で、「HAIKAI」を解釈するために参考にできるもう一つの重要な傾向は舞踏である。芸術家・パフォーマーの一つの真実の絶対的表現の瞬間の追求と関連しているが、その真実とは生と同じように一瞬にして消えるものである。もとは暗黒舞踏とよばれた、能よりも実験的で、もっとラジカルな舞踏は、1959年、土方巽を創始者とし、生と死を境にしたダンサーのいわゆる「死体」の可能性を探るアイデアから始まった。「咲くための許可を求めな

い花のように踊る」ことを薦めるのは舞踏の世界の偉大な大野一雄である。舞踏とは「日本の劇ダンスの中の重要な表現の一つで、土方自身が50年代末に創造したもので、単に新スタイルのダンスというよりは人生の哲学とされている」とグライナーはいう。マウラ・バイオキの著書には「舞踏とは世界史を構成している要素である精神の生命、記憶、各々のライフヒストリーである」という大野一雄の言葉がある。このような特徴は、創造者の願いの表現を求めた作品である「HAIKAI」の概念に関連し、そのため、創造者である芸術家の「真理」と理念から始まったため、その気持ちと感覚を彼ら自身を中心とした舞台装置の研究とその周りにある現在のコンテクストを方向づけた。

能と舞踏の共通点はダンス、または、演技だけに限らないという性質であり、今、西洋における現代劇とダンスの新傾向と一致する点でもある。日本のシーンでは、芸術、宗教心、哲学、生活習慣は、古くから、禅をベースにした文化的形成を通して、互いに関連しあっている。禅のもとにある脱出性、変化性、無常性、不安定性、多様性、不連続性などは、20世紀半ばから現在まで、西洋文化にも存在している。既に、ウンベルト・エーコは1970年代にその経過の要素に気づいて、次のように述べている「禅には、生命を頑ななものにさせたり殺したりして、説明しようとしないう反インテリ的な今という時の生を受け入れる基本的で惑わない姿勢があるため、生の自由な流れをポジティブな不連続性で汲み取ることを不可能にする。」同じような性質が、実験的なパフォーマンスである「HAIKAI」にあらわれているし、アリストテレス的な物語のロシア（線的）なディスコースとのつながりのラジカルな離脱が認められる。

芸術と生命が相互に溶け込み、人間が同一であるとする東洋のシーンに対する西洋の見方は、俳諧が詠まれている日本文化にアクセスできる興味深い道であるに違いない。ここで観察できるのは、俳諧とパフォーマンスの関係を発見できることと、俳諧をその他の視覚的・詩的表現と平行に進めていくことである。文字で書かれた俳諧は本が対象になり、パフォーマンスは記号の相互翻訳という経過を通して、ある決められた空間で起きる。俳諧の記号の相互翻訳のプロセスは言語システムを超え、他の表現分野を取り入れて、形と内容（カンポスのいう「奥底と形」、「内容と大陸」）を分離できないものを確立した。コ

ンクリート詩でも起きたように、「HAIKAI」では文字（または漢字）を使用することによって、言葉の範囲を拡大する意図があった。詩の展開はどちらの場合でも、紙の二次元性を超えることができた。そして、三次元に向かう、音と形とを合同するテキストの出現を実験する。同様に、「HAIKAI」はそれ自体、背景要素から構成されている物質によって具体性を帯び、ある舞台装置で三次元的に表現される俳諧であるといえる。

劇芸術に対するパフォーマンスの切断や離脱に関しては、次のことが言える。劇の表現に当てられていた伝統的な空間との離脱；戯曲から離れたものの追求；様々な芸術分野とのやり取りの受け入れ；相互作用にふさわしい設備の緊急；観客に訴える関係作り；人物の登場なしに、俳優と観客の記憶を直接に関連付ける。これらの全てのものがHAIKAI「雲だけが泳ぐ川底」に取り入れられているのは偶然ではない。

パフォーマンスの研究分野が限りなく拡張していく一方で、俳諧はマイクロ宇宙の詳細に没入していく。日本の短い詩は「要約を讃える」かのように、一瞬にして、人間、自然と具体的なことの観察を集合して、悟りに導く道になる。それゆえに、結論として言えることは、どちらも常に動いている、一定していないこと、一方（パフォーマンス）が益々広い範囲の活動に進んでいくに対して、他方（俳諧）は、悟りに向かう本能のマイクロ感覚詩的のような、ミニマルな、的確な、ある一点に集中する独自の何ものかを求めている方向に進みつつあるということである。

俳諧の「今とここ」にしても、パフォーマンスのそれにしても、どんなことがあろうとも、一瞬も動きやまずに、変化を続けている、その始めと終わりを時計の針によって測定できない時間・空間そのものの常で無い確かさだけがあるところにある。そして、ここでいう一瞬とは、細分化されていない、万華鏡のように、無限の可能性のある複数の視点から成り立つ、記録されたものを超越し、感じることができ、手に取ることができるものの足し算の結果を上回るような方式を展開する、その時々に変遷し、動き続けるという考え方に基づく。そこにあるものとは、同じ視点から、行動と考えの衝突から生じる、重なる掛け算的なイメージと音である。今、ここにあるということは、芭蕉が実践

し、禅のもとにあるパフォーマンス（アート）の決定的な特徴でもある、その一瞬の詳細な観察と密接に関連している。

倫理と美の相互作用を受け入れる姿勢で臨む象徴的な表現として俳諧を詠む日本文化の中にある俳人は、人生と芸術を分離しない。それと同じように、パフォーマンス・アート（ライブ・アート）はライフライク・アートと呼ばれている経験を通して、自分の作品と同じように、自分自身を曝す芸術家の致命的な問題によって確立された。

「空洞小煉瓦」のように、俳諧が持っている物足りなさは、その不完全さを強調し、その空洞は、パフォーマーが積極性のある鑑賞者に空洞の意義と勝負をさせるように、読者が埋めるようになっている。いずれの場合も、受容者は作品と接した時から得た感覚と人生経験に基づいて、その作品に参加する人、共同創造者である、ブラジルで三行にわけて書かれる俳諧は、パフォーマンス・アートと同じように、客観的な読みを持つ閉ざされた芸術ではなく、唯一の論理に従う必要がない、開かれた芸術の提案として感じられる。ここには物体の芸術——ポエム、またはパフォーマンス——から生じる（デス）コンストラクションから、受容者の主観的な形而下のプロセスがある。

人生と芸術の間に生きる人間としての芸術家は、人命の短さゆえに、常で無い、続いている時を写し、記録し、把握する、常に自分自身を新たな意義あるものにし、翻訳して、さらなる展開をさせることを求めている。

最後に（最後があるとすれば）残るのは、ある日、線や絵、シンボル、漢字、書道によって空間にだけでなく、ジェスチャー、行動、態度、記憶の抄、身体感覚にも描かれたものである。

## HAIKAI E PERFORMANCE: imagens poéticas

Roberson de Sousa Nunes

### 1. Do haikai japonês à poesia concreta brasileira

*Haicais brasileiros... por que não?  
Como os kakis, de Barbacena ou Nagasaki...*  
H. Masuda Goga

Ernest Fenollosa (1853–1908) foi um filósofo norte-americano que viveu muitos anos no Japão, tornando-se um grande conhecedor da arte nipônica. Precursor dos estudos a este respeito, na América e na Europa, Fenollosa é autor de *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*<sup>1</sup>, finalizado e publicado por Ezra Pound (1885–1972), após a sua morte. A estrutura ideogrâmica de superposição de elementos, que caracteriza o *haikai*, pode ser reconhecida no poema imagista ou vorticista, de Pound, que se dedicou, igualmente, ao estudo do teatro Nô: “Donald Keene, especialista em literatura japonesa, confirma a percepção poundiana do *Nô* como ‘imagem unificadora’, como ‘vortex’ (‘o ponto de máxima energia’), cuja estrutura seria paralela à de um poema imagista e/ou do *haikai*.”<sup>2</sup>

A atração pelo curto poema japonês se mostrou forte, levando diversos artistas estrangeiros a se interessarem pelo *haikai* e a exercitarem a sua tradução, ora privilegiando a forma, ora a sensação ou o “sabor” (*haimi*) do poema.

Quanto à chegada do *haikai* no Brasil, na curta-metragem *Masuda Goga, discípulo de Bashô*<sup>3</sup>, observa-se a possibilidade de duas vias de entradas: 1) junto com os primeiros imigrantes, que, em 1908, traziam para cá seus costumes e práticas culturais; 2) através de uma importação da França, como um objeto exótico vindo do Oriente, traduzido para o português por intermédio de uma terceira língua. Considerando a entrada do *haikai* no Brasil com os imigrantes, somente a partir de 1927, com a chegada de Kenjiro Sato, de nome haicaístico

1 Ernest Fenollosa, *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, trad. Haroldo de Campos, em Haroldo de Campos (org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, 4. ed., São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

2 Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 57–58.

3 *Masuda Goga: discípulo de Bashô*, direção de Guto Carvalho e Carol Ribeiro, São Paulo, 2002, 14 min, e 37 seg., disponível em: <http://www.kakinet.com/caqui/gogav.shtml>, acesso em 03 abr. 2014. Documentário.

Nenpuku (mestre de Goga), a tradição do *haikai* será difundida mais firmemente. Considerando a segunda entrada, as informações sobre o *haikai* passaram a ter alguma relevância, dentro da nossa literatura, com o escritor baiano Afrânio Peixoto, membro da Academia Brasileira de Letras. Em 1919, em *Trovas brasileiras*, Peixoto cita alguns *haikais* de origem japonesa: *Pétala caída / Que torna de novo ao ramo: / Uma borboleta!*; *Lírio teimoso / Por que continuamente / Tu me dás as costas?...<sup>4</sup>*. Retraduzidos para o português, são textos extraídos de antologias poéticas francesas, das quais se destacam, principalmente, aquelas realizadas por P. L. Couchoud (1879–1959). Para Peixoto, se esta forma poética, que podia ser sentida e exprimida por qualquer pessoa, era reconhecida como um gênero poético, no Japão e na França, as trovas brasileiras também poderiam sê-lo, com o endosso da aristocracia letrada, no Brasil.

O primeiro autor a publicar *haikais* brasileiros teria sido Luís Aranha, um dos participantes da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. Destaca-se entre os modernistas, pela estética reducionista, o parentesco entre o *haikai* e as poesias contidas em dois livros de Oswald de Andrade (1890–1954): *Pau Brasil* (1925) e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). Sobre a poesia pau-brasil, Paulo Prado escreve, em 1924: “Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. (...) Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter em comprimidos, minutos de poesia.”<sup>5</sup>

A nova poesia pau-brasil, de Oswald, buscava a simplicidade e a economia de palavras. Sob este aspecto geral de despojamento, redução e síntese, pode-se imaginar um paralelo com o que diz Masuda Goga, sobre o *haikai*: “um poemeto popular, no qual se usam palavras cotidianas de fácil compreensão”<sup>6</sup>. Com efeito, pode-se notar isso, em poemas como: “Noturno”: *Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano<sup>7</sup> e O céu e o mar / Atira anil / No meu Brasil<sup>8</sup>*. Nomes como Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e Carlos Drummond

4 Afrânio Peixoto, *Trovas brasileiras*, Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1947, p. 13–14.

5 Paulo Prado, Poesia pau Brasil, em Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 2. ed., São Paulo, Globo, 2003, p. 92.

6 Masuda Goga, *Os dez mandamentos do haikai*, em KAKINET, disponível em < <http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>, acesso em 15 ago 2014.

7 Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 2. ed., São Paulo, Globo, 2003, p. 131.

8 Oswald de Andrade, *Cadernos de poesia do aluno Oswald*: poesias reunidas, São Paulo, Círculo do Livro, 1982, p. 169.

de Andrade também foram admiradores do epigrama lírico japonês. Ressalto, ainda, as publicações de Waldomiro Siqueira Júnior: *Haikais*, coletânea publicada em 1933 e *Quatrocentos e vinte haicais* (1981). O que causará maior impacto, entre os interessados no gênero poético japonês, todavia, será a publicação de Guilherme de Almeida, realizada em 1937, em *O Estado de São Paulo*, de um ensaio intitulado *Os meus haicais*.

Guilherme de Almeida lançou, também, uma proposta relevante de escrita, reescrita e/ou tradução de *haikais*, que admitia a rima, aproximando o terceto japonês das trovas brasileiras. De acordo com sua proposta, os *haikais* permaneciam dentro da regra de 5–7–5 sílabas, porém, o primeiro verso rimava com o terceiro e, na segunda linha, rimavam a segunda e a última sílabas. Além disso, Guilherme de Almeida passou a dar títulos aos *haikais*, coisa que os japoneses nunca teriam feito. O texto seguinte, por exemplo, intitulou-se “Caridade”: *Desfolha-se a rosa: / Parece até que floresce / O chão cor-de-rosa.*<sup>9</sup> Com relação à possível inovação de Guilherme de Almeida, Goga afirma que: “Esta forma, que fez época, criada por Guilherme de Almeida, foi seguida por Siqueira Júnior e outros.” É possível que o intuito do autor tenha sido o de tentar “orientar” melhor o leitor sobre o sentido do verso, como se pode observar em suas próprias palavras, cujo tom didático se mostra evidente: “Dizem os japoneses que o haikai não deve ser explicado. Nós, porém, apenas iniciados, ainda não familiarizados com o espírito e a forma da exígua novidade, não podemos, por enquanto, dispensar algumas explicações.”<sup>10</sup> Ainda assim, ele considera que, extraídos os títulos dos poemas e o excesso de normas, são merecidas as honras dedicadas a Guilherme de Almeida como um dos maiores introdutores do *haikai* no Brasil.

Registre-se, ainda, a publicação de três livros de Jorge Fonseca Júnior: *Roteiro lírico (Haikais)*, de 1939, *Do haikai e em seu louvor*, de 1940, e *Anuário do Oeste*, de 1943. Em 1941, Oldegar Franco Vieira publica *Folhas de chá*. Estes autores são considerados pioneiros, no campo da teoria sobre *haikai*, no Brasil, porque seus livros traziam, além dos poemas, definições, comentários e explicações sobre o tema. Oldegar Vieira procurava um estilo próprio, em seus poemas, de acordo com as noções de síntese e ausência de rima: *Apita o*

9 Guilherme de Almeida, *Haicais completos*, São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996, não paginado.

10 *Ibidem*.

*comboio: / Um lenço vai se agitando / Como asa cativa...*<sup>11</sup>. Anos mais tarde, em 1975, este mesmo autor lançaria o livro *O haikai: essencialmente japonês?* Trata-se, neste caso, de uma reflexão teórica sobre as origens e os métodos do *haikai*, em que se apontam diferenças entre Ocidente e Oriente, além de se tecerem considerações sobre a poesia, a literatura, o Zen e a cultura nipônica.

Em dois ensaios de Haroldo de Campos – “Haikai: homenagem à síntese”, e “Visualidade e concisão na poesia japonesa” –, encontram-se, além de discursos teóricos sobre o *haikai*, traduções, *ao modo da* poesia concreta, de poemas de Bashô como: *o velho tanque / rã salt'õtomba / rumor de água*<sup>12</sup> e de Buson: *canta o rouxinol / garganta miúda / – sol lua – raiando*<sup>13</sup>. A aproximação entre a poesia concreta e o *haikai* pode ser constatada nos livros de Pedro Xisto: *Haikais e concretos* (1960) e *Caminho* (1979). O primeiro foi uma edição premiada pela sua excelente diagramação e pela originalidade dos seus “haikais-concretos”, como este: *PEDRA PEDRA PEDRA / PEDRA PEDRA PEDRA PEDRA / um fio de lágrima*<sup>14</sup>. O segundo reúne todos os *haikais* do autor, editados após ele ter se aprimorado em sua arte, como adido cultural do Brasil, no Japão: *a máscara nô / o retrato de bashô / (o cacto enflorou)*<sup>15</sup>.

O *haikai*, no Brasil, vai encontrar, também, um eco consistente e imprescindível, na poesia de Paulo Leminski (1944–1989), que veio a se tornar um dos maiores nomes do *haikai* brasileiro: *haikai do mundo / haikai de mim / a água que me chama / em mim deságua / a chama que me mágua*.<sup>16</sup> *Caprichos & relaxos, Distraídos venceremos* e *La vie en close* são alguns de seus livros de poesia, nos quais estão presentes as formas lacônicas, a depuração da sintaxe e o processo sugestivo, típicos do *haikai*. No primeiro livro, na seção “Ideolágrimas”, podem-se encontrar *haikais* assim: *cabelos que me caem / em cada um / mil anos de haikai; as folhas tantas / o outono / nem sabe a quantas*.<sup>17</sup> Como se pode ver, a tradição do *haikai* atravessou séculos e fronteiras, sendo propagada de diferentes modos, influenciando poetas e teóricos brasileiros de tendência experimentalista em torno de aspectos sensoriais da palavra.

11 Vieira *apud* Goga, em H. Masuda Goga, *O haikai no Brasil*, São Paulo, Oriente, 1988, p. 24.

12 Franchetti, *Haikai*, p. 89.

13 Buson *apud* Campos, *A arte no horizonte do provável*, p. 61.

14 Xisto *apud* Verçosa, *Presença do haikai na poesia brasileira*, p. 406.

15 *Ibidem*, p. 407.

16 Paulo Leminski, *Caprichos & relaxos*, 3. ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 99.

17 Leminski, *Caprichos & relaxos*, p. 105–106.



## 2. Estudos de performance

*Vida, depois de tudo, é tanto uma imitação de arte como o reverso.*

Victor Turner

Performance é um termo complexo e controverso, que tem a capacidade inerente de abranger e extrapolar outros campos disciplinares, diante das relações entre os diversos saberes incorporados e a produção de conhecimento. Numa perspectiva transversal, a performance trabalha na interface entre antropologia, sociologia, linguística, história, psicologia, etnografia, teoria crítica, política, estudos culturais, artes, estudos de gênero, sexualidade, nacionalismo, e continua... Os estudos da performance assumem a posição de que não há molduras que determinem uma análise, mas uma larga zona relacional de reflexão sobre comportamentos humanos e suas recriações, em diversos ambientes, o que, naturalmente, inclui o campo da artes literárias, visuais, cênicas.

Os estudos de performance atuam como uma “lente metodológica” de análise de eventos artísticos, de cotidianos, costumes, cerimônias religiosas etc. (incluindo entre estes fenômenos uma série de práticas culturais, simultaneamente, reais e construídas), instituindo-se como um campo ativo de forças, no âmbito da teoria, da crítica e dos fazeres artísticos e culturais. Compreenda-se que a performance pode ser tanto o instrumento de análise de um evento como o próprio evento em si. Assim imbricados, ferramenta e objeto, trabalha-se no limiar da permeabilidade entre o papel crítico dos estudos de performance e a performance prática corporificada. Pensando na função da crítica, o que se percebe é a intenção de se abrir novas perspectivas para o reconhecimento do valor humano, sem perder de vista a riqueza das diferenças culturais e a pluralidade de costumes, que se expressam através dos diálogos e choques entre povos e comunidades. A crítica performática rompe com os limites racionais da lógica cartesiana e com o determinismo que ainda caracterizam, de modo geral, o pensamento acadêmico ocidental.

A condição liminar da performance, situada entre ritual, cotidiano e representação, expõe seu caráter de transgressão e rompimento com o *establishment* e com os poderes hegemônicos, nos campos político, social, antropológico, cultural e artístico. Conceitos como “comportamento

restaurado”<sup>18</sup> e “arquivo e repertório”<sup>19</sup> estão, aqui, na base de algumas discussões sobre a performance.

Em síntese, o resgate de comportamentos restaurados, transformados em performances artísticas, implica, necessariamente, uma pesquisa de fontes, não somente em arquivos e discursos literários ou noutros registros, mas, também, com relação ao conhecimento corporificado, nos repertórios. A diferença, aqui, é que o arquivo está ligado a tudo aquilo que pode ser guardado, registrado, como: fotografias, sites, textos, jornais, revistas, livros, documentos, filmes etc. Estes registros acabam por funcionar como uma espécie de estoque, onde “pedaços de cultura” são depositados. Já o repertório se constitui em experiências, não apenas artísticas, mas todas aquelas inscritas nos corpos de cada um. O repertório existe no seio de uma constante interação entre passado/presente/futuro. Segundo Taylor, ele “preserva a memória do corpo”, em contraposição à memória do arquivo. Os conhecimentos preservados pelo corpo só não se perdem porque podem ser transmitidos através de atos corporificados, que se refazem entre gerações e memórias coletivas, como em um ritual.

Para Schechner, rituais “são memórias coletivas codificadas em ações”<sup>20</sup>, ou seja, acrescento, em performances. A princípio, não faria sentido tentar separar ritual, memória, arte, e as contextualizações nas quais se expressam. Tais elementos estão unidos, em realizações performáticas, tanto na forma prática como nas formas de se pensar (teórico-criticamente) a seu respeito. Não menos amplo do que o conceito de performance, “ritual” pode ser pensado, em relação à performance humana, sob diversos aspectos e tendo em vista variados campos de atuação. Pode-se pensá-lo em relação ao cotidiano, à arte, à religião, à política, ao esporte etc. Os rituais constroem e estão sendo continuamente construídos, a todo momento, pelos comportamentos humanos. Rituais, nas mais diversas sociedades, podem ser analisados como performances de central importância, intrinsecamente ligados e enraizados, nos contextos onde acontecem e se preservam como tais. Deve-se perguntar, entretanto, que tipo de interseção e interação entre vida e arte, pode ser revelado em uma performance artística (seja ela teatro, dança, música, poesia etc.) ou em um ritual (sagrado ou secular), ambos vistos como performance.

---

18 Cf. Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1985.

19 Cf. Diana Taylor, *The Archive and Repertoire*, Durham, Duke University Press, 2003.

20 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London, Routledge, 2006, p. 52.

Interessa-me, mais propriamente, pensar como teorias e rituais se relacionam com a *performance art*, vista como expressão aglutinante de um tipo de arte experimental de resistência, em diálogo com outros movimentos, antecessores e contemporâneos como os *Happenings*, o *Fluxus* e o *Environmental Theatre*, e em consonância com as novas tecnologias, desenvolvidas ao longo das últimas décadas. Ressalta-se que sempre foi importante para a *Performance art* a presença do corpo do artista no aqui e agora.

O corpo do artista sempre procurou se expressar esteticamente, em diálogo com os outros e com as coisas, nos ambientes onde se encontra. Como aponta Greiner, “o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo do artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos vai perdurar.”<sup>21</sup> Observe-se que, nas décadas de 1960 e 1970, alguns *Happenings* e *performances* levaram ao extremo o seu caráter ritual, lidando com riscos, com os limites entre a arte, a vida e a morte. Rituais corporais, com efeito, atravessam a história das artes, adquirindo significados diversos, a partir das apropriações por parte daqueles que veem, no corpo, um lugar de transformação.

Sendo a *performance art*, por excelência, de natureza múltipla, ela pode comungar com princípios filosóficos menos arbitrários e com práticas intuitivas das filosofias orientais, como o Zen, por exemplo. Conforme Umberto Eco, a assimetria está presente tanto na arte como no Zen, sendo que: “A razão disso é intuitiva: afinal, a simetria representa um módulo de ordem, uma rêde lançada sôbre a espontaneidade, o efeito de um cálculo, e o Zen tende a deixar crescer os sêres e os eventos sem preordenar os resultados.”<sup>22</sup> A “não lógica Zen” fascinou nomes da vanguarda norte-americana, como John Cage e os representantes *beats* da contracultura, atuantes na contramão do *american way of life*. John Cage (1912–92) é considerado um ícone, uma figura que influenciou todas as gerações de artistas experimentais que vieram depois dele (incluindo, na lista de herdeiros, nomes como Yoko Ono, Meredith Monk e Laurie Anderson, representantes da *performance art* que também mantiveram relações diretas com a filosofia Zen).

A recepção é parte fundamental, dentro da teoria e da prática musical inovadoras de Cage, porque ele compreende que a “nova música” é formada por

21 Christine Greiner, *O corpo*: pistas para estudos interdisciplinares, São Paulo, Annablume, 2005, p. 122.

22 Umberto Eco, *Obra aberta*: forma indeterminação nas poéticas contemporânea, 4. ed., trad. Giovanni Cutolo, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 210.

todo tipo de sons. Para ele trata-se de: “Nova música: novo ouvir. Não se trata de uma tentativa de compreender algo que está sendo dito, pois, se alguma coisa estivesse sendo dita, os sons seriam dados em forma de palavras. Trata-se, apenas, de uma atenção para a atividade dos sons.”<sup>23</sup> Este ponto é bastante importante, porque se conecta plenamente com a estrutura sonoro-visual proposta pela poesia concreta, a qual tomou os ideogramas e os *haikais* como referências para deslocar a atenção do significado para o significante das palavras, vistas como substâncias sonoras. Cage, aqui, está assumindo a posição de que a música não quer dizer algo, mas é uma linguagem sonora em si mesma, e nada mais.

Dentro de uma perspectiva multidisciplinar, através do exercício da indeterminação e da convivência entre paradoxos, a performance, no Ocidente, como uma linguagem experimental, em constante atualização, encontra-se mais distante da lógica matemática cartesiana e mais próxima da tradição oriental. Note-se que artistas e pesquisadores ocidentais vem tentando buscar, nas culturas orientais, parâmetros que apontem para formas diferentes do racionalismo. Este movimento inclui, por exemplo, práticas de meditação, yoga e exercícios de artes marciais, experimentados como recursos físico-mentais capazes de ensinar outras concepções em relação às noções de corpo/mente e espaço/tempo, com a intenção de se desfazerem certos dualismos, inclusive o discurso que separa Oriente/Ocidente.

Em particular, pode-se pensar que a *performance art* significa uma resistência ao engavetamento e à homogeneização, sendo retroalimentada por um movimento vital, que provoca permanentes transformações, nos conceitos de arte e de cultura e nos impulsiona para o futuro. Quando olhamos para trás, entretanto, percebemos que alguns princípios, como a interdisciplinaridade e as relações tênues entre arte-vida/vida-arte, estão presentes desde sempre, em manifestações humanas como cantos, danças, pinturas e rituais. Nesse sentido, a ressignificação do corpo do artista, a partir de uma ação que se desloca do contexto ordinário, é o que ritualiza a performance.

---

23 John Cage, *Silence*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1973, p. 10.

### 3. *Haikai* & Performance

*O atirador aponta para si mesmo  
e talvez em si mesmo consiga acertar.*

Eugen Herrigel

*HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio* ilustra, concretamente, as relações entre *haikai* e performance. Trata-se da transposição de *haikais* japoneses, dos séculos XVII e XVIII, para uma performance poético-cênica realizada em ruas e praças, no Brasil, entre os anos 2006 e 2012. O poema de Onitsura, *Salta uma truta / somente as nuvens / nadam no fundo do rio*, seria a mola propulsora da pesquisa, em torno do conjunto poesia-imagem-cena-performance, que viria a ser desenvolvida durante todo o processo de criação do espetáculo. A partir daí, diversos outros *haikais* japoneses seriam usados como inspiração para a montagem de *HAIKAI*.

Os poemas se corporificaram, em gestos e ações, através da presença física dos atores e músicos, dos aparelhos técnicos e de outros elementos envolvidos na complexidade da performance poético-cênica. Para a realização de *HAIKAI* os performers se aproveitaram, primordialmente, da potencialidade imagética das palavras, marca fundamental da poesia *haikai*. Esta característica aproxima bastante o poema de um tipo de performance de arte, cuja ênfase está no momento presente, na visualidade e na exploração das percepções sinestésicas. Os poemas inspiraram diversos quadros cênicos, que foram, aos poucos, constituindo a organização do espetáculo, numa espécie de colagem, procedimento muito utilizado na *performance art*.

Nos *haikais* de Bashô, Buson, Issa e Onitsura, foram buscadas ações e imagens que potencialmente revelassem “estados de espírito”, relacionados às alterações climáticas características de cada ciclo sazonal. Em nossa criação artística, perguntamos-nos, a partir de nossas próprias impressões, que sensações as mudanças das estações durante o ano poderiam provocar no cotidiano das pessoas. Dos *haikais* lidos, foram extraídas as referências que serviram de sugestão para a elaboração dos quadros cênicos. Aquele dedicado ao outono, por exemplo, originou-se do *haikai*: *Quando venta do oeste / amontoam-se a leste / as folhas mortas*<sup>24</sup>. Neste momento, os performers dançavam, numa

<sup>24</sup> Buson *apud* Paulo Franchetti (org.), Elza Taeko Doi, Luiz Dantas, *Haikai: antologia e história*, 3. ed., Campinas, Editora da UNICAMP, 1996, p. 187.

movimentação circular, carregando sacos de linhagem cheios de folhas secas, que eram lançadas ao ar livre, espalhando-se pelo chão.

Optou-se, portanto, por não declamar os *haikais*, mas traduzir sua materialidade através de outros recursos cênico-performáticos, o que sublinhou a escolha de trabalhar com a pesquisa de linguagem. Apenas o *haikai* que está no subtítulo do espetáculo aparecia, de fato, em cena, reforçando as relações entre imagem e escrita. Dois performers escreviam, concomitantemente, o referido poema, um em português e o outro em japonês, com grandes pincéis e tinta preta, em largos papéis brancos, desenrolados sobre o asfalto. As letras em português e os ideogramas japoneses eram dispostos lado a lado. Desenhados, letras e ideogramas constituíam o efeito sensorial da leitura, para o que contribuía, igualmente, a textura dos materiais utilizados (rolo de papel, tinta, pincel) e os gestos ampliados dos atores. A utilização dos rolos de papel para a escrita dos poemas criava um diálogo direto com as artes plásticas. Para além das inter-relações entre as artes, no campo da performance, identifica-se, também, no espetáculo, uma relação parecida com aquela que o *renga* (estrofe encadeada precedente ao *haikai*) estabelece com um tipo de composição artística denominada *emakimono*: “misto de pintura, literatura e caligrafia em rolos, característico de *Kamakurá*.”<sup>25</sup> (período compreendido entre 1192 e 1333).

Embora *HAIKAI* esteja, aqui, sendo visto, particularmente, sob a égide da performance, seria possível estabelecer uma relação entre alguns elementos que o constituem e o teatro clássico japonês, através de estudos sobre o *Nô*. O princípio de expansão de energia dos gestos dos performers, no tempo e no espaço, por exemplo, estaria presente, tanto no *Nô*, quanto na performance minimalista de *HAIKAI*. As raízes do primeiro se encontram no *Sangaku*, levado da China para o Japão, por volta do século VIII. Um dos mais importantes de seus fundadores foi Motokiyo Zeami (1363–1443). Posto que o *Nô* é “a arte de se obter o máximo de significação, com o mínimo de expressão”<sup>26</sup>, ele influenciou, naturalmente, na poesia *haikai*. Conforme explica Suzuki: “Nas letras, o haikai e o *sênriu* – haikai satírico – bebem nas fontes de *Nô* e *Kiôguem*. O poeta Bashô mostra, nitidamente, bases do teatro em sua obra, assim como os livros e revistas populares de Edo.”<sup>27</sup> O *Nô* é contemporâneo do *Zen*, do *ikebana* (arranjo das flores), da *tchanoiú* (cerimônia do chá), do *sumiê* (pintura monocromática). Oida

25 Eico Suzuki, *Nô*. Teatro clássico japonês, 2, São Paulo, Edição do Escritor, 1993, p. 16.

26 Suzuki, *Nô*, p. 9.

27 *Ibidem*, p. 174.

confirma que na “pintura zen e no teatro *nô*, a interpretação é fruto de uma seleção rigorosa e da implacável eliminação de tudo o que não for essencial.”<sup>28</sup> Neste sentido, as artes se coadunam com a experiência Zen, que contribui com os artistas do *Nô*, representando uma marca fundamental neste tipo de teatro.

Outra tendência importante da cena japonesa, interessante referência para a análise de *HAIKAI*, é expressa através do *Butô*. O *Butô* relaciona-se a uma constante busca do momento da expressão absoluta de uma verdade do artista/performer, verdade esta, por definição, efêmera, como a própria vida. Mais experimental e radical que o *Nô*, o *Butô*, originariamente *Ankoku butô*, ou “dança das trevas”<sup>29</sup>, foi criado em 1959, em Tóquio, por Tatsumi Hijikata (1918–1986), com a ideia de explorar as possibilidades do chamado “corpo morto”<sup>30</sup> do dançarino, caracterizado pelo limite entre a vida e a morte. Outro nome que marca o *Butô* é o de Kazuo Ohno, que aconselha: “Dance como uma flor que não pede licença para nascer.”<sup>31</sup> Eis uma definição de Christine Greiner para o *Butô*: “Trata-se de uma das mais importantes manifestações da dança-teatro japonesa, criada no final dos anos 50 pelo próprio Hijikata. Mais do que um novo estilo de dança, é considerado uma filosofia de vida.”<sup>32</sup> Em um livro de Maura Baiocchi, encontra-se a seguinte afirmação de Kazuo Ohno: “o *butoh* é baseado na vida da mente, da memória e nas biografias pessoais, elementos que compõem a História Universal.”<sup>33</sup> Estas características remetem à concepção de *HAIKAI*, um tipo de obra que buscou a expressão de desejos dos próprios criadores, e que partiu, por essa razão, das “verdades” e princípios dos artistas criadores, determinando o rumo da pesquisa cênica, em torno dos sentimentos e percepções deles sobre si mesmos e sobre o contexto atual ao seu redor.

Tanto o *Nô* como o *Butô* têm em comum o caráter de não serem apenas dança ou apenas teatro, ponto em que se encontram com as novas tendências do teatro e da dança contemporâneos ocidentais. Na cena japonesa, arte, religiosidade, filosofia e *modus vivendi* estão interligados, ancestralmente, através de uma formação cultural que tem como base o Zen-Budismo. Os

28 Yoshi Oida, *Um ator errante*, trad. Marcelo Gomes, São Paulo, Beca Produções Culturais, 1999, p. 55.

29 Cf. Christine Greiner, *Butô: pensamento em evolução*, São Paulo, Escrituras, 1998, p. 33.

30 *Ibidem*, p. 27.

31 Ohno *apud* Maura Baiocchi, *Butoh: dança veredas d’alma*, São Paulo, Palas Athena, 1995, p. 21.

32 Christine Greiner, *O teatro Nô e o Ocidente*, São Paulo, Annablume, Fapesp, 2000, p. 131.

33 Ohno *apud* Baiocchi, *Butoh*, p. 43.

princípios de fugacidade, mutabilidade, impermanência, instabilidade, multiplicidade, descontinuidade, entre outros, que estão na base da filosofia Zen, fazem-se presentes, também, dentro da cultura ocidental, desde a segunda metade do século XX até os dias de hoje. Umberto Eco percebeu, já na década de 1970, alguns elementos deste processo: “Há no Zen uma atitude fundamentalmente antiintelectualista, de elementar e decidida aceitação da vida em sua imediação, sem tentar justapor-lhe explicações que a tornariam rígida e a matariam, impedindo-nos de colhê-la em seu livre fluir, em sua positiva descontinuidade.”<sup>34</sup> Tais características aparecem, igualmente, em *HAIKAI*, uma performance experimental, na qual identifica-se a radicalização da quebra com o discurso linear de uma fábula aristotélica.

Olhares do Ocidente para a cena oriental, onde arte e vida se interpenetram de forma tão contundente, onde se toma o ser humano como Uno, são, evidentemente, uma via interessante de acesso à cultura do Japão, na qual a prática do poema *haikai* está inserida. O que se pode ver, aqui, portanto, é mesmo um desvendar-se das relações entre o *haikai* e a performance, criando um paralelo entre o poema e outras manifestações poético-visuais. É preciso observar que um (o poema escrito) tem como suporte o objeto livro, e o outro (a performance) acontece num espaço físico determinado, através de um processo de tradução intersemiótica. O processo de tradução intersemiótica dos *haikais* para a performance extrapolou o sistema idiomático, incorporando outros campos de linguagem, estabelecendo um produto em que não cabe a dissociação entre forma e conteúdo (ou fundo e forma, conteúdo-e-contínente, como prefere H. de Campos). Como se deu na poesia concreta, em *HAIKAI*, a exploração da letra (ou do ideograma) procurou realizar um trabalho com a palavra em dimensões ampliadas. A expansão do poema, nos dois casos, alcança um panorama que vai para além da bidimensionalidade do papel. Em ambos, experimentam-se formas de realização do texto que comportam a assimilação de sons e formas, em direção à tridimensionalidade. Analogicamente, então, pode-se pensar que *HAIKAI* é, em si, um poema *haikai* que se apresenta tridimensionalmente, em um espaço cênico, fazendo-se concreto através da materialidade dos elementos cênicos que o compõem.

No que tange às quebras, às rupturas da performance, em relação às artes cênicas, destaco: o rompimento com os espaços tradicionalmente reservados à

34 Umberto Eco, *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, 4. ed., trad. Giovanni Cutolo, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 206.



manifestação teatral; a busca de referências distintas da literatura dramática; a abertura para o intercâmbio entre os diversos campos da arte; a emergência de instalações interativas; a procura de relações mais provocativas com o espectador; o estabelecimento de relações com a memória do artista e do espectador, sem a presença de personagens. Todos estes aspectos, não por acaso, estão presentes em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*.

#### 4. Considerações finais

O poemeto japonês, como uma “homenagem à síntese”, aglutina, num minuto, o ser, a natureza e a observação de um fato ou detalhe concreto, constituindo-se como uma chave que pretende abrir as portas para a iluminação. Isto me permite concluir que ambos estão em constante movimento, um (a performance) se dirigindo para um conjunto de atividades cada vez maior, o outro (o *haikai*) buscando a singularidade de algo cada vez mais pontual, preciso, minimalista, como a microsensação poética da intuição, rumo ao *satori*.

A presença no aqui e agora, tanto no *haikai* como na performance, instaura-se onde não há senão a certeza da (im)permanência, própria do tempo-espaço, que, independentemente de qualquer ação, transcorre, transformando-se, a cada instante, o qual, evidentemente, não pode ser medido apenas pelos ponteiros do relógio, cronometrando o início e o fim de um acontecimento. O instante, aqui, deve ser pensado a partir de uma visão plural, uma perspectiva caleidoscópica, descompartmentada, infinita de possibilidades, que vão para além dos registros, revelando equações em que um resultado é maior que a soma dos elementos perceptíveis e palpáveis, em confluência momentânea e movimento contínuo. A presença, dentro dessa mesma ótica, seria, propriamente, a colisão de ações e pensamentos, em imagens e sons sobrepostos e multiplicantes. Estar presente, no aqui e agora, relaciona-se, pois, intimamente, com a observação minuciosa do instante, prática realizada por Bashô, base do Zen-Budismo, e característica absolutamente marcante da performance (*art*).

O *haijin* (poeta de *haikai*), trabalhando seu poema como uma expressão simbólica aberta à interação entre ética e estética, dentro da cultura japonesa, não separa vida de arte. De modo semelhante, a *performance art (live art)*, firmou-se a partir das questões vitais dos artistas, que se expuseram (e que ainda se expõem, trabalhando sob tais prerrogativas) como suas próprias obras, nas experiências da chamada *lifelike art*.

O laconismo, impresso no *haikai*, este “tijolinho areado”, ressalta seu caráter de incompletude, pois “buracos” devem ser preenchidos pelo leitor, do mesmo modo como as lacunas de sentido deixadas pelo performer delegam este desafio ao espectador ativo. Em ambos os casos, o receptor é um participante, co-criador das obras, com as quais entra em contato a partir de suas sensações, percepções e vivências pessoais. Os tercetos poéticos, assim como as performances de arte, não são obras fechadas, de leitura objetiva, mas, antes, suscitam uma proposta aberta, que não necessita obedecer a uma lógica única. Têm-se, aqui, processos de (des)construção, que partem da obra material (o poema ou a performance viva) para o imaterial subjetivo dos receptores.

O ser humano, o artista, entre a vida e a arte, está sempre à procura de algo que ressignifique, que lhe traduza, que o faça expandir para além de si mesmo, que retrate, que registre, que apreenda, paradoxalmente, o momento impermanente e contínuo, marcado pela brevidade da vida.

No final (se é que existe um final), contudo, restará apenas aquilo que fora, um dia, traçado no espaço, não apenas através de linhas, desenhos, iconografias, ideogramas, caligrafias, mas, também, nos próprios gestos, atitudes, comportamentos, fragmentos de memórias e sensações do corpo.