

【資料紹介・解説・分析・翻訳】

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』

——1985 年アマゾナス州マナウス市発行——

紹介文：久富木原 玲
英語訳：マダレナ・ハシモト
日本語訳・分析：スエナガ エウニセ

『百枚の花びらの菊』



右：カードを取めた箱の上蓋

左：カードの一枚目（タイトルが書かれている）

右：95 頁

左：97 頁（ひとつひとつの作品に俳画風の絵が描かれている）

【I】紹介

1985 年、ブラジル北部のアマゾナス州の州都マナウス市で出版されたユニークなハイカイ集（「句集」の意）を紹介する。ポルトガル語によるハイカイ活動は、日本ではほとんど知られておらず、しかも熱帯地域の作品である点で興味深い。海外、しかも南米の熱帯地域において日本文化が、どのように受容され展開されているのか、その一端を知るための好資料を全写真と共にポルトガル語原文に日本語・英語の翻訳を加えた 3 言語で紹介する。

まず、本ハイカイ集に出会ったいきさつについて述べておきたい。本ハイカ

イ集は、久富木原が2016年9月21-23日に、ブラジル・マナウス市のアマゾナス連邦大学で開催された「第24回全伯日本語・日本文学・日本文化・教師学会」および「第11回ブラジル日本研究国際学会」の合同学会に参加した折に、このハイカイ集の作者から贈られたという Heloisa Cardoso 氏より現物を拝見する機会を得た。久富木原は、かねてよりブラジルのハイク・ハイカイ活動に興味を持っていたため、同じく同学会に参加したマダレナ・ハシモト・サンパウロ大学教授に依頼していたところ、Heloisa Cardoso 氏がこのハイカイ集を所蔵しておられることがわかり、22日に同学会会場で直接、拝見する幸運に恵まれたのであった。直ちに Heloisa 氏の許可を得て、本ハイカイ集の撮影及び日本での紹介を快諾していただき、このたび実現にこぎ着けた次第である。

本ハイカイ集はポルトガル語原文と英語・日本語の2言語による翻訳を付しして、3言語を並べた形で示した（【Ⅲ 資料編 (1)】参照）。注は主にスエナガとハシモトが付け、芭蕉などの作品を念頭に置いたと思われるハイカイについては、スエナガ、久富木原の外、芭蕉研究者で国際俳句研究においても著名な東聖子十文字学園大学名誉教授に全般的に目を通していただいた¹⁾。

ところで、この作品集をなぜ「ハイカイ集」と呼ぶのかということについて、簡単に述べておきたい。ブラジルには元々、2系統の俳句・ハイカイの流れがあった。そのひとつは、言うまでもなく1908年に日本人移民がブラジルに渡って以降、日本の俳句が直接、日本人によって伝えられたが、他方、フランスで盛んになった、いわゆるジャポニズムの流れの一環としてのハイカイがブラジルの詩人によって紹介されたことによって、日本語の俳句とフランス経由のポルトガル語ハイカイとが併存するのである。「ハイカイ」は、他のヨーロッパ諸国あるいはアメリカなどにおいては、次第に「ハイク」という呼称に統一されていったが、ブラジルの場合は日本人移民による日本語の「俳句」が存在したために、これと区別する必要がある、ポルトガル語の作品を「ハイカイ」と称するのであらうと思われる。

アマゾンにおいても、日本人の入植はすでに2009年に80周年を迎えており、今年で90年近くの歴史を持つ。そして営々と日系人による句会活動が続けられている²⁾。そもそも2016年にアマゾナス連邦大学で、ブラジル全土と国際

学会を兼ねた大規模な学会が開催されたのも、アマゾンに入植した日本人・日系人たちの努力と影響力に負うところが大きい。この学会は、通常はサンパウロ大学を中心として、リオ・デ・ジャネイロおよびブラジリアで開催されてきたのだが、アマゾンへの日本人入植 80 周年を記念して、アマゾナス連邦大学に日本語学科が開設され、卒業生を送り出したタイミングで初めて、このような学会が開催される運びになったのだという³⁾。

日本語による句作・句会はもちろんのこと、2004 年には『アマゾン季寄せ』が発行されている。その「はしがき」によれば、それまでは「雨季・春・夏・秋」に分けていたが、アマゾンの気象に合わせて「乾季・雨季」として季語集を作ったというのである⁴⁾。こうした季語に対する日本人・日系人のこだわりとフランス経由のポルトガル語ハイカイとの違いなども、注目すべき事柄であろう。

さて、本稿では、日本語の俳句指導と共にブラジルのポルトガル語ハイカイにも通じており両者の融合を図る活動も展開した増田秀一（恆河）のエッセイを参考にしながら、ブラジルにおけるハイカイの状況を簡単にたどってみたい。増田は明治 44（1911）年生まれで、「芭蕉の弟子・増田恆河」という短編映画も制作されるほど、ブラジルの俳句・ハイカイ界に多大な影響を与えた⁵⁾が、彼の「ブラジルにおけるハイカイの近況」というエッセイはブラジルのハイカイの歴史を簡潔に論じていて貴重である⁶⁾。管見による限り、日本で知られている彼の著作はわずか 3 編にすぎず、85 歳で書いた上記のエッセイは、その最後のものだと考えられる。

増田はポルトガル語ハイカイを第 1 期から第 3 期に分けている。第 1 期は 1919 年、アフラニオ・ペイショットによって、ブラジルにフランスのハイカイが紹介され、詩人や知識人の間で注目を浴びたとする。1933 年には、早くもポルトガル語による句集が上梓され、1941 年、1947 年にも他の作者による句集が出ている。第 2 期は 1950-1979 年の期間で、かなり広範囲に親しまれていたと考えられるが、その全貌はつかみ難い。但し、1979 年に発刊された『サンパウロ大学日本文化研究所紀要』第 1 号に鈴木第一サンパウロ大学教授によって“RENGA A HAIKAI”（『連歌から俳諧へ』）と題する論文が発表された。芭蕉の俳諧を論じたこの論文は俳諧研究者たちに大きな影響を与え、ポルトガ

ル語ハイカイ作者たちにも「連句」の存在を知らしめ、研究と実作が試みられるようになっていく。そして第3期は1980年以降であるが、句集の出版活動は俄に活況を呈し、1990年から93年のわずか3年半の間に増田の許には47冊のハイカイ集が集まったという。

増田のエッセイは日本においては、この1996年が最後となるが、本稿で紹介するアマゾンにおけるハイカイ集は、その11年前の1985年に出版された。増田がこれを知っていたかどうかは、わからない。また増田がアマゾン地方の俳句・ハイカイについて、どの程度、把握していたかということも現段階ではわからない。

さて、このアマゾンのハイカイ集の作者はルイス・バセラルとホベルト・エヴァンジェリスタのふたりであり、前者はブラジル全土においても著名な詩人として知られる⁷⁾。

久富木原は、増田のブラジルからのレポートからちょうど20年後の2016年にアマゾナス連邦大学で開催された学会に参加することになったわけである。そこで非常に印象に残ったのは、ハイカイに関する研究発表が複数行なわれ、その上、シンポジウム形式のラウンド・テーブルも組み込まれていたことであった。この学会における文学関係の発表のみを挙げれば、研究発表・ラウンド・テーブルは合計25本あったが、そのうち5本がハイカイ関係で全体の20%を占めており、ポルトガル語ハイカイは実作だけでなく確実に研究対象の一角を占めていることを知った⁸⁾。この2016年にはハイカイに関する研究書も複数、出版されているが、それらはブラジルにおける最新の研究状況の一端を示すものと思われる。久富木原が特に関心を抱いた一冊については、著者に要旨を書き下ろしていただき、日本語に翻訳した上で紹介文を付して別稿とした。併せて参照されたい⁹⁾。

本稿で紹介するアマゾンで発刊されたハイカイ集は、おおよそ、このような状況下で、【Ⅲ 資料編】にあるように今から約30年前にマナウス市長の厚意によって出版された。以下、要点を箇条書きで記す。

① 本ハイカイ集のタイトルは、『百枚の花びらの菊』である。

タイトルの由来は不明で、序文にはふたりの作者の表現方法は対照的だが、

その違いは『菊の団結』をさらに強固なものにするとあるので、菊の花がたくさんの花びらを持ち、それらがすべて、ひとつの花として完璧な形を保つように100句のハイカイも菊の花と同様のイメージで名付けられたのではないと思われる。この序文は作者以外の人物によって書かれているが、③で述べるように一般的な書籍の形ではなく、ハイカイの記された100枚のカードに穴を開けて一本の柱に通して重ねてあることから、その一枚一枚の作品が花びらで、柱は菊の花の芯として見立てているのではないかと推測される。

② 《ふたりの詩人のプロフィール》

◆ルイス・バセラル（1928-2012）

ブラジル北部のアマゾナス州マナウス市出身の著名な詩人。アマゾナス文学アカデミーメンバーであり、アマゾナス州の主要文学協会であるマドゥルガーダ・クラブの創設メンバーでもあった。数多くの詩集を発表し、リオデジャネイロ市のオラーヴォ・ビラッキ賞やアマゾナス州文学賞を受賞。アマゾナス州におけるハイカイの普及に貢献した。

◆ホベルト・エヴァンジェリスタ（1946- ）

ブラジル北部のアクレ州クルゼイロ・ド・スル市出身でアマゾナス州マナウス市育ち。広告代理業者として活躍する。視覚芸術分野で高い評価を受けているアーティストで、本作品集のグラフィック・デザインも担当している。2007年にハイカイ集『Mínimas orações』を発表。

③ 現在、残っている作品は、ルイス・バセラルが54句、ホベルト・エヴァンジェリスタが56句で、合計110句あるが、序を入れると112句になる。この中には芭蕉や千代女の句の翻案が見られるところから、オリジナルのハイカイだけで100句として数えていたのではないかと考えられる。

なお、作品の序文においてL. ファスとエウソン・ファリアスによる詳しい解説・批評がなされている。そこでL. ファスは、これらふたりの詩人の世界観・人間観は異なっており、その表現方法も対照的だとする。即ち、ルイス・バセラルは自然そのものに重点を置き、人間を間接的に捉えるのに対して、エヴァンジェリスタは人間をより直接的に捉えようとして、し

ばしば哲学的な問いを発するという。しかしながら、ふたりの詩人は東洋からアマゾンの自然や人間の生活、つまりアマゾンの現実への完璧な移植を成し遂げたのだと評している。ゆえにアマゾンの自然のすべてを「東洋の真珠＝ハイカイ」を通じて味わい、観察することができるのだとするのである。

- ④ 体裁は非常に凝った作りになっており、ほぼ葉書大の厚紙製のカードに一作品が記され、それぞれにすべて墨絵のような味わいの俳画が付されている。しかもそれらは、本のように綴じられておらず、すべてのカードに穴が開けられており、その穴を木箱の中の小さな柱に通して、その箱にこれらが収まるようになっている。即ち、本のように綴じられた頁をめくるのではなく、カードを一枚一枚、取り外して鑑賞できるようになっているのである。(P.1 写真【Ⅲ 資料編】写真・参照)
- ⑤ 作品全体としては、「語彙に勢いがある、大陸的な生命力のあふれる」表現¹⁰⁾で、アマゾン地方あるいはブラジル独特の野菜や食べ物が詠まれているところにも、この地方固有の風土や生活感があらわれている。
- ⑥ 参考までに、それぞれ 10 句ずつの日本語訳を掲げ、さらにこれを「5/7/5」の日本俳句に翻案して紹介する。日本語訳と翻案では、印象がかなり異なるが、それぞれの特徴を味わうことができる。

《日本語訳 スエナガ エウニセ》
ルイス・バセラル（・54 句のうち）

《5/7/5 への翻案 竹田 賢治》
竹田賢治選¹¹⁾

1. (7)

稲妻。

稲妻や

雷、風、霧雨。

嵐のあとの

月の出現。

月しづか

2. (10)

モーツァルトの音楽：

小鳥二羽

庭の二羽の小鳥が

モーツァルトの

応じる…

楽（がく）に寄す

3. (11)

真夜中にユリは
そのミルクのコップを
もたげる。

真夜中に
ユリはミルクの
芯（しん）開く

4. (15)

暗い一角で
かれんなスマイルは
香りを隠す。

暗き中
香るスマイルの
あり処（どころ）

5. (27) (詩人)

いつも追いかけられる
コオロギは隠れて
歌うと安心する。

コオロギや
ここにも一人
歌の客

6. (29) (昼寝)

晴れた夕方
ハンモックのフックは
ゆっくりと軋む…

ハンモック
ゆらりと軋む
夕べかな

7. (40)

月の鎌は
雲のテーブルを
ゆっくりと刈り取る。

月の鎌
雲をゆっくり
切りてゆく

8. (43) (芭蕉)

月はもういい
風はもういい、
私はドアを閉める。

月に飽き
風にも倦みて
ドアを閉づ。

9. (49) (田園風景)

三脚台のうえのやかん、
モーとなく牛、
静かな草原。

草原を
描ける画架に
牛の声

10. (52)

上昇気流にのって
クロコンドルは
グライダーで飛ぶ。

コンドルに
自由な空の
ありにけり。

ホベルト・エヴァンジェリスタ（・56句のうち）

1. (62) (師へ)

水は小石を転がし
地球を丸くする：
地球は転がる小石だ。

水のなか
転がる小石
地球また

2. (64)

ポットの水。
植え付けのあとは
コップの中で泣く。

植え付けを
終えしポットに
水の歌

3. (67)

名前もない
実もない木。ああ
気持ちのいい木蔭だ！

心地良き
木蔭つくるや
名もなき木

4. (76)

生きた魚は
心臓と釣り竿を
震わす。

釣り竿に
魚の心臓
震えをり

5. (79)

雨がザーザー降る：
誰かが自分自身に
向き合う。

向き合ふは
己が心よ
驟雨来る

6. (83)

氾濫した湖。
こちらでは始まりがなく

氾濫の湖（うみ）
はじめなく

あちらでは終わりが無い。 終わりがなく

7. (86)

日没のツバメの	地平線
飛翔は	曲げてツバメの
地平線を曲げる。	飛翔かな

8. (88)

戦士よ、記憶のなかに	老兵士
隠れた敵を	記憶のなかの
捕らえるのか？	敵追ふや

9. (95)

小さな灌木でも	灌木が
アリの道に	アリにつくりし
日陰をつくる。	日陰かな

10. (100)

射手は	無心にて
虚しい心で	一体となる
的を抜く。	的と射手

(参考：オイレン・ヘリゲル、『日本の弓術』)

注

- 1) 東聖子十文字学園大学名誉教授は、『国際歳時記における比較研究 浮遊する四季のことば』（笠間書院、2012年）の編者であるが、同書は国際歳時記に関する実地調査を含めた画期的な労作である。
- 2) 錦戸健・西部日伯協会会長が『句集 ナマウス』第31号（2016年3月）に寄せた序文によれば、この年の1月にアマゾン連邦大学日本語学科の第一期生が卒業し、その1ヶ月後には公共学校では初めての日本語・ポルトガル語のバイリンガルの中学校が開校されたという。それには現地州政府は固より、ナマウス日本国総領事館、国際交流基金、アマゾン連邦大学そして錦戸氏が会長を務める西部アマゾン日伯協会も協力した。そして「日本文化が現地に益々普及し、近い将来は日本の伝統文化の一環である俳句も、これらの日本語学習者によって詠まれるようになることも夢ではなくなった」と述べている。

- 3) この学会は、「第24回全伯日本語・日本文学・日本文化・教師学会」および「第11回ブラジル日本研究国際学会」のふたつの共催によって開催された。久富木原は「アマゾン河畔の日本文学研究—アマゾナス連邦大学の学会に参加して—」と題した学会体験記を書いている（『子午線』『日本文学』2016年11月）ので参照されたい。
- 4) 原田清子「はしがき」『アマゾン季寄せ』2004年1月（連絡先・凡アマゾニア日伯協会）
- 5) 増田恆河の映画については、ホベルソン『ハイカイとパフォーマンス』（ブラジル・UFMG, 2016）で触れられている。本書に関する紹介は、久富木原「ブラジルにおけるハイカイ研究の現在—日本文化の受容と展開の様相—」（『愛知県立大学 日本文化学部論集』第9号2018年3月刊行予定）を参照されたい。なお、増田の姪・テルコ・オダはその遺志を継いで季語と「5/7/5」の17シラブルを持つポルトガル語のハイカイ普及に努めている。それはポルトガル語ハイカイに俳句のエッセンスを取り入れたいわば「融合型」のハイカイである。この融合型のハイカイは「グレミオ・ハイカイ・イペ」としてサンパウロで活動している。その一員であるデボラ・フェルナンデス・タバレス（サンパウロ大学院生）が愛知県立大学日本文化学部「日本文化史」の授業の中で「HAIKU IN BRAZIL」として発表した（2017/12/18）。12/21には、西ミシガン大学ジェフリー・アングルス教授との対談がなされ、ブラジル・ハイカイの特徴がさらに明らかになった。
- 6) 『俳句文学館紀要』（第8号、1994年）所収。管見に入る限り、ブラジルのポルトガル語ハイカイに関して、ブラジルから日本に向けて日本の雑誌や書籍に日本語で発信された評論・エッセイは、増田によるもの以外にないのではないか。日系人の俳句については、細川周平『日系ブラジル文学 日本語の長い旅』（みすず書房、2013年）が手応えのある最新の評論集として注目されるものの、ポルトガル語ハイカイについては、ほとんど目につくことがないこともあって、増田秀一（恆河）のエッセイは、とりわけ貴重なのである。
- 7) 5頁のスエナガ エウニセ氏による②《ふたりの詩人のプロフィール》を参照されたい。
- 8) 注3「子午線」参照。
- 9) 注5に挙げた久富木原「ブラジルにおけるハイカイ研究の現在」参照。
- 10) 東聖子名誉教授の評。東氏については、注1参照。
- 11) ドイツ文学研究者でドイツのハイクの紹介・研究も手がけられ、実作もされる竹田賢治・神戸学院大学人文学部名誉教授に依頼して、アマゾンのポルトガル語ハイカイ集『百枚の花びらの菊』の中から10句ずつ選んで戴き「5/7/5」の俳句調に翻案して戴いた。

【付記】

【I】「紹介」で述べたように本ハイカイ集は、久富木原が2016年9月22日

に、アマゾナス連邦大学における学会に参加した折に、Heloisa Cardoso 同大学教授より現物をお貸し戴き、撮影と公表の許可を得た。Cardoso 教授は理系を専門としておられるとのことだったが、ポルトガル語ハイカイを愛好しておられ、当日、聴講に来ておられたのだという。私を Cardoso 教授と引き合わせて下さったのは、マダレナ・ハシモト及びジュンコ・オタの両サンパウロ大学教授であった。聞けば、Cardoso 教授は、何とかしてこのハイカイ集を広く紹介する機会がないかと考えられて、学会会場に現物を持参しておられたため、その場ですぐに撮影させて戴くことができたのである。Cardoso 教授のご厚意に感謝すると共に、日本への紹介は Cardoso 教授ご自身、全く予想しておられなかったとのことで、たいへん喜んで下さっている。

さらにマダレナ教授が本ハイカイ集の英語訳も務めて下さったことで、アマゾンで創られたハイカイをブラジル・日本のポルトガル語・日本語圏だけでなく、全世界に発信することが可能になった。そもそも久富木原がポルトガル語ハイカイに興味を抱いたのは5年前にマダレナ教授とジュンコ教授を愛知県立大学のシンポジウムにお招きした折に、マダレナ教授が携えて来られた一冊のハイカイ集に接したことによる。“Oeste 西”と題されたそのハイカイ集を開くと、左にポルトガル語のハイカイ、右に日本語訳が付けられていた。このような句集があるのだと、鮮烈な印象を受けた私は、昨年、3ヶ月近くのブラジル滞在の機会を得て、ブラジルの俳句・ハイカイに関する資料を少しでも集めたいと考えたのだった。そこで大学院の講義をさせて戴いたサンパウロ大学の先生方に、その旨、お願いしたのであるが、わずか3日間のアマゾナス連邦大学での学会で、これほどまでに魅力的な本ハイカイ集に巡り会い、日本に紹介できることを心から嬉しく思っている。そしてマダレナ先生が作って下さった、このご縁に心から感謝している。

なお日本語訳は、サンパウロ大学卒業後、日本に留学して学位を取得し、現在は『源氏物語』研究者及び村上春樹作品の翻訳家として活躍中のスエナガエウニセ東京工業大学非常勤講師にお願いした。快く承諾され、《ふたりの詩人のプロフィール》やハイカイの分析（【Ⅱ】分析「韻と掛詞について」）も執筆して戴いた。日本在住で古典に通じ、且つブラジルの事情にも詳しいエウニ

セ氏の参画は、非常に心強いものがあつた。脱稿後、スエナガ氏は作者のひとりであるエヴァンジェリスタ氏と直接、メールのやりとりをする機会があり、彼がアロウド・ヂ・カンポス、オウガ・サヴァリーとレミンスキーの影響を受けたこと、出版の翌年に首都ブラジリアの日本大使館に贈呈したという情報を得た。ハイカイ集の撮影に関しては、ちょうどアマゾンでの学会に研究発表に来ていた名倉ミサ子氏（当時、愛知県立大学院生）にもお世話になった。

またアマゾンの日本語による俳句は、アマゾン日伯協会会長の錦戸健氏より句集や『アマゾン季寄せ』などの提供を受けた。これも2016年9月のアマゾンナス連邦大学における学会開催時のことである。「全部、揃っていませんが、自宅にあるだけ持参しました」とおっしゃって複写させて下さった氏にも深く御礼申し上げ、いずれこれらの句集等も紹介する機会を持ちたいと願っている。

最後に、東聖子十文字学園大学名誉教授と竹田賢治神戸学院大学名誉教授に心からのお礼を申し上げる。東名誉教授は、このハイカイ集に散見される芭蕉を中心とする句に当たって下さり、竹田名誉教授は直訳調のハイカイを選句して定型の俳句形式に翻案して下さい。

この「資料紹介」は、このように多くの方々とのご縁とご厚意によって成った。紹介者はポルトガル語を全く解さず、俳諧研究にも疎いため、まだまだ調べ足りないことや教示を仰がねばならないことが多々あるのは承知しているが、それは今後の課題として、ひとまずここで【紹介】の筆を措くことにしたい。

【Ⅱ 分析】韻と掛け言葉について

ルイス・バセラルとホベルト・エヴァンジェリスタのハイカイには、訳が難しい韻や掛け言葉の技法が多く使われている。

ブラジルハイカイにおける韻は、独自のルールをつくったギリエルメ・ヂ・アウメイダ（1890-1969）というブラジルの詩人に提唱された。アウメイダのルールとは次の三つである。

- 1) タイトルをつける。

2) 五七五をそれぞれ1行にして、全体で3行にする。

3) 1行目と3行目の最後の音節が韻を踏み、2行目の第2音節と第7音節が韻を踏む。つまり次のようになる。

```

  _ _ _ _ _ X
  _ O _ _ _ _ O
  _ _ _ _ _ X

```

上記において、_ は一音節をあらわす。1行目と3行目の最後の音節Xはお互いに韻を踏み、2行目のOはお互いに韻を踏む。それではアウメイダ本人のハイカイをみてみよう。日本語訳は執筆者による。

HISTÓRIA DE ALGUMAS VIDAS

いくつかの人生の歴史

Noite. Um silvo no ar.

夜。汽笛が聞こえる。

Ninguém, na estação. E o trem

駅には誰もいない。汽車が

passa sem parar.

通りすぎる¹⁾。

上記のハイカイには「いくつかの人生の歴史」というタイトルがあり、3行になっていて、各行が五七五になっている。そして1行目と3行目の最後の音節が韻を踏み(ar と rar)、2行目の第2音節と第7音節が韻を踏んでいる(guém と trem)。

それではもう一句みてみよう。

VELHICE

老い

Uma folha morta.

死んだ葉っぱ。

Um galho no céu grisalho.

白髪交じりの空には枝が。

Fecho a minha porta.

私はドアを閉める。

このハイカイにも「老い」というタイトルがつき、3行になっている。1行目と3行目の最後の音節が韻を踏み(実際には、1行目と3行目の最後の二つの音節 morta と porta が韻を踏む)、そして2行目の galho と salho が韻を踏んでいる。

現在ブラジルでつくられるハイカイのほとんどは3行で書かれている。だが1) タイトルをつける、そして3) 韻を踏むというルールはハイカイ作者によって、そして同じハイカイ作者でも作品によって守られたり守られなかったりす

る。この『百枚の花びらの菊』では、タイトルがつく作品はバセラルとエヴァンジェリスタ双方に見られる。だがアウメイダの提唱する韻のルールに完全に従う作品はバセラルの作のみに見られる。バセラル作の27番、35番、46番、47番、48番がタイトルを持ち、アウメイダが提唱する韻のルールに従っている。それではバセラルのこれらの作品をみてみよう。

27 (O Poeta)

(詩人)

Sempre perseguido
o grilo fica tranquilo
cantando escondido.

いつも追いかけられる
コオロギは隠れて
歌うと安心する。

35 (Do esforço)

(努力)

O brilho da mica
ao sol que de um caracol
no caminho fica

日向のきららの
光がカタツムリの
通り道に残る。

46 (Puberdade)

(思春期)

Chuva de verão,
cores: sorriso de flores
que as macieiras dão.

夏の雨、
色彩：リンゴの木が与える
花のほほえみ。

47 (Sinfonia)

(シンフォニー)

Não sou eu que choro
vento traz num lamento
orvalho sonoro.

私が泣くのではない
風は嘆きながら
すすり泣く露をもってくる。

48 (Negra)

(黒人女性)

Tentando escondê-las
sorriu: na noite se viu
fileiras de estrelas.

それを隠そうとして
ほほえんだ：夜空に
並ぶ星が見えた。

上記の五つの作品はタイトルをもち、アウメイダが提唱する韻のルールに従っている。27 番の句は「O poeta」（詩人）というタイトルをもつ。ちなみにブラジルではハイカイ作者も poeta（詩人）である。いつも追いかけてい（批判されている）コオロギのような詩人である私は、隠れて詩（ハイカイ）を詠むと安心すると言いたいのだろうか。「努力」というタイトルをもつ 35 番では、カタツムリの通った跡がきらら（雲母）のようだと言われる。そのきららのような跡がカタツムリの努力の結晶だということだろう。46 番のタイトル「思春期」は、夏の雨の折のリングの花の色彩から思春期が想起されるということの意味するか。私が泣くのではない、風がすすり泣く露をもってくるのだという 47 番のタイトルは「シンフォニー」である。48 番は、隠そうとしてほほえむと夜空に並ぶ星が見えたという。タイトルは黒を意味する女性形の形容詞「Negra」なので、微笑む黒人女性の真っ白な歯を見てつくられたのだろう。

バセラルはまた部分的にアウメイダのルールに従う句をいくつかつくっている。例えば 8 番、9 番、50 番は、1 行目と 3 行目の最後の音節はルール通りに韻を踏むが、2 行目の韻はルールとは少し異なっている。

8

Não me digas <u>nada</u> ,	何も言わないで、
<u>ao</u> despeito e <u>ao</u> ciúme	恨みや嫉妬には
não darás <u>pousada</u> .	宿を与えないで。

9

Pardal <u>dançarino</u>	雀の踊り子
<u>canta</u> restolhando	麦わらを
a palha do <u>trigo</u> .	つつつきながら歌う。

50 (Caça e bombardeiro)

(戦闘機と爆撃機)

Az da <u>aviação</u>	エース・パイロット
o <u>valente</u> <u>bentevi</u>	果敢なキバラオオタイランチョウは
ataca o <u>gavião</u> .	鷹を襲撃する。

8 番はタイトルをもたないし、2 行目では第 2 音節と第 7 音節ではなく、第 1 音節と第 5 音節が韻を踏んでいる。9 番もタイトルはないし、2 行目は第 1 音節と第 5 音節が韻を踏んでいる。50 番はタイトルをもつが、2 行目は第 3 音節と第 4 音節が第 5 音節と第 6 音節と韻を踏んでいる。バセラルは他にも 1 行目と 3 行目の最後の音節だけが韻を踏む句をいくつかつくっている。ここにはあげないが、4 番、13 番、25 番、37 番（これだけタイトルをもつ）、42 番である。

アウメイダが提唱するルールに完全にもしくは部分的に従う作を 10 句以上つくったバセラルとは異なり、エヴァンジェリスタはアウメイダのルールにほとんど従わない。1 行目と 3 行目の最後の音節が韻を踏む作、つまりアウメイダのルールに部分的に従う作は、76 番、90 番と 107 番だけである。

76

O peixe <u>vivo</u>	生きた魚は
faz vibrar o coração	心臓と釣り竿を
e o <u>caniço</u> .	震わす。

90

Piso <u>molhado</u> :	ぬれた床：
um fio de cabelo lembra	一本の髪の毛は
um dorso <u>curvado</u> .	曲がった背中を想起する。

107 para Millôr

ミロールへ

As antenas da <u>raça</u>	人種のアンテナは
captam os estertores	セイヨウシミの
da <u>traça</u> .	あえぎをとらえる。

76 番は、生きた魚は心臓と釣り竿を震わすと詠む。釣り人の心境をあらわすのだろう。90 番はぬれた床に落ちた一本の髪の毛から誰かの背中が想起される様子をあらわす。107 番はハイカイを好んでつくった有名なブラジルの文化人のミロール・フェルナンデス（1923-2012）に捧げられている。

エヴァンジェリスタはアウメイダの韻のルールにはほとんど従わないが、独自の韻を 73 番、81 番、100 番、112 番で試みている。

73

No casco da tarta	亀の甲羅に
- <u>ruga</u> as <u>rug</u> as do	逃れようとする
tempo em <u>fuga</u> .	時のしわ。

81

<u>Pluma</u> de Sama-	カボックの羽毛
<u>uma</u> semente nave-	地球を航海する
ga o planeta.	一つの種。

100

O arqueiro,	射手は
<u>vazio</u> de si,	虚しい心で
<u>vazou</u> o alvo.	的を抜く。

112

<u>Zen</u>	禅
Latitude. Longitude. Atitude.	緯度。経度。態度。
<u>Zênite</u> .	絶頂。

亀の甲羅に時の皺を見る 73 番では、「tartaruga」（タルタルーガ、亀を意味する）という単語が「tarta/ruga」（タルタ/ルーガ）と分割・改行され、2 行目が「ruga as rugas」（ルーガ・アス・フーガス）となり、ルーガ、フーガスと韻を踏んでいる（rugas フーガスは皺の複数形）。2 行目のルーガ、フーガスは、3 行目の em fuga（エン・フーガ、逃亡）とも韻を踏む。エヴァンジェリスタは、「ルーガ/フーガス/フーガ」と一つの単語を分割したり、同じ響きをもつ言葉を使ったりすることで、独自の韻を構成するに至っている。

Samauma（カボックという木で、種の繊維が綿に似ている）の羽毛は地球を

航海する一つの種だという 81 番では、「Samauma」（カポック）という言葉が「Sama/uma」と分割・改行され、1 行目の「Pluma」（羽毛）と 2 行目の「Samauma」の後半部の「uma」とが韻を踏む。「Uma」は「Samauma」という語の一部であると同時に、女性形不定冠詞の「uma」をも意味し、「semente」（種）と続くことで「一つの種」を意味する掛け言葉にもなっている。

100 番では、同じ語源を持つ「vazio」（ヴァズイーオ、空、虚しいという意味の形容詞）と「vazou」（ヴァゾーウ、空にする、突き抜けるという意味の動詞 *vazar* の直接法完全過去の三人称単数形）が一種の韻として使われている。前者が「虚しい心」、後者が「的を射抜く」という意味になっている。

112 番は、1 行目の「Zen」（禅）と 3 行目の「Zênite」（絶頂、天頂）が韻を踏み、2 行目の「Latitude. Longitude. Atitude」（ラティトゥージ、ロンジトゥージ、アティトゥージ、緯度、経度、態度の意味）のそれぞれの終わりの三音節が韻を踏んでいる。

独特の韻の使い方をする他に、エヴァンジェリスタは掛け言葉やポルトガル語の慣用句を用いた作品をいくつかつくっている。まず掛け言葉をつかった 58 番と 69 番を見てみよう。

58 (A Bashô)	(芭蕉へ)
Velha bananeira:	古いバナナの木：
touceiras e cachos,	株や房が育ち
filhos às pencas!	子たくさん！

69	
Ovo estrelado:	目玉焼き：
o cosmos. Contemplá-lo	宇宙。眺めることは
é consumi-lo?	食べること？

芭蕉に捧げられた 58 番には「Velha bananeira」（古いバナナの木）という言葉がでてくる。ブラジルの詩人のパウロ・レミンスキーが松尾芭蕉の伝記で芭蕉のことを「Senhor Bananeira」（バナナの木さん）²⁾と呼んでいるので、ブラ

ジルのハイカイの世界で「bananeira」（バナナの木）は芭蕉を指すようになったのだろう。最後の行の「filhos às pencas」の「pencas」は掛け言葉である。「Filhos」は子どもの複数形で、「pencas」は房を意味すると同時に、「às pencas」として用いられると、大量に、たくさんという意味がある。この句は、古いバナナの木である芭蕉から新しい株や房などが派生し子孫が増えた、つまり芭蕉の俳句を継承する弟子や後継者がたくさん育ったことを意味するだろう。芭蕉はブラジルの詩人のあいだでは崇拜の対象で、このハイカイ集でもバセラルの3番の句で聖人と称されている。

3

Ah, o Satori:	ああ、サトリ：
Matsuo Bashô, San-	聖人、松尾芭蕉が
to, me baixou na cuca...	頭に降りる。

69 番の「ovo estrelado」も一種の掛け言葉として使われている。「Ovo estrelado」はポルトガル語で目玉焼きを指すが、卵を意味する「ovo」と「星をちりばめたと」という意味の「estrelado」の二つの言葉で構成される（例えば星空は「céu estrelado」である。「Céu」が空の意味）。この句では、「星をちりばめたと」という意味の形容詞「estrelado」から「cosmos」（コスモス、宇宙）が連想され、目玉焼きが宇宙そのものだという発想が導き出されている。そして「Contemplá-lo」（眺めること、注視すること）と「consumi-lo」（消費すること、食べること）は同じことだろうかという問いかけがなされる。

エヴァンジェリスタはまた、61 番と 89 番の作でポルトガル語の慣用句も使っている。

61

Pedra é essencial,	石は重要だ
nem que fique pedra	石の上に石が
sobre pedra.	残ったとしても。

89

O meio-dia

正午は

roça-nos rente aos muros:

塀すれすれに通る：

gatos escaldados.

熱湯をかけられた猫。

61 番の「pedra sobre pedra」からはポルトガル語の「não ficar pedra sobre pedra」という慣用句が想起される。直訳すると石の上に石が残らないという意味だが、すべてが破壊つくされるという意味の慣用句である。この句は直訳すると「石は重要だ。石の上に石が残ったとしても」つまり、すべてが破壊されないにしてもという意味だろう。この句の面白いところは、よく知られている「não ficar pedra sobre pedra」(石の上に石が残らない、すべて破壊つくされる)という慣用句が連想されるが、それでも「pedra sobre pedra」(石の上に石)が残るという新しい意味が付与されたところにあるだろう。

89 番の「gatos escaldados」はブラジルの慣用句「gato escaldado tem medo de água fria」という慣用句が連想される。直訳すると熱湯をかけられた猫は冷水をも怖がるようになるという意味で、日本語で対応するのは「羹(あつもの)に懲りて膾(なます)を吹く」、つまり必要以上に用心深くなるという慣用句である。実はこの句が意味するところがよく分からない。私たちが熱湯をかけられた猫のように臆病になって、熱い塀に触れないですれすれに通るという意味だろうか。

韻や掛け言葉などの技法を中心にルイス・バセラルとホベルト・エヴァンジェリスタのハイカイをみると、バセラルはアウメイダが提唱したルールに従う、いわゆるより「伝統的」な句をつくる傾向がある。そしてホベルト・エヴァンジェリスタは、ルールに囚われない自由な発想で韻や掛け言葉、そしてポルトガル語の慣用句を駆使して新しい試みをする傾向があると言えるだろう。ハイカイの内容については次の機会に考えてみることにしたい。

注

- 1) ギリエルメ・ヂ・アウメイダ「Os meus haicais」『Folha de São Paulo』1937年2月28日。
- 2) パウロ・レミンスキー『Matsuo Basho』Brasiliense 1983年。

【Ⅲ 資料編】

(1) 3 言語によるハイカイ作品

O Crisântemo de Cem Pétalas 百枚の花びらの菊 The Hundred Petals Chrysanthemum

和訳	英訳
ルイス・バセラル：29 頁～ 135 頁 ホベルト・エヴァンジェリスタ：137頁～247頁	Luiz Bacellar Roberto Evangelista
ルイス・バセラル及びホベルト・エヴァンジェリスタによるハイカイ百首	A hundred haikais from Luiz Bacellar and Roberto Evangelista
グラフィック・デザイン：ホベルト・エヴァンジェリスタ 技術面：ネウソン・フランコ・デ・サー 挿絵：ジャイル・ジャクモント・カンタニエデ	Visual graphic project: Roberto Evangelista Technical execution: Nelson Franco de Sá Illustration: Jair Jacqmont Cantanhede
ムイラキタン・コレクション 本ハイカイ集は、マナウス市教育文化局（ジョアオン・フェリックス・トレード・ピレス・ヂ・カルヴァーリョ局長）を通じ、マナウス市長アマゾニーノ・アルマンド・メンデス氏のご厚意で発行される。 マナウス市、1985年	Muiraitã Collection This edition is due to Doctor Amazonino Armando Mendes, Manaus Mayor, through his City Secretary of Education and Culture, exercised by Professor João Felix Toledo Pires de Carvalho. Manaus, 1985.
『菊』とその作者たち ルイス・バセラルは多数の作品をすでに発表している偉大な詩人であり、確固たる名声を得ている。ホベルト・エヴァンジェリスタは視覚芸術分野で高い評価を得ているアーティストで、言葉を使って作品をつくるというチャレンジに挑み、成功をおさめたといえるだろう。この二人が協働で、この作品をつくることになった。 安易な解釈に支えられる田舎の読者は、暗黒のカーテンを通して多くの誤った解釈をしがちだが、本作品は多角な面を持ち合わせる光り輝く星であり、その名にふさわしく、菊のように輝くだろう。 まずホベルト・エヴァンジェリスタ自身	The Chrysanthemum and its Authors LUIZ BACELLAR, author already well-known by his many books, expression of the best poetry produced among us, and ROBERTO EVANGELISTA, another artist recognized by his merits in the Visual Arts field, now facing the well succeeded challenge of poetry with words, joined together to accomplish this piece. Against a panel of shadows and obscurity, which are generated for so many misconceptions foisted on the public, to the shelter of facilities merchants, who fluctuate with impunity in the provincial waters, shines this multiple faced star, like the

が、本書の最初の読み方を示してくれる。

(63) Se cem homens contemplam a mesma pedra: mil pedras desiguais.	百人が 同じ石を眺めれば 異なる千の石。
---	----------------------------

バセラルは、社会や作品の背景における詩人の立ち位置を次のように定義する。

(27) Sempre perseguido o grilo fica tranquilo cantando escondido.	いつも追いかけら れる コオロギは隠れて 歌うと安心する。
--	--

しかし、日本の伝統的な定型詩であるハイカは、その簡潔性のゆえに、感情を最小限にまとめるための要約力を詩人に要求する。芸術において、最小限にまとめることは、創造的努力と技巧がより多く求められる。だからこそ、読者はハイカを読むために、祈りを捧げるときのように、集中力、つまり心の準備が必要である。

詩は、場合によっては、自分自身との対話、つまり心理学的に言えば、自分の意識との対話である。本書において、この性質は増幅されているだろう。そして読者は、それぞれの瞬間において、詩人のもとの感情と同化する。なぜならその感情は読者自身の内なる未知の領域から来るものだからである。

我々は、ホベルトとバセラルによって考案され実現された本書を享受できることに感謝する。愛と尊厳をもって創造されたすべてのものが趣味の良い洗練されたものになるのは当たり前であるが、本作も例外ではない。

エウソン・ファリアス

chrysanthemum that illuminates its name.

The one who teaches us in first place how to read this book is Roberto himself, when he says:

(63) Se cem homens contemplam a mesma pedra: mil pedras desiguais.	If a hundred men Contemplate the same stone: A thousand unequal stones.
---	---

And the other, who defines the poet condition in the context of his verses and of the society where he lives, is BACELLAR:

(27) Sempre perseguido o grilo fica tranquilo cantando escondido.	Always chased The cricket stays calm Singing and hidden.
--	---

But, in reading these hai-kais, Japanese poetry traditional form, because of the words economy and the power of the poet synthesis to fix his emotion in a diminute way, and because in art every miniature demands much more from the artist creative effort and technical virtuosity, it is necessary, for all these reasons, that the readers prepare themselves in a spiritual way, like when concentrating in praying a prayer.

Poetry is, in certain cases, following the example of the ones multiplied in this book, a dialogue of the poet with himself, of the man with his consciousness from the psychological point of view, a place where other men identify themselves in each moment with the original emotion, because it derives from their interior universe's unknown regions.

We are all gratified by this event, and by the representation of its construction material, which was conceived and performed by ROBERTO and BACELLAR, with the good taste and elegance of the high style that characterizes everything done with dignity and love.

Elson Farias

芭蕉の道

白紙のスペースに配置される三行のハイカイによって、空間認知プロセスが創られ、言葉は新たな価値をもつにいたる。何も印刷されない白いスペースは、言葉がもっとも強烈な意味に達するために必要なのである。

俳句の元の形である、漢字と絵画の組み合わせは翻訳を不可能にし、同時にこの二つは分離できないように配置される。

俳句は、貴族や宮仕えをする人たちによって培われた短歌や和歌などの、日本の定型詩を起源にもつ。短歌や俳句は洗練された一種のゲームで、コミカルな句を百首繋げる技巧が競われた。

確立された俳句の形は、五七五の三つの句の十七音節によって構成される。この三つの句は、成長、成熟、老いという生きとし生ける物の三つのサイクルに対応する。もしくは、ある力もしくは働きの存在や介入による自然の変化を現す。

(11) No meio da noite o lírio levanta seu copo de leite.	真夜中にユリは そのミルクのコップを もたげる。
--	--------------------------------

(ルイス・バセラル)

(59) O viajante deita e no sono continua a caminhada.	旅人は 横になって 夢で歩き続ける。
---	--------------------------

(ホベルト・エヴァンジェリスタ)

俳句の三つの句は、自然が営む周期的な変化をあらわす。第一句はまるで景色を描くように、自然のある状態を視覚的に表現する一たとえば夜、昼、夏、冬というように。

(29) Tarde de sol, o armador da rede range devagar...	晴れた夕方 ハンモックのフックは ゆっくり軋む...
---	----------------------------------

(ルイス・バセラル)

第二句は第一句で確立された景色に動きをもたらし、命を吹き込む。俳句においてしばしば第三句で思いがけない要素がもた

On the way with Bashō

Placed in the white space of the page, the three verses of haikai build a spatial perception process where words receive a new value. This white space, not printed, is necessary for the words to attain their most intense sign-action.

In the original haiku form, a combination of ideograms and illustrations makes its translation impossible, and at the same time places this graphic set in an inseparable order.

Haiku has originated in poetic Japanese forms as the "Tanka" or "Waka", and was cultivated among aristocrats and courtesans as a kind of refined game consisting in exercising one's dexterity in linking comic verses until the number of one hundred.

The haiku form which became well established is the 17 syllables poem, with 3 verses divided in 5-7-5 syllables. This three elements form would correspond to the cycles of the living beings existence: growing, maturity and old age. Or, still, it would represent the changes that Nature would suffer by the presence or interference of some force or action:

(11) No meio da noite o lírio levanta seu copo de leite.	In the middle of the night The lily rises Its milk cup.
--	---

(Luiz Bacellar)

(59) O viajante deita e no sono continua a caminhada.	The traveler lies. And in the sleep continues Walking his way.
---	---

(Roberto Evangelista)

Beginning with this structure, the three verses would express the cyclic changes which operate in Nature. The first verse seems to draw a scenario, expressing Nature visually in a certain circumstance - night, day, summer,

らされる。それは必ずしも論理的な結論でなく、他の要素の接触による予期しない結果であることがある。

発声される、もしくは詠唱される形式でないため、ハイカイは静かな朗読を想定する。そのアピールは感覚的である。知的、倫理的、論理的では決してない。

命の破滅に関係するテーマは俳句から排除される。例えば病、戦争、地震、憎しみ、復讐や情愛にまつわるテーマは皆無である。

ハイカイにとって重要なのは、感覚の前を通りすぎるささいなもの、平凡な動きや取るに足らない身振りに含まれる偉大さ—それは私たちにとってすでに見えなくなったものである—に気づき、それを獲得することである。

(65) Água de pote. Após a colheita canta no copo.	ポットの水。 収穫のあとは コップの中で歌う。
---	-------------------------------

(ホベルト・エヴァンジェリスタ)

(45) O brilho do salto do peixe na cascata, lâmina de prata.	滝で魚のジャンプの 耀き、 銀の刃。
--	--------------------------

(ルイス・パセラル)

日本文化の中で俳句は今日ナショナルシンボルであり、同時に、特に松尾芭蕉の名を連想させる芸術の黄金時代を意味する。松尾芭蕉は俳句を広く育まれた遊び心あふれる形から、放浪生活の道の発見の表現へと変換させた。

Branco orvalho sobre o campo de batatas a Via Láctea	白露や 芋の畠の 天の川
--	--------------------

(芭蕉¹)

特にモデルニズモ（モダニズム）以降、ブラジルの多くの詩人たちがハイカイに魅了されてきた。ギリエルメ・ヂ・アウメイダ、アウグスト・ヂ・カンボス、アロウド・ヂ・カンボス、デシオ・ピグナタリ、ミロール・

winter:

(29) Tarde de sol, o armador da rede range devagar...	A sunny afternoon, The hammock hoops Scream slowly...
---	---

(Luiz Bacellar)

The second verse expresses the movement that animates the scene fixed by the first. The appearance of an unpredicted element in the third verse frequently occurs. Without being mandatorily a logical conclusion, the third verse could be an unexpected result of the contact with other elements of the composition.

Exactly for not being a form to be spoken or recited, a haikai presupposes a silent reading. Its appeal is sensorial. It is never intellectual, moral, logical.

Themes that correspond to life destruction are absent in haiku: diseases, wars, earthquakes. Also absent are hatred, revenge and passion.

For haikai, the essential is to realize and capture the grandness inserted in the small things that are happening in front of our senses, in singular movements and in minute gestures that for us are becoming invisible:

(65) Água de pote. Após a colheita canta no copo.	Pot water After the crop Sings in the glass.
---	--

(Roberto Evangelista)

(45) O brilho do salto do peixe na cascata, lâmina de prata.	The glitter of the jump Of the fish in the waterfall, Silver blade.
--	---

(Luiz Bacellar)

In Japanese culture, haiku is today a national symbol, and while represents a golden age in art, it is mainly associated to the name of Bashō. Matsuo Bashō has transformed haiku, from a mostly cultivated ludic form towards an

¹ 芭蕉ではなく、正岡子規の作。

フェルナンデス、パウロ・レミンスキー、そしてルイス・バセラルやその他多くの芸術家が、ハイカイの実験を行い、いまでも行っている。

視覚芸術家たちが、ハイカイのもつグラフィック・ビジュアル的な可能性に関心をもつことは、具体詩グループの創作によって明らかになり、今回のホベルト・エヴァンジェリスタの参加によっても確認される。

ハイカイの直接的な影響を受けた概念が西欧の詩的創作に見え隠れする。例えば、はかなさ、思いがけない要素の組み合わせなどである。

オズヴァルド・ヂ・アンドラーヂの詩は好例である。彼は挿絵、言葉のグラフィック・空間的側面や短い詩を多く利用する。

Aprendi com meu filho de dez anos Que a poesia é a descoberta Das coisas que eu nunca vi	10歳の息子が教えてくれた 詩は見たこともないことの 発見であると
--	---

バイア州の詩人オウデガル・ヴィエイラのハイカイ集『Folhas de chá (茶の葉)』では、明らかに表意的な要素が、オズヴァルド的な近代主義に近づく。

Pentagrama vivo: cantam passarinhos nos fios telegráficos.	生きたペンタグラム: 小鳥が電線で歌う。
--	-------------------------

ルイス・バセラルとホベルト・エヴァンジェリスタのハイカイは多くの場合、自然の動きに驚きや変形をもたらす。そしてちっけで、ユニークで、ほとんどの場合目に見えないものに対する知覚を表現する。

(94) Jiquitaia, ardente guerrilheira, salva a selva.	ジキタイア、 暑いゲリラ、 ジャングルを救う。
--	-------------------------------

(ホベルト・エヴァンジェリスタ)

expression of his own errant lifeway discovering.

Branco orvalho sobre o campo de batatas a Via Láctea	White dew Over the potato field The Milky Way
--	---

(Bashō)

Many Brazilian poets have been attracted to haikai, especially since the Modernist movement. Guilherme de Almeida, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Millôr Fernandes, Paulo Leminski and, among us, Luiz Bacellar, are some of the Brazilian artists, amongst so many others, who have done and are doing experiences with haikais.

The appeal that the graphic-visual possibilities of the haikai have been exercising upon visual artists became evident in the Concretist group production and now Roberto Evangelista also takes part in this movement.

Some notions directly influenced by haikai may be found scattered in Western poetic production such as, for example, the brevity and the play of unexpected elements.

Oswald de Andrade poetry is a very much illustrative example: the use of illustrations, the graphic-spacial valoration of words, short poems.

Aprendi com meu filho de dez anos Que a poesia é a descoberta Das coisas que eu nunca vi	I learned From my 10-year-old son That poetry is the discovery Of the things I've never seen.
---	--

A poet from Bahia, Oldegar Vieira, has published a haikai book—"Tea leaves"—, in which he relates some clearly ideographics elements to the oswaldian Modernity:

<table border="1"> <tr> <td data-bbox="140 161 344 256">(37) Formigas na porta carregam o corpo da cigarra morta.</td><td data-bbox="348 161 549 256">蟻たちはドアで 死んだ蟬の 亡骸を運ぶ。</td></tr> </table> <p>(ルイス・パセラル)</p> <p>エルネスト・ヘナン・フレイタス・ピント</p>	(37) Formigas na porta carregam o corpo da cigarra morta.	蟻たちはドアで 死んだ蟬の 亡骸を運ぶ。	<table border="1"> <tr> <td data-bbox="568 161 770 256">Pentagrama vivo: cantam passarinhos nos fios telegráficos.</td><td data-bbox="773 161 975 256">Living pentagram: Little birds sing In telegraphic wires.</td></tr> </table> <p>Luiz Bacellar and Roberto Evangelist haikais sequences, in many moments, surprise us and transfigure nature moviments, revealing that tiny, singular and almost always invisible perception:</p> <table border="1"> <tr> <td data-bbox="568 416 770 512">(94) Jiquitaia, ardente guerrilheira, salva a selva.</td><td data-bbox="773 416 975 512">Jiquitaia, Fiery guerrilla, Saves the jungle.</td></tr> </table> <p>(Roberto Evangelista)</p> <table border="1"> <tr> <td data-bbox="568 552 770 647">(37) Formigas na porta carregam o corpo da cigarra morta.</td><td data-bbox="773 552 975 647">Ants at the door Carry the body Of the dead cicada.</td></tr> </table> <p>(Luiz Bacellar)</p> <p>Ernesto Renan Freitas Pinto</p>	Pentagrama vivo: cantam passarinhos nos fios telegráficos.	Living pentagram: Little birds sing In telegraphic wires.	(94) Jiquitaia, ardente guerrilheira, salva a selva.	Jiquitaia, Fiery guerrilla, Saves the jungle.	(37) Formigas na porta carregam o corpo da cigarra morta.	Ants at the door Carry the body Of the dead cicada.
(37) Formigas na porta carregam o corpo da cigarra morta.	蟻たちはドアで 死んだ蟬の 亡骸を運ぶ。								
Pentagrama vivo: cantam passarinhos nos fios telegráficos.	Living pentagram: Little birds sing In telegraphic wires.								
(94) Jiquitaia, ardente guerrilheira, salva a selva.	Jiquitaia, Fiery guerrilla, Saves the jungle.								
(37) Formigas na porta carregam o corpo da cigarra morta.	Ants at the door Carry the body Of the dead cicada.								
<p style="text-align: center;">東洋と西洋</p> <p>感覚と理性。論理と直観。</p> <p>これらが人間の、全人類の魂の大きなジレンマである。もう一つ、意識と無意識を加えることができるだろう。</p> <p>すべての人間の神秘は弁証的（二項対立的）である。さらに言うなら、三位一体である。なぜなら、最終的に、調和、平和と美（美は真と善の統合である）は対立するものの均衡のなかでのみ、つまり統合のなかでのみ可能になるのである。統合とはただ単に、表層的な相反する対立の並列ではない。それは、補いあう要素の平和的な融合である。また、大雑把なシンクレティズムではなく、補足のなかで補完しあい、完成しあう要素の深い同化である。</p> <p>この統合のあくことなき追求—芸術の、心理学の、人生の、すべての分野における追求—が、人間の、その特異性における根本的な問題であるならば、対立するもの（男と女、個人と社会）の重要な統合である統一の謎も、人類全体の問題である。ユング</p>	<p style="text-align: center;">East x West</p> <p>Feeling and reason. Logic and intuition.</p> <p>This is the great dilemma of human soul. The soul of the whole humanity. We could add another dilemma: consciousness and unconsciousness.</p> <p>Every human mystery is dialectic. Or else: it is trinary. Because, in the end, the harmony, peace and the beauty (which is the synthesis of truth and goodness) only occur in the balance of the opposites, which is the synthesis. It is a synthesis that is not the simple and superficial juxtaposition of conflicting opposites, but it is rather a pacific fusion of elements that complement each other. It is neither about a rough syncretism, but rather a deep assimilation of complementary elements, and, in this complementation, they became perfect.</p> <p>If the incessant search for such a synthesis - in art, in psychology, ultimately in life - is the fundamental problem of mankind seen in its individual singularity, the mystery of the unity</p>								

が言う集合的無意識が想起されるだろう。

現在人類は東洋と西洋という二つのグループに分けられるだろう。この二つを隔てるものは、政治的、経済的な大雑把な対立ではない。これらの隔たりはもっと深刻な人間の現実の付帯現象にほかならない。残念ながら（もしくは幸運なことに）現在我々は人間の現実的価値観の転覆という歴史的瞬間に居合わせている。皮と果肉の立場が入れ替わっているのである。

西洋と東洋との常に偶発的な、同時に深刻で壊滅的な政治的、経済的対立は、（競合するもしくは敵対するものとしてではない）異なる人間の現実を特徴づけるが、調和的で友愛的な真の歴史的統合に向かう、もしくは集中する。これらは、現実を感じ、生きる方法である。

(69) Ovo estrelado:
o cosmos.
Contemplá-lo
é consumi-lo?

目玉焼き：
宇宙。眺めることは
食べること？

ホベルト・エヴァンジェリスタの探求的なハイカイの眺めること（分析、講話、論理、科学的研究、哲学的思索）と食べること（感性の親交、謎の咀嚼、透明な物質の統合、感覚とただの知覚との融合）は、西洋と東洋のパラドックスの中心にあるだろう。パラドックスというのは、この二つのグループを遠ざけつつも、同時に、存在論的な真の必要性によって、結合へとかりたてる。人間につきものの必要性である。

まず、西洋から始めよう。西洋は人間精神の理性、論理、秩序や明瞭さを優先的に体现する、もしくは生きる。この傾向は最近に始まったことではない。ソクラテス、アリストテレスからデカルトを経て、ドイツの啓蒙主義哲学、フランスの理性主義、そして19世紀の科学主義にたどりつき、20世紀の技術主義にいたる。西洋の論理的な合理主義は物質的な官能主義ともいえ、それぞれの様相において荒っぽくなる。哲学

which is always the vital synthesis of the opposites (the male and the female, the individual and the social) which complements each other, this is, also, a problem of the humanity understood as a unity. We should remember the Jungian theory of the collective unconscious.

Humanity, nowadays, is divided in two groups - the East and the West. What most separates West from East is not their rough political nor their economic antagonisms because all of this are only epiphenomenon of a deeper human reality. Unfortunately (or fortunately) we are living in a historical moment of men's real values subversion: peel and pulp positions have been inverted.

Political and economic divergences are deep and catastrophic (even though they are always accidental) between West and East, but what really characterizes them as distinct human realities (not antagonists or enemies) but inner-directed or convergent to a true historic synthesis - harmonic and fraternal - is their way of perceiving and therefore, of living the reality.

(69) Ovo estrelado:
o cosmos.
Contemplá-lo
é consumi-lo?

Sunny side up egg:
The cosmos.
Contemplate it
Is to consume it?

This distinction between the contemplation (the analysis, the discourse, the logic, the scientific research, the philosophical speculation) and the consumption (the communion of the sensory, the mastication of the mystery, the integration of the material in the invisible, the fusion of the sensorial with the barely perceptible) that characterizes Roberto Evangelista haikais is at the core of the existing paradox between West and East.

においてだけでなく（イギリスの経験主義、コントの実証主義、ジェイムスの機能的な現実主義）、科学（ワトソンの行動主義、カール・マルクスの経済分析）、そして芸術（古典主義、高踏派、バロック式）にもそれがおよぶだろう。

論理的で官能的もしくは感覚論的な西洋人にとって、東洋人の宇宙的直観を受け入れるのは容易ではない。西洋は決定的な二元論的区別を打ち立てた。例えば、主体と客体、論理と象徴、人間と宇宙、自と他。自と他（主体と客体）との根本的で二元論的な区別を打ち立てることで、西洋人は個人主義になり、それを強化させた。西洋は極端に個人主義的である。西欧だからこそ、「人権憲章」が執筆されたのである。そして、資本主義を含む自由主義は、西洋においてこそ栄えたのである。

この二つを明確に区別できない東洋人は、西洋から輸入された工業生産を受け入れても、団体やグループを大事にする（例えば、日本企業と西洋企業の働き方を比べてみるとよい）。西洋で、どの程度、またどうやって社会主義モデルを形成できるのか、私は知らない。しかし、東洋の社会主義者たちを魅了したのは、集団による、もしくはグループでの働き方である。この東洋に特有の社会的、共同体的、集団的なやり方は、彼らがもつ宇宙観の結果である。東洋人にとって、人間と自然、人間と宇宙との決別は存在しない。東洋思想にとって、アニミズムと汎神論は身近なものである。人間と自然との緊密で大きな統合があるので、宇宙現実のささいな現象をも敏感に感じ取ることができるのである。東洋人は自然を「知る」のではなく、「感じる」のである。しかしこの場合の「感じる」は、西洋的な意味での「感じる」ではない。東洋人にとって「感じる」とは官能であり、快楽であり、感覚の、もしくは身体の喜びを意味する。体を、皮膚を、皮を表層的になでることである。東洋人にとって、感じるとは許容することで

It is a paradox because at the same that it dissociates these two human groups, it also pushes them to be united by a true ontological necessity. Necessity which is itself the man-in-his-own-self.

We can start by our side of the world. The West incarnates or lives in a precipitous way the rational part, the logic, the order and the human spirit clarity. This comes from far away: from Socrates, passing by Aristotle until Descartes, reaching its more acute moments in German Enlightenment philosophy or in French rationalism and ending up, finally, in Twentieth Century Scientiphicism and in this century's Technicism. Western logic rationalism is of a such materialistic sensualism that reaches a rough stage in its many and various modalities. Not only in Philosophy (English empiricism, Comte's positivism, James' functional pragmatism) but also in Science (Watson's behaviorism and the economic analysis of German Karl Marx) and in Art (Classicism, Parnassians, Baroque).

It is very difficult, for a Western logic and sensual or sensualist man, to accept the cosmic intuition of the Oriental one. The West has stablished, in a definitive way, a dualist distinction between Subject and Object, between Logical and Symbolic, between Man and Universe, between I and You. And, stablishing this fundamental and dualistic distinction between I and You (Subject and Object) has become or has deeply enhanced the individualism. Only in the West it was possible to write a Letter of the Rights of the Human Being or of the Mankind. And, like the Liberalism, it strives well in the lands of the West, under all its forms, including Capitalism...

The Eastern man, who has not stablished such distinctions, is community and group oriented even if he accepts an industrial

あり、外見を、表層を、現象を直観的に感じ取るだけではなく、現実のもっとも内なる、もっとも深いところの、したがつてもっとも複雑で謎めいたところのものを感じ、許容し、直観的に理解することである。

だからこそ、西洋人が論議するのに対し、東洋人はシンボルを描くのである。西洋人が分析するのに対し、東洋人は統合するのである。西洋人が巨大なものを造るのに対し、東洋人は最小なものを探るのである（ああ、トランジスタよ！）。西洋人は多弁で雄弁であるのに対し、東洋人は静かに冥想にふけるのである。

シンボルは明らかに、最小の記号のなかに人間の精神が現実の複雑なものを表現しようとする試みである。だからこそシンボル、イメージ（偶像、アイコン、漢字）は東洋の魂や思考を特徴づける。

芸術分野（紋章）における、西洋と東洋の現実の概念や表現の違いの簡単な例として、二つの国旗、二つの国家シンボルをあげることができるだろう：ブラジルと日本の国旗である。ブラジル国旗は熱狂的なレトリックの雄弁な演説である。緑、黄、青、白、長方形、ひし形、円、帯、そして（大小の、集まったり、離れたりする）星。さらに、文字通り、厳密な意味で、白帯にはディスコースが書かれている。「秩序と進歩」と。反対に、日本の国旗は白い四辺形（白は色彩ではない）に赤い円形（それはすべての象徴でもある）である。

西洋の詩とは？『アエネーイス』、『神曲』、『ウズ・ルジアダス』、『オルフェウの発明』があげられる。

東洋の詩とは？ ハイカイである。

ラテンアメリカの詩人にとって、官能的な雄弁さやバロック式のレトリックを抑制し、ハイカイ創作に必要な言語的儉約を達成するのは難しい（ポルトガル語圏のブラジル人にとって難しいが、スペイン語圏のラテンアメリカ人にとってはもっと難しいだろう）。実は、言語的な儉約、レトリック

production imported from the West (compare the labor way structure, for example, in a Japanese entrepreneurship to any Western one). I do not know how far or in which way social models will be established in the West. For certain, what has enchanted some socialists in the East was the collective, group way of work. But this social, community meaning of the collective, peculiar to the East, is a result of their Cosmo vision. For the Oriental man, there is no divorce between men and Nature, between men and the Universe. Animisms, pantheisms are common in Eastern thinking. There is, on the contrary, such a big integration, such an intimate relation between men and Nature that turns the Eastern men to be very sensible to the minor or less perceptible manifestations of the cosmic reality. The Eastern man does not “know” Nature; he “feels” Nature. But we do not have to understand the word “feel” in the Eastern way in the same way we understand it in its Western signification. To feel, for the Western man, is pure sensorialism, is pure delight, is pure sensorial or physical pleasure. It is only a superficial touch of bodies, epidermis and shells. For the Easter man, to feel is to feel-together, is to intuitively perceive not only appearance, crust, phenomenon, but what is most intimate and deep, and, therefore, most complex and mysterious.

That is why meanwhile the Western man fabricates speeches, the Eastern one fabricates symbols. While Western man analyses, Eastern one synthetizes. While Western man produce gigantic things, Eastern one looks for the smallest ones (ah! The transistors!...). The Western man is loquacious and eloquent; Eastern man is silent and meditative.

The symbols are, without a doubt, an essay of the human spirit to tell, to express all the complexity of the reality in a minimum number

の抑制はただの要素、成分であって、もっとも重要なものではないかもしれない。

ブラジルの詩において、例えば、1922年の文学運動から、特にこの言語的抑制を達成するための努力がなされてきた。決定的な、そして顕著な言語的華麗さの節約の例として、カルロス・ドルモン・ヂ・アンドラーヂ、ジョアン・カブラウ・ヂ・メーロ・ネッットをあげることができる。また、具体詩、ネオ・コンクリート・アート、poema-objeto (物詩)の危機の例をあげることもできる。しかし、すっきりした、ドライな、装飾をなく奪された言葉の単なる使用のみによって、ハイカイの真の構造に達することはできない。むしろ、この禁欲的な言語的快樂主義は、ただの新しい古典主義へと導く。言語的禁欲によって西洋的な官能性をなくすることはできないし、ラテンアメリカ的な官能性をなくするのはさらに難かしいだろう。

ハイカイは詩人に言語的儉約だけではなく、新しい官能的な経験、新しい感性を求める。そこでは、官能は感受性にとって代わられなければならない。

ここでは、セマンチック・ゲームともいえる両者の違いの説明にこれ以上時間を割かないことにしよう。しかし、現実を知覚するこの二つの感覚、官能と感受性とのあいだには大きな隔たりがあるように思える。だからこそ、この両者はすべての美的経験の根本にあるのだろう。この違いを簡潔に説明してみよう。官能は感覚の知覚から直接こぼれ落ちるものまで感覚的にするのに対し、感受性は感覚的現実までも感覚的でないものにする。なぜなら、官能は現象の領域にとどまるのに対し（ここでカントの分類の適応が許されるならば）、もしくはヌーメノン（観智的存在）を現象化しようとするのに対し、感受性は現象のヌーメノンを感じ取る。つまり、官能は内部にあるものを外面化し、感受性は外部にあるものを内面化する。

ここでも、問題の根本は現実を感知し、

of signs. That is why symbols and images (an idol, an icon, an ideogram) are characteristics of the Eastern soul and thinking.

If, in the art level (heraldry) we would like to present a simple example of this diversity between reality's conception and expression here and there, we can take two flags, two national symbols: the ones from Brazil and Japan. The Brazilian flag is an eloquent discourse of an exuberant rhetoric: green, yellow, blue, white, rectangle, diamond, circle, band, stars (big and small, united and solitary... and more: we cannot fail to mention, it has a discourse in the strict sense of the word, as it is written in the white band: "Order and Progress" ... Japanese flag: a white (which is not a color) quadrilateral and a red circle... which can stand for everything.

A Western poem? The Aeneid, the Divine Comedy, the Lusiads, the Invention of Orpheus.

An Eastern poem: the haikai.

I believe that it is very difficult for a Latin-American poet (difficult for a Portuguese-Brazilian; very difficult for a Hispano-American) to refrain his sensual eloquence, his baroque rhetoric and to reach the verbal frugality required to a haikai structure. In truth, the verbal parsimony, the rhetoric contention is just an element, a component and, maybe, not the most essential.

In Brazilian poetry, for example, we know that much has been done to attain this verbal contention, mainly since the 1922 Movement. We could, quickly, quote some striking and definitive examples of verbal exuberance depuration among us: Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Netto. We can include also in this list the Concrete Poetry and Neo-Sensorialism experiences and even the Object Poem crisis. But the simple usage of a clean word, dry and unadorned is not yet

表現する方法にある。そしてここでも、デイスコースとシンボルの問題が残る。デイスコースは論理、科学、哲学、そして神学の言語である。(ちなみに、神学は西洋だからこそ体系化できたのだ)。シンボルは直観、芸術、宗教特有の言語である。シンボルは説明することなしにものごを言い表す。ほとんど隠しながらものごとを言い表す。

詩はそれ自体意味をもつという定義は、ハイカイにおいてさらに真実である。だからこそ、正直、ハイカイ集を分析するのはとても難しい。専門家が一つ一つのダイヤの純粋性を分析するように、ハイカイ集の分析者は一つ一つのハイカイを分析する必要がある。一つ一つを丁寧に読む必要がある。しかし、ハイカイの分析は可能なのか？分析するとは、ハイカイを碎き、壊し、人生のはかない瞬間、すべてに存在する生命エネルギーが捕らえられる瞬間、そしてとくに、「ささやかなもの」と私たちが素朴に呼ぶものにおいて全宇宙を捉える(人間と自然を同時に捉える、もしくは自然のなかの人間を捉える)ハイカイのもっとも美しい性質をはく奪することではないのか。

宇宙に存在するすべての光を蛍の光に見ることができるものは、ハイカイの美しさを感じることができるだろう。

繰り返そう。ただの寓話、比喩、逸話、瞬時の印象派ではなく、同時にそれらすべてであるハイカイの美しさを感じるためには、現実の新しい見方を構築する必要がある(少なくとも私たち、西洋人にとって)。例えば、次のバセラルの句であらわされるように。

(12) No centro da grama
seca da campina
o girassol resiste.

草原の
枯草の真ん中で
ひまわりは耐える。

自然のすべての生き物間の重要な調和を、つまり、すべての生物間に存在する生きたエネルギーの統合を、そして気づかれないほどの繊細さで表出される力を、次のバセ

sufficient for us to reach the haikai true structure. To tell the truth, this Ascesis of the verbal pantagruelism may only lead to a new form of classicism. In our case, a verbal ascesis fails to extinguish our Western sensuality and, much less, the Latin-American one.

In fact, more than verbal parsimony, the haikai demands from the poet a new sensorial experience, a new esthesis in which sensuality is replaced by sensibility.

We do not wish to delay upon this distinction which could even look like a simple semantic play. It seems, though, that there is a very big difference between sensuality and sensibility, these two sensorial forms of perception of the real, and that, just because of this, they are the basis for every aesthetic experience. We may try to express this difference in a few words: while sensuality turns sensorial even that which escapes directly the perception of the senses, sensibility can turn almost non-sensorial the very sensorial reality. And this happens because while sensuality remains in the phenomenal field (if we are allowed the adapted usage of these Kantian categories) or looks to phenomenize the noumenic, sensibility perceives the noumen in the phenomenon. In more simple words: sensuality exteriorizes what is interior, sensibility interiorizes what is exterior.

Even here the problem is settled in the way of perceiving reality and expressing it. Even here the problem of discourse and symbol remains. The discourse is the proper language of logic, science, philosophy, and even theology. (*En passant*: theology only could have been systematized in the West). The symbol is the proper language of intuition, art, religion. The symbol tells us what a thing is without having to explain it. It tells us what a thing is almost

ラールの句に見出すことができるだろう。

(22) Quando a grama oscila de leve a libélula já levantou voo...	草がかすかに揺れるとき トンボはすでに 飛び立ったあと。
---	------------------------------------

次のホベルト・エヴァンジェリスタの句についても同じことが言える。

(76) O peixe vivo faz vibrar o coração e o caniço.	生きた魚は 心臓と釣り竿を 震わす。
--	--------------------------

それでは、『百枚の花びらの菊』の二人の作者は、すばらしい創作をやりとげたと断言してよいのだろうか。ホベルト・エヴァンジェリスタが次の句で述べていることが本当ならば、できるだろう。

(63) Se cem homens contemplam a mesma pedra: mil pedras desiguais.	百人が 同じ石を眺めれば 異なる千の石。
--	----------------------------

もちろん、二人の詩人が本格的なハイカイをつくることができたとしても、二人の世界観や人間観は異なる。一つのヒントを与えるならば、ルイス・バセラルは自然そのものの観察に重点をおき、植物、動物、花、星、月などの自然の要素を通して人間を間接的に捉えようとする。

(27) Sempre perseguido o grilo fica tranquilo cantando escondido.	いつも追いかけられる コオロギは隠れて 歌うと安心する。
---	------------------------------------

バセラルはこの句に「詩人」というタイトルをつけた。このタイトルは「自画像」でもよかっただろう。

ホベルト・エヴァンジェリスタは全く正反対とまでは言えないにしても、人間をより直接的に捉える。人間は自然の中でより存在感がある。

in hiding it.

If it is true that each poem is worth by itself, this is much more so in haikai. I must confess, therefore, that is very difficult to analyze a book of haikais. It would be necessary to analyze each one of them in the way one analyzes the diamonds purity - it is necessary to look at one by one. But, is it possible to analyze a haikai? To analyze them would it be, by any chance, to smash them, to break them, to finally destitute them from the one thing that constitutes their greatest beauty, which is to capture the whole universe (of man and Nature simultaneously, or of man in the Nature) in a fleeting moment of life, in an instant of apprehension of vital energy which is all whole in everything and, mainly, in that we call naively "simple things" ? Whoever can see the existing light in the universe in the firefly flashes is able to feel the haikai beauty.

We repeat: it is necessary to create (at least for us, Westerners) a new way of seeing reality to feel the haikai beauty, which is not only a parable, a metaphor, an anecdote, an impressionist snapshot but is everything at the same time. Let us look at, as an example, this one from Luiz Bacellar:

(12) No centro da grama seca da campina o girassol resiste.	In the center of the dry Meadow grass Resists the sunflower.
---	--

From the same author, another poem, a vital harmony among all living beings of Nature, e.g., an integration of life energy present in all creatures, whose strength is expressed with almost imperceptible delicacy:

(22) Quando a grama oscila de leve a libélula já levantou voo...	When the grass oscillates Lightly the dragon-fly Already took flight...
---	---

Or in this from Roberto Evangelista:

(79) A chuva cai em cântaros: alguém é levado para dentro de si.	雨がザーザー降る：誰かが自分自身に向き合う。
エヴァンジェリスタの句において、バセラルと比べて哲学的な問いが多くみられる。例えば、本論の冒頭で引用した句のように。	
最後に付け加えるならば、二人の詩人はアマゾンの自然や人間の生活の固定化を試みて成功していると言える。この意味において、バセラルとエヴァンジェリスタのハイカイは、東洋からアマゾンの現実への移植を完全に成し遂げたと言えるだろう。二人に見られる違いは、対立を生み出すのではなく、『菊』の団結をさらに強固なものにする。私たちのアマゾンの自然のすべてを、東洋の真珠、ハイカイを通して味わい、観察するため、エヴァンジェリスタとバセラルのそれぞれのハイカイを引用して、本論を終わりにしたい。	
(83) Lago alagado. Aqui não começa e lá nem terminas.	氾濫した湖。こちらでは始まりがなくあちらでは終わらない。
(45) O brilho do salto do peixe na cascata, lâmina de prata.	滝で魚のジャンプの耀き、銀の刃。
L. フアス 和訳：スエナガ エウニセ	
(76) O peixe vivo faz vibrar o coração e o caniço.	The living fish Makes vibrate the heart And the fishing rod.
Can we only state, then, that the two poets from <i>The Hundred Petals Chrysanthemum</i> brilliantly accomplish their creation? If it is true what Roberto Evangelista says (and it is) in his haikai:	
(63) Se cem homens contemplam a mesma pedra: mil pedras desiguais.	If a hundred men Contemplate the same stone: A thousand unequal stones.
Even if the two poets have built genuine haikais, between them there are different worlds and human visions or perceptions. We could say, to state an initial clue, that Luiz Bacellar is more grounded in the contemplation of Nature itself and offers us an indirect caption of the man through its own natural elements: plants, animals, flowers, stars, moon...	
(27) Sempre perseguido o grilo fica tranquilo cantando escondido.	Always chased, The cricket stays calm Singing and hidden.
Bacellar has titled this haikai “The Poet”. It could have the title “Self-portrait”.	
Roberto Evangelista, if he does not do a converse road, offer us a more direct vision of men. Human beings are more present in Nature:	
(79) A chuva cai em cântaros: alguém é levado para dentro de si.	Rain falls in Pitchers: someone is taken Inside himself.
We can notice, also, in Evangelista, more than in Bacellar, the raise of questions, per say, philosophical. For example, the haikai we quote in the beginning of this essay.	
There is yet one last observation that I	

would like to register here. As it could not be otherwise, there is an (well succeeded) effort in the two poets to fix moments of Nature and of the life of the Amazon man, and that is when, maybe, the haikai from Bacellar e Evangelista reaches its full integration of the Eastern and Amazon realities. These diversities, far from stablishing divergences, on the contrary, present a bigger unity to the *Chrysanthemum*. I will end this essay with two haikaïs of Evangelista and Bacellar, respectively, in which we can enjoy and contemplate, in haikai Eastern pearl form, all the beauty of our Amazon Nature:

(83) Lago alagado. Aqui não começa e lá nem terminas.	Flooded lake. Here you do not begin And there you neither end.
---	--

(45) O brilho do salto do peixe na cascata, lâmina de prata.	The glitter of the jump of the fish in the waterfall, Silver blade.
--	---

L. Ruas

Translation: Madalena Natsuko Hashimoto

Cordaro

No	頁	ポルトガル語	和訳	英訳
1	27	Epígrafe A raiz destila a terra e cai: fruta aberta. (Luiz Bacellar)	序 根は土を蒸留し 落ちる： 開いた果物。 (ルイス・バセラル)	Preface The root distills The earth and falls: Open fruit (Luiz Bacellar)
2		A fruta aberta revela o mistério da raiz: néctar. (Roberto Evangelista)	開いた果物は 根の謎を明かす： ネクター（花蜜）。 (ホベルト・エヴァン ジェリスタ)	The open fruit Reveals the mystery Of the root: nectar. (Roberto Evangelista)
ルイス・バセラルのハイカイ				
3	29	Ah, o Satori: Matsuo Bashô, San- to, me <u>baixou</u> ² na cuca...	ああ、サトリ： 聖人、松尾芭蕉が 頭に降る。	Alas! The Satori: Matsuo Bashô, Saint, Has fallen in my mind...
4	31	Jato de chuva. Resplendor de água. Santo de <u>banheiro</u> .	シャワーの噴射。 水の耀き。 浴室の聖人。	Shower gush. Resplendence of water. Bathroom saint.
5	33	Borboleta amarela, flores de ameixeira, fada <u>aventureira</u> .	黄色い蝶、 梅の花、 冒険好きの妖精。	Yellow butterfly, Plum blossoms, Adventurous fairy.
6	35	Noite. Vagalumes dançam na lanterna de pedra do parque.	夜。公園の 石の電灯で 蛍が踊る。	Night. Fireflies Dance in the stone Lantern of the park.
7	37	Relâmpago. Trovão, vento, chuvisco. A saída da lua.	稲光。 雷、風、霧雨。 月の出現。	Lightning. Thunder, wind, drizzle. The moonrise.
8	39	Não me digas nada, <u>ao despeito</u> e <u>ao ciúme</u> <u>não darás pousada</u> .	何も言わないで、 恨みや嫉妬には 宿を与えないで。	Do not say anything to me, To spite and jealousy You will not give lodging.
9	41	Pardal dançarino canta restolhando a palha do trigo.	雀の踊り子 麦わらを つつつきながら歌う。	Dancer sparrow Sings and stubbles The wheat straw.
10	43	Música de Mozart: os dois passarinhos do jardim respondem...	モーツァルトの音楽： 庭の二羽の小鳥が 応じる…	Music by Mozart: The two little birds Of the garden respond...

² 韻を踏んでいる箇所を下線で示した。以下同じ。

11	45	No meio da noite o lírio levanta seu copo de leite.	真夜中にユリは そのミルクのコップを もたげる。	In the middle of the night The lily rises Its milky cup.
12	47	No centro da grama seca da campina o girassol resiste.	草原の 枯草の真ん中で ひまわりは耐える。	In the center of the dry Meadow grass Resists the sunflower.
13	49	Chuva de janeiro: o barco de papel naufraga no buçiro.	一月の雨: 紙の舟は 排水溝で沈没する。	Rain of January: The paper boat Shipwrecks in the manhole.
14	51	Se o laço do obi voasse ao ikebana... Borboleta azul?	オビの結びが イケバナまで飛んでいくと... 青い蝶々?	If the obi lace Would fly to the ikebana... Blue butterfly?
15	53	Num canto sombrio a humilde violeta esconde o perfume.	暗い一角で かれんなスマレは 香りを隠す。	In a dark corner The humble violet Hides its perfume.
16	55	Da flor o orvalho nas pétalas: tua face depois que choraste.	花露が 花びらに: 泣いた あとのあなたの顔。	From the flower, the dew On the petals: your face After you have cried.
17	57	O mar está bravo. Bate, e enfurecido, canta nos rochedos.	海が怒っている。 打ち上げ、立腹して 岩場で歌う。	The sea is angry. Beats, and enraged, Sings on the rocks.
18	59	Perdido na grama o grilo responde ao canto do pássaro.	草むらで迷子になった コオロギは 小鳥の鳴き声に応じる。	Lost in the grass The cricket responds To the bird song.
19	61	Dentro da papoula o pirilampo apaga a lâmpada de fada.	ポピーの中で 蛍は妖精の 光を消す。	Inside the poppy The firefly shuts off the Fairy lamp.
20	63	Quando o sol acende os cristais que a chuva pendurou na teia.	雨がクモの巣に ひっかけた水晶を 太陽が灯すとき。	When the sun lights up The crystals that the rain Has hung up on the web.
21	65	(Bashô) Kimonos ao sol. Agitou-se a manga do menino morto.	(芭蕉) キモノが日向に。 死んだ男の子の 袖が揺れる ³ 。	(Bashô) Kimonos in the sun. The sleeve of the dead boy Was shaken.

³ 芭蕉「無き人の小袖も今や土用干」が念頭にあったと思われる。

22	67	(Bashô) Quando a grama oscila de leve a libélula já levantou voo...	(芭蕉) 草がかすかに揺れるとき トンボはすでに 飛び立ったあと ⁴ 。	(Bashô) When the grass oscillates Lightly the dragon-fly Already took flight...
23	69	(Bashô) A flor do assagao crescendo na roldana deixa a água tranqüila...	(芭蕉) アサガオが (井戸の) 滑車で育ち 水を鎮める ⁵ 。	(Bashô) The flower of the assagao Growing on the pulley Leaves calm the water...
24	71	(Bashô) Um raio da lua desce ao jasmineiro: halo de perfume.	(芭蕉) 月の光が ジャスミンの木にそそぐ 香りの光輪。	(Bashô) A moon ray Descends to the jasmine: Perfume halo.
25	73	Floresce o pessegueiro: há um tapete róseo no chão de janeiro.	桃の花が咲く: 一月の地面に 桃色のカーペット。	Flowers the peach tree: There is a pink carpet On the January floor.
26	75	A corruíra fez seu ninho no cano da botina velha.	イエミソサザイが 古いブーツの 筒に巣をつくる。	The corruira ⁶ made Its nest in the barrel Of the old boot.
27	77	(O Poeta) Sempre perseguido o grilo fica tranqüilo cantando escondido.	(詩人) いつも追いかけられる コオロギは隠れて 歌うと安心する。	(The Poet) Always chased The cricket stays calm Singing and hidden.
28	79	(Vinheta) Na ponta do caibro uma andorinha pousa: anúncio de verão.	(ビネット) 垂木の端に ツバメが止まる: 夏を告げる。	(Vignette) At the end of the rafter A swallow lands: Summer announcement.
29	81	(Sesta) Tarde de sol, o armador da rede range devagar...	(昼寝) 晴れた夕方 ハンモックのフックは ゆっくり軋む...	(Nap) A sunny afternoon, The hammock hoops Scream slowly...
30	83	As folhas cobriram a caixa de prata que eu perdi na mata?	森でなくした 銀箱を 葉たちは隠しただろうか。	Have the leaves covered The silver box That I lost in the woods?

⁴ 芭蕉「蜻蛉（とんぼう）やとりつきかねし草の上」の影響が指摘される。

⁵ 加賀千代女「朝顔につるべ取られてもらい水」が念頭にあったと思われる。

⁶ Corruira is a small bird, *Troglodytes aedon*.

31	85	(Trégua) Na calha o último pingo da chuva treme. Para e... reflete o sol.	(休戦) 雨どいに雨の最後の 一滴が揺れる。止まり… 太陽を反射する。	(Truce) In the gutter the last drop of The rain trembles. Stops and... Reflects the sun.
32	87	Sombra adejante ao sol no bougainville: borboleta amarela.	日向のブーゲンビリアに 浮かぶ影： 黄色い蝶。	Wavering shade In the sun of the bougainville: Yellow butterfly.
33	89	Entre a minha e a tua janela florescem tuas samambaias...	私とあなたの窓の あいだにあなたの シダの花が咲く。	Between mine and your Windows flourish Your brackens...
34	91	(Bashô) Água resmungona... o pulo da rã no tanque limoso.	(芭蕉) 愚痴っばい水… 泥池に 蛙が飛び込む ⁷ 。	(Bashô) Grouching water... The frog leaps In the silty tank.
35	93	(Do esforço) O brilho da mica ao <u>sol</u> que de um caracol no caminho <u>fica</u> .	(努力) 日向のきららの 光がカタツムリの 通り道に残る。	(About effort) The brilliance of mica In the sun that of a snail On the way remains.
36	95	(Favela) Telhado de zinco. Com rumor de beijos pombos se acasalam.	(スラム街) 亜鉛の屋根。 キスのざわめきで 鳩たちは交尾する。	(Shanty town) Zinc roofs. With a rumor of kisses Pigeons mate.
37	97	(La Fontaine) Formigas na <u>porta</u> carregam o corpo da cigarra <u>morta</u> .	(ラフォンテーヌ) 蟻たちはドアで 死んだ蟬の 亡骸を運ぶ。	(La Fontaine) Ants at the door Carry the body Of the dead cicada.
38	99	(Calango) Relâmpago vivo: brilho de esmeraldas sobre o muro velho.	(カランゴ ⁸) 生きた稲光： 古い塀の上に エメラルドの光。	(Calango) Live lightning: Emerald glow Over the old wall.
39	101	(Tacacá) Sorrendo o jambu ela cria um halo de sensualidade.	(タカカ ⁹) ジャンプ ¹⁰ を食べながら 彼女は官能的な 光輪をつくる。	(Tacacá) Sipping the jambu She creates a halo Of sensuality.

⁷ 芭蕉「古池や蛙飛込む水の音」が念頭にあったと思われる。

⁸ トカゲのことだと思われる。

⁹ アマゾン地方のスープ。

¹⁰ アマゾン地方の植物 *Acemella oleracea*。タカカ・スープの材料。

40	103	A foice da lua ceifa devagar a mesa das nuvens...	月の鎌は 雲のテーブルを ゆっくりと刈り取る。	The Sickle of the Moon Slowly reaps The harvest of the clouds...
41	105	A nuvem oferta delgada talhada de melão: a lua.	雲はメロンの 細長い一切れ： 月をすすめる。	The cloud offers Thin carved Of melon: the moon.
42	107	Palmeiras ao vento: cabeleiras verdes, mulheres <u>correndo</u> ...	風に揺れるヤシの木： 緑の髪、 走る女たち…	Palm trees in the wind: Green wigs, Women running...
43	109	(Bashô) Não me importa a lua não me importa o vento, fecho a minha porta.	(芭蕉) 月はもういい 風はもういい、 私はドアを閉める ¹¹ 。	(Bashô) I do not care about the moon I do not care about the wind, I close my door.
44	111	(para uma amiguinha) Tatá é um foguinho de flor flutuando no lago: mururu poranga.	(小さな女友達へ) タターは湖に浮かぶ 花の小さな火： ムレル・ポランガ ¹² 。	(For a little girlfriend) Tatá is a little fire Of a flower floating on the lake: Mururu poranga ¹³ .
45	113	O brilho do salto do peixe na cascata, lâmina de <u>prata</u> .	滝で魚のジャンプの 耀き、 銀の刃。	The glitter of the jump Of the fish in the waterfall, Silver blade.
46	115	(Puberdade) Chuva de verão, <u>cores</u> : sorriso de flores que as macieiras <u>dão</u> .	(思春期) 夏の雨、 色彩：リンゴの木が与える 花のほほえみ。	(Puberty) Summer rain, Colors: flowers smile Given by the apple trees.
47	117	(Sinfonia) Não sou eu que <u>choro</u> <u>vento</u> traz num <u>lamento</u> orvalho <u>sonoro</u> .	(シンフォニー) 私が泣くのではない 風は嘆きながら すすり泣く露をもってくる。	(Symphony) It's not me crying The wind brings in a lament A sonorous dew.
48	119	(Negra) Tentando escondê-las sorriu: na noite se viu fileiras de estrelas.	(黒人女性) それを隠そうとして ほほえんだ：夜空に 並ぶ星が見えた。	(Black woman) Trying to hide them She smiled: in the night one saw Stars in rows.
49	121	(Pastoral) Chaleira na trempe, mugido de gado, campo sossegado.	(田園風景) 三脚台のうえのやかん、 モーとなく牛、 静かな草原。	(Pastoral) Kettle on the trivet, Bellowing of cattle, Quiet countryside.

¹¹ 芭蕉「薺（あさがお）や昼は錠おろす門の垣」の影響が指摘される。

¹² 「ムレル」は水草の一種。「ポランガ」はトゥビー語で「美しい」の意味。

¹³ Mururu is a kind of *aguapé*, a floating river plant; poranga/moranga is a tupi word meaning “beautiful”.

50	123	(Caça e bombardeiro) Az da aviação o valente bentevi ataca o gavião.	(戦闘機と爆撃機) エース・パイロット 果敢なキバラオオタイランチョウは 鷹を襲撃する。	(Hunting and Bomber) Ace of the aviation The brave kiskadee Attacks the hawk.
51	125	(Mamoeiro) Vestido de flores dança ao som do vento como um deus hindu...	(パパイヤの木) 花をまとして 風の音に合わせて踊る ヒンドゥー教の神のように。	(Papaya tree) Dressed in flowers Dances to the wind sound As a Hindu god...
52	127	Na corrente de ar ascendente os urubus vogam no voo-à-vela.	上昇気流にのって クロコンドルは グライダーで飛ぶ。	In the ascendant air Stream the vultures Wandering on the flight-to-sail...
53	129	(Nacionalismo) Na laranja e na couve picada as cores brasileiras da feijoadá.	(ナショナリズム) オレンジとケール フェイジョアードに ブラジル色が刻まれる ¹⁴ 。	(Nationalism) In the orange and chopped kale The Brazilian colors Of the feijoadá.
54	131	Entre a fonte e o milho no chão da pracinha quieta o arrulho dos pombos.	静かな公園の 噴水とトウモロコシの あいだで 鳩がクークー鳴く。	Between the fountain and the corn Over the little quiet square floor The pigeons cooing.
55	133	Canta na cascata o sol no acorde do arco-íris: pentagrama água.	滝で太陽が 虹の和音で歌う 水のペンタグラム(五芒星)。	Sings in the waterfall The sun in the rainbow chord: Water pentagram.
56	135	(Coruja) Contra o holofote o voo... E o silencioso pouso na cornija.	(フクロウ) スポットライトを逆光に 飛翔...そして静かに コーニスに着陸する。	(Owl) Against the spotlight The flying... and the silent Landing over the eave.
ホベルト・エヴァンジェリスタのハイカイ				
57	137	Bashô: luz súbita. Fundiram-se os circuitos lógicos.	芭蕉: 突然の光 論理回路の 融合。	Bashô: sudden light. The logical circuits Have melted away.

¹⁴ ブラジルでは、野菜のケールの炒めものがフェイジョアードに合うとされる。フェイジョアードはブラジル風の黒豆とソーセージや肉の煮込み料理。オレンジの黄色、ケールの緑はブラジル国旗の色。

58	139	(A Bashô) Velha bananeira: touceiras e cachos, filhos às pencas ¹⁵ !	(芭蕉へ) 古いバナナの木: 株や房が育ち 子たくさん!	(To Bashô) Old banana tree: Clumps and clusters, Children on the bunchs!
59	141	O viajante deita e no sono continua a caminhada.	旅人は 横になって 夢で歩き続ける ¹⁶ 。	The traveler lies And in the sleep continues Walking his way.
60	143	Campo de névoa. Ruminantes em pesados silêncios.	霧の野原 反芻動物たちが 重く沈黙する。	Misty field. Ruminants in heavy Silences.
61	145	Pedra é essencial, nem que fique pedra sobre pedra ¹⁷ .	石は重要だ 石の上に石が 残ったとしても。	Stone is essential, Even if it will stay stone Over stone.
62	147	(Ao mestre) A água rola seixos e arredonda a Terra: seixo rolante.	(師へ) 水は小石を転がし 地球を丸くする: 地球は転がる小石だ。	(To the Master) The water rolls Pebbles and rounds the Earth: Rolling pebble.
63	149	Se cem homens contemplam a mesma pedra: mil pedras desiguais.	百人が 同じ石を眺めれば 異なる千の石。	If a hundred men Contemplate the same stone: A thousand unequal stones.
64	151	Água de pote. Depois do plantio chora no copo.	ポットの水。 植え付けのあとは コップの中で泣く。	Pot water. After the planting Cries in the glass.
65	153	Água de pote. Após a colheita canta no copo.	ポットの水。 収穫のあとは コップの中で歌う。	Pot water. After the harvest Sings in the glass.
66	155	Vasilhas de barro. Beber e comer na própria matéria.	泥の陶器 物質そのもので 飲んだり食べたり。	Clay pots. To drink and eat In its own flesh.
67	157	Árvore sem nome e sem frutos, ah, delícia de sombra!...	名前もない 実もない木。ああ 気持ちのいい木蔭だ!	Tree with no name And without fruits, ah, Delightful shade!...

¹⁵ 「pencas」が掛け言葉になっている。「pencas」は「房」の意味をもつ「penca」の複数形であるが、「às pencas」という形になると「大量に、たくさん」という意味になる。

¹⁶ 芭蕉「旅に病で夢は枯野をかけ廻る」が念頭にあったと思われる。

¹⁷ 「fique pedra sobre pedra」からポルトガル語の慣用句「não ficar pedra sobre pedra」(直訳すると「石の上に石が残らない」という意味だが、すべてが破壊しつくされるという意味の慣用句である)が想起される。

68	159	Temporal. Sob troncos e folhas homens se contemplam.	嵐。 幹や葉の下で 男たちは眺め合う。	Tempest. Under logs and leaves Men contemplate each other.
69	161	Ovo estrelado ¹⁸ ; o cosmos. Contemplá-lo é consumi-lo?	目玉焼き： 宇宙。眺めることは 食べること？	Sunny side up egg: The cosmos. Contemplate it Is to consume it?
70	163	Pela fresta a luz esperta o olhar e o quarto escuro.	すき間から 光は目と 暗い部屋を覚ます。	Through the slot The light smarts the look And the dark room.
71	165	Canaranas na corrente: passam ilhas, continentes.	カナラナ ¹⁹ が水流に： 島が過ぎ 陸が過ぎ。	Canaranas ²⁰ in the Current: pass islands, Continents.
72	167	Voo de garças em diamante: altíssima geometria.	ダイヤモンド形の 鷺の飛翔： 高度な幾何学。	Flight of herons In diamond: very high Geometry.
73	169	No casco da tarta- ruga as rugas do tempo em fuga.	亀の甲羅に 逃れようとする 時のしわ。	In the tortoise shell, Wrinkle the wrinkles Of the running time.
74	171	Em pasto d'água, canaranas, murerus, o peixe- boi rumina.	水の牧場に カナラナ ²¹ 、ムレル ²² 、 マナティー ²³ は反芻する。	In water pasture, Canaranas, murerus, the cow- Fish ruminates.
75	173	Braço e remo, doce impulso, abrem n'água o sulco.	腕と櫂（かい） 甘い弾みは 水面に船跡を築く。	Arm and rowing, Sweet impulse, open In the water the furrow.
76	175	O peixe vivo faz vibrar o coração e o caniço.	生きた魚は 心臓と釣り竿を 震わす。	The living fish Makes vibrate the heart And the fishing rod.
77	177	Olho pesca, pensamento caça. Pesca dor. Caça dor.	眼は釣りに、 思考は狩りに。痛みを釣りに。 痛みを狩りに。	Eye fishes, Thinking hunts. Fishes The pain. Hunts the pain.

¹⁸ 「ovo estrelado」は一種の掛け言葉として使われている。「ovo estrelado」は目玉焼きのことだが、直訳すると「星卵」である。そこからコスモス（宇宙）が連想されている。

¹⁹ 川辺の植物。

²⁰ Canaranas: grassy plant that grows in river and lakes margins.

²¹ 注 19 参照。

²² 注 12 参照。

²³ マナティー科の水棲哺乳動物。

78	179	Da Costela de Adão * também rebentam antúrios. * Philodendron distantilobum-Krause. (planta ornamental)	ホウライショウ* ²⁴ から アンスリウム ²⁵ も 突き出る。 * 観葉植物。	From the Rib of Adam ²⁶ Also burst Anthuriums.
79	181	A chuva cai em cântaros: alguém é levado para dentro de si.	雨がザーザー降る： 誰かが自分自身に 向き合う。	Rain falls in Pitchers: someone is taken Inside himself.
80	183	Mata úmida: Pai caça. Curumim mama. Fogo tribal.	熱帯雨林： 父は狩に。クルミン ²⁷ はおっぱいをのむ。 部族の火。	Wet woods. Father hunts. Curumim ²⁸ breastfeeds. Tribal fire.
81	185	Pluma de Sama- uma semente nave- ga o planeta.	カポック ²⁹ の羽毛 地球を航海する 一つの種。	Feather of Kapok tree ³⁰ : One seed navi- Gates the planet.
82	187	No meio do rio, eu sou a terceira margem.	川の真ん中で 私は 第三の岸。	In the middle of the river. I am The third margin.
83	189	Lago alagado. Aqui não começa e lá nem terminas.	氾濫した湖。 こちらでは始まりがなく あちらでは終わりが無い。	Flooded lake. Here you do not begin and There you neither end.
84	191	O corpo da manhã viceja, mel de abelha que goteja.	朝の体は 旺盛で、蜂蜜が したたる。	The body of the morning Thrives, bee's dripping honey.
85	193	Qualquer linha que traçares, a água já o fez antes.	どんな線を引いても すでに水が 一度は引いている。	Any line You trace, the water Had already done it before.
86	195	O voo poente das andorinhas enverga o horizonte.	日没のツバメの 飛翔は 地平線を曲げる。	The sunset flying West Of the swallows twists The horizon.

²⁴ 原文では「Costela de Adão」(直訳すると「アダムの肋骨」の意味)で一般的にこの名前で知られているのは *Monstera deliciosa* (日本語では「ホウライショウ」)である。しかし原文の注では *Philodendron distantilobum-Krause* となっている。

²⁵ アンスリウム属の観葉植物。

²⁶ Rib of Adam, literally refers to *Monstera deliciosa*, ornamental evergreen plant.

²⁷ トゥピー語で子どもの意味。

²⁸ Curumin is a tupi word, refers to any Indigenous children.

²⁹ カポックはセイバ属の高木 (*Ceiba pentandra*)。その実からは繊維がとれる。

³⁰ Also known as sumaúma (tupi): *Ceiba pentandra*, a kind of tree-creeper, bulky and silky kapok producer.

87	197	O cão sarnento ressona: foi corrida a vigília da noite.	疥癬にかかった犬が 寝息を立てる： 寝ずの番は忙しかった。	The itchy dog Snore: it was busy The night vigil.
88	199	Capturas, guerreiro, o inimigo oculto na memória?	戦士よ、記憶のなかに 隠れた敵を 捕らえるのか？	Do you capture, warrior? The hidden enemy In the memory?
89	201	O meio-dia roça-nos rente aos muros: gatos escaldados ³¹ .	正午は 塀すれすれに通る： 熱湯をかけられた猫。	The midday Brushes us close to the walls: Scalded cats.
90	203	Piso molhado: um fio de cabelo lembra um dorso <u>curvado</u> .	ぬれた床： 一本の髪の毛は 曲がった背中を想起する。	Wet floor: A strand of hair reminds A curved back.
91	205	De par com o co- xo, o ancião pondera a ultrapassagem.	足の不自由な人の横で 老人は 追い越しをためらう。	On par with the lame, The old man considers The overtaking.
92	207	Máquina de coser. Após pespontar um corpo a mulher repousa.	ミシン。 ステッチをかけたあと 女は一休みする。	Sewing machine. After stitching a stitch The woman rests.
93	209	Um haiku não vem quando se quer. Ele cai quando cai.	ハイクは望むときに でてこない。 降りるときに降りる。	A haiku does not come When one wants it. It falls When it falls.
94	211	Jiquitaia, ardente guerrilheira, salva a selva.	ジキタイア ³² 、 暑いゲリラ、 ジャングルを救う。	Jiquitaia ³³ , Ardent Guerrilla, Saves the jungle.
95	213	Pequeno arbusto, já sombreias a senda das formigas.	小さな灌木でも アリの道に 日陰をつくる。	Little bush, Already shadows the path Of the ants.
96	215	Pulsar, ah, o pulsar... E cada coração é uma estrela.	鼓動、ああ、鼓動… それぞれの心臓は 一つの星だ。	To pulse, ah, the pulse... And each heart is one Star.
97	217	No espelho das águas a nave solar mergulha flamejante.	水の鏡に 太陽の宇宙船は 燃えつくように沈む。	In the watery mirror The solar ship dives Flamboyant.

³¹ 「gatos escaldados」からポルトガル語の慣用句「Gato escaldado tem medo de água fria」(直訳すると、「熱湯をかけられた猫は冷水をも怖がるようになる」)。必要以上に用心深くなることを意味し、日本語で対応するのは「羹(あつもの)にこりて膾(なます)を吹く」が連想される。

³² トゥビー語で胡椒、もしくはアリの一種を意味する。

³³ Jiquitaia: red powder pepper; small red ant (tupi: iukytáia).

98	219	É só o vento soprar no tabocal: música de paus.	タバカ ³⁴ 林に風が 吹き始めるだけ: 棒の歌。	The wind only starts blowing Through the bamboos: Music of sticks.
99	221	Santuário violado: deuses milenares tombam desfolhados.	犯された聖域: 古代の神々は葉をもぎとられ 横たわる。	Violated sanctuary: Millenary gods fall over Defoliated.
100	223	O arqueiro, vazio de si, vazou o alvo.	射手は 虚しい心で 的を抜く。	The archer, Empty of self, Hit the target.
101	225	Seca e roída, navega na torrente a folha: viva	枯れてぼろぼろになって 葉は、急流を航海する: 生きたまま。	Dried and gnawed Navigates in the torrent The leaf: alive.
102	227	Estão na linha do horizonte os pontos seguidos ontem.	地平線にある、 昨日たどった 点は。	There are points Followed yesterday In the horizon line.
103	229	Nas Gerais, Minas, mil tons minerais, canções brilhantes.	ジェライス、ミナス ³⁵ で ミネラルの千の色調、 光り輝く歌。	In Gerais, Minas, A thousand mineral tones, songs Brilliant.
104	231	Ah, os animais... Telúricos, comem a Terra e viram pó...	ああ、動物たちは 地球に生き、土を食べて ほこりになる...	Ah, the animals... Telluric, eat the Earth And become powder...
105	233	para Guimarães Rosa Ave, palavra: o ninho! E quanta vida sustentas!	ギマランエス・ローザ ³⁶ へ ああ、言葉: 巣だ! いくつもの 命を支えて!	(to Guimarães Rosa) Ave, word: The nest! And how much life You do support!
106	235	para Leminski Olha só, artista, o lugar comum é terra à vista.	レミンスキー ³⁷ へ 芸術家よ、見ろ、 ありきたりなものは 陸が見えるのだ。	(to Leminski) Look that, artist, The common place is land In sight.
107	237	para Millôr As antenas da raça captam os estertores da traça.	ミロール ³⁸ へ 人種のアンテナは セイヨウシミの あえぎをとらえる。	(to Millôr) The antennas of the race Capture the fish moth's Ruckles.

³⁴ 中南米の竹 (*Guadua angustifolia*)。

³⁵ ミナス・ジェライス州は鉱物資源が豊富なブラジル南東部の州。ここでは「ジェライス・ミナス」と順番が逆になっている。

³⁶ ブラジルの小説家。

³⁷ バウロ・レミンスキー。ブラジルの詩人、小説家。

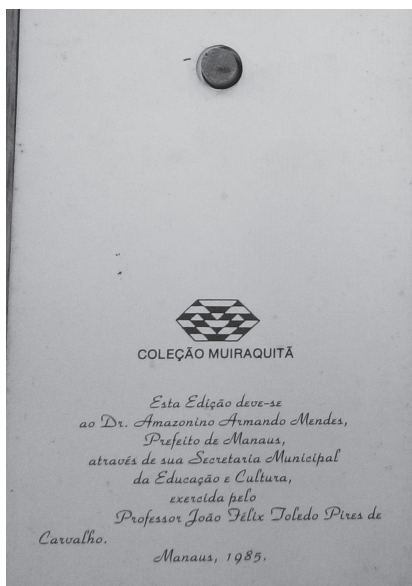
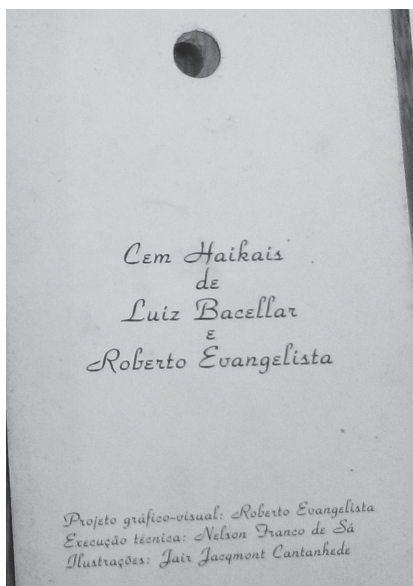
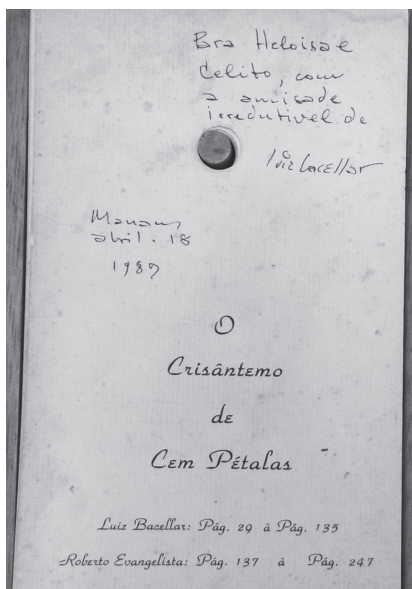
³⁸ ミロール・フェルナンデス。ブラジルの文化人。

108	239	para Janet Velho índio no fundo da rede rígida. O fogo minguá.	ジャネットへ 老インディアンが 頑丈なハンモックの底に。 火が衰える。	(to Janet) Old Indian In the bottom of the stiff net. The fire diminishes.
109	241	para Alicia Mônica Guzovsky Delicada onda, imprimes n'areia leve linha d'água.	アリシア・モニカ・グゾヴスキーへ 繊細な波 砂に水の薄い 線を描く。	(to Alicia Mônica Guzovsky) Delicate wave, In the sand, you imprint Light line of water.
110	243	para Gilberto Gil Íntegro arroz. Bem mastigar os grãos, assimilar os graus.	ジルベルト・ジル ³⁹ へ 玄米、高潔な米。 粒をよくかんで グレードを吸収する。	(to Gilberto Gil) Whole brown rice. Chew well the grains To assimilate the degrees.
111	245	para Ana Lua nova: a mulher recolhida cumpre o seu ciclo	アナへ 新月: 引っ込み思案な女は 周期を完成する。	(to Ana) New moon: The retracted woman Fulfills her cycle.
112	247	Zen Latitude. Longitude. Atitude. Zênite.	禅。 緯度。経度。態度。 絶頂。	Zen. Latitude. Longitude. Attitude. Zenith.

アマゾンナス州公式印刷所において構成・出版される。

³⁹ ブラジルのミュージシャン、政治家。

(2) 写真 (カードのサイズは、縦 18.5cm、横 10.7cm)



O Crisântemo e seus autores

LUIS BACELLAR, autor já consagrado por vários livros, expressão de melhor poesia produzida entre nós, e *ROBERTO EVANGELISTA*, outro artista reconhecido por seus méritos no âmbito das artes visuais, agora a enfrentar o desafio bem sucedido da poesia com a palavra, associaram-se para realizar esta obra.

Contra o painel de sombras, de escuridão, que se gera por tantos equívocos a que se submete o público, ao abrigo dos mercadores de facilidades, que flutuam impunes nas águas provincianas, brilha a luz desta estrela de múltipla face, como o crisântemo que lhe ilumina o nome.

Quem ensina uma primeira leitura do livro é o próprio *ROBERTO*, quando diz:

Se cem homens
contemplam a mesma pedra:
Mil pedras desiguais.

E quem define a condição de poeta no contexto de seus versos e da sociedade em que vive é o *BACELLAR*:

7

Sempre perseguido
o grilo fica tranquilo
cantando escondido.

Mas na leitura destes *hai-kais*, forma tradicional da poesia japonesa, pela economia das palavras, o poder de síntese do poeta para fixar a sua emoção na miniatura, porque em arte toda miniatura exige muito mais do esforço criador e do virtuosismo técnico do artista, é necessário, por tudo isso, que o leitor se condicione espiritualmente como quem se concentra para rezar uma oração.

A poesia em certos casos, a exemplo da que se encontra multiplicada neste livro, é um diálogo do poeta consigo mesmo, do homem com sua consciência do ponto de vista da psicologia, onde os outros homens se identificam pela emoção original em cada momento, porque oriunda de regiões desconhecidas do seu universo interior.

Estamos todos gratificados por este acontecimento, ainda pela representação material de sua fatura, concebida e executada por *ROBERTO* e *BACELLAR*, com o bom gosto e a elegância do bom estilo de tudo o que é feito com dignidade e amor.

Elson Varías

8

No caminho de Bashô.

Dispostos no espaço branco da página, os 3 versos do *haikai* constroem um processo de percepção espacial onde as palavras ganham um valor novo. Esse espaço em branco, não impresso, é necessário para que as palavras atinjam sua mais intensa signação.

Na forma original do *haiku* a combinação de ideogramas e ilustrações torna impossível sua tradução, ao mesmo tempo que ordena de forma inseparável esse conjunto gráfico.

O *haiku* tem suas origens em formas poéticas japonesas como o "*Tanka*" ou "*Waka*", cultivada entre aristocratas e cortesãos como uma espécie de jogo refinado que consistia em se exercitarem na destreza de encadear versos cômicos até o número de cem.

9

A forma do *haiku* que veio a se tornar consagrada é a do poema de 17 sílabas, com 3 versos dispostos em 5-7-5 sílabas. Essa forma composta de três elementos corresponderia aos ciclos da existência das formas vivas: crescimento, maturidade e velhice. Ou ainda, representaria as mudanças que

a natureza sofreria pela presença ou interferência de alguma força ou água:

No meio da noite
o lírio levanta
seu copo de leite. [Luiz Bacellar]

O viajante deita.
E no sono continua a
caminhada. [Roberto Evangelista]

A partir dessa estrutura, os três versos expressariam as mudanças cíclicas que se operam na natureza. O primeiro verso como que desenharia um cenário, exprimiria visualmente a natureza em determinada circunstância — noite, dia, verão, inverno:

Tarde de sol,
o armador da rede
range devagar... [Luiz Bacellar]

O segundo verso exprime o movimento que anima a cena fixada pelo primeiro. Ocorre constante-

10

mente no haikai que um elemento imprevisto apareça no terceiro verso. Sem ser obrigatoriamente uma conclusão lógica, o terceiro verso pode ser um resultado inesperado do contato dos demais elementos da composição.

Exatamente por não ser uma forma para ser dita

ou entoada, o haikai pressupõe a leitura silenciosa. Seu apelo é sensorial. Nunca intelectual, moral, lógico.

Temas que correspondem a destruição da vida estão ausentes do haiku: as doenças, as guerras, os terremotos. Ausentes ainda estão o ódio, a vingança e a paixão.

Para o haikai o essencial é perceber e captar a grandeza que está contida nas coisas pequenas que estão transcorrendo diante de nossos sentidos, dos movimentos singulares e dos gestos minúsculos que para nós foram se tornando invisíveis:

Água de pote.
Após a colheita
canta no copo.
(Roberto Evangelista)

O brilho do salto
do peixe na cascata,
lâmina de prata.
(Luiz Bacellar)

Dentro da cultura japonesa o haikai representa hoje um símbolo nacional, ao mesmo tempo que um

11

momento de uma idade dourada da arte, associada principalmente ao nome de Bashô. Matsuo Bashô transformou o haikai, de forma lúdica e amplamente cultivada, em expressão de sua descoberta do caminho da vida errante:

Branco ovalinho
sobre o campo de batatas
a Via Láctea
(Bashô)

Muitos poetas brasileiros têm sido atraídos pelo haikai, sobretudo a partir do movimento modernista. Guilherme de Almeida, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Miller Fernandes, Paulo Leminski, e entre nós, Luiz Bacellar, são alguns dos artistas brasileiros, entre tantos outros, que realizaram e realizam experiências com haikais.

O interesse que as possibilidades gráfico-visuais do haikai vem exercendo sobre artistas plásticos se evidenciou na produção do grupo concretista e acontece agora com a participação de Roberto Evangelista.

Algumas noções diretamente influenciadas pelo haikai encontram-se difusas na produção poética ocidental como, por exemplo, a brevidade, o jogo de elementos inesperados.

O exemplo da poesia de Oswald de Andrade é bastante ilustrativo: o uso de ilustrações, a valoriza-

12

Oriente x Ocidente

Sentimento e razão. Lógica e intuição.

Este é o grande dilema da alma humana. Da alma de toda a humanidade. Poderíamos acrescentar um outro dilema: consciente e inconsciente.

Todo mistério humano é dialético. Ou mais: é trinitário. Porque, no final das contas, a harmonia, a paz e a beleza (que é a síntese da verdade e da bondade) só ocorrem no equilíbrio dos contrários que é a síntese. Síntese que não é uma simples e superficial justaposição de contrários conflitantes mas que é, antes, a fusão pacífica de elementos que se complementam. Não se trata, também, de um

15

grosseiro sincretismo mas, sim, de uma assimilação profunda de elementos complementares e que se aperfeiçoam nessa complementação.

Se a busca incessante de tal síntese — na arte, na psicologia, na vida, enfim — é o problema fun-

damental do homem tomado em sua singularidade individual — o mistério da unidade que é sempre a síntese vital dos contrários [o masculino e o feminino, o individual e o social] que se integram, este é, também, o problema da humanidade tomada como um todo. Convém lembrar a teoria junguiana do inconsciente coletivo.

A humanidade, nos dias de hoje, está dividida em dois grupos — o Oriente e o Ocidente. O que mais separa o Ocidente e o Oriente não são, porém, seus grosseiros antagonismos políticos e econômicos que tudo isso é apenas epifenômeno de uma realidade humana mais profunda. Infelizmente [ou felizmente] estamos vivendo um momento histórico de subversão dos valores reais do homem: invertiram as posições da casca e da polpa.

Em que pesem as profundas e catastróficas mas sempre acidentais divergências políticas e econômicas entre o Ocidente e o Oriente o que, realmente, os caracteriza como realidades humanas distintas [não antagonicas ou inimigas] mas intradirecionadas ou convergentes para uma síntese histórica verdadeira — harmonia e fraternidade — é o seu modo de perceber e, portanto, de viver a realidade.

16

Watson e a análise econômica do alemão Karl Marx] e na arte [o classicismo, o parnasianismo, o haxxoco].

É muito difícil para o ocidental, lógico e sensual ou sensualista, ascitar a intuição cósmica do oriental. O Ocidente estabeleceu, de forma defini-

tiva, a distinção dualista entre Sujeito e Objeto, entre Lógico e Simbólico, entre o Homem e o Universo, entre o Eu e o Tu. E, ao estabelecer esta distinção fundamental e dualista entre o Eu e o Tu [Sujeito e Objeto] tornou-se ou exacerbou profundamente o individualismo. O Ocidente é profundamente individualista. Só no Ocidente podia ser redigida uma Carta dos Direitos da Pessoa Humana ou do Homem. E como o liberalismo, sob todas as suas formas, inclusive o capitalismo, viceja bem nas terras do Oeste...

O Oriental que não estabeleceu tal distinção é comunitário e grupal mesmo quando aceita a produção industrial importada do Ocidente [confronte-se a estrutura do modo de trabalho, por exemplo, em uma empresa japonesa e em uma empresa ocidental quaisquer]. Não sei até que ponto ou de que forma se estabelecerá modelos socialistas no Ocidente. Certamente o que encontrou em certos socialistas no Oriente foi a forma coletiva, grupal de trabalho. Mas, este sentido do social, do comunitário, do coletivo, peculiar do Oriental é uma decorrência da sua cosmo visão. Para o Oriental não há nenhum divórcio entre o homem e a natureza,

18

Ovo estrelado:
o cosmos: Contemplá-lo
é consumi-lo?

Esta distinção entre o contemplar [a análise, o

discurso, a lógica, a pesquisa científica, a especulação filosófica] e o consumir [a comunhão do sensorial, a mastigação do mistério, a integração do material no invisível, a fusão do sensorial com o apenas perceptível] do haikai questionador de Roberto Evangelista está no centro do paradoxo existente entre o Ocidente e o Oriente. Paradoxo porque ao mesmo tempo que distancia esses dois grupos humanos, os impõe, por uma verdadeira necessidade ontológica, à união. Necessidade que é própria do homem-em-si-mesmo.

Comecemos pelo lado de cá. O Ocidente encarna ou vivencia de modo precipuo a parte racional, a lógica, a ordem e a clareza do espírito humano. Isto vem de longe: de Sócrates, passando por Aristóteles até Descartes, atingindo seus momentos mais agudos na filosofia do Iluminismo alemão ou do racionalismo francês e desembocando, finalmente, no cientificismo do século XIX e no tecnicismismo deste século. O racionalismo lógico do Ocidente é de um sensualismo materialista que chega a ser mesmo grosseiro nas suas mais diversas modalidades. Não só na filosofia [empirismo inglês, positivismo de Comte, pragmatismo funcional de James] mas também na ciência [o behaviorismo de

17

za, entre o homem e o universo. Os animismos e pantemismos são comuns no pensamento oriental. Já, ao contrário, uma integração tão grande, tão íntima do homem com a natureza que o torna sensível às menores ou menos perceptíveis manifestações da realidade cósmica. O oriental não "conhece" a

natureza; ele "sente" a natureza. Mas não devemos entender a palavra "sentir" no caso do oriental da mesma maneira como a entendemos na sua significação ocidental. Sentir, para o ocidental é puro sensualismo, é puro deleite, é puro prazer sensorial ou corporal. É apenas um rogar superficial de corpos, de epidemes e de casacas. Para o oriental, sentir é co-sentir, é perceber intuitivamente não só a aparência, a crosta, o fenômeno, mas o que há de mais íntimo e de mais profundo e, portanto, de mais complexo e misterial na realidade.

Daí porque enquanto o oriental faz discursos, o oriental faz símbolos. Enquanto o ocidental faz análises, o oriental faz sínteses. Enquanto o ocidental produz gigantismos, o oriental procura o menor [ah! os transistores!...]. O ocidental é loquaz e eloquente; o oriental é silencioso e meditativo.

O símbolo é, sem dúvida, a tentativa do espírito humano de dizer, de expressar toda a complexidade do real dentro de um mínimo de sinais. Daí porque o símbolo, a imagem [o ídolo, o ícone, o ideograma] são características da alma e do pensamento orientais.

19

Se, no plano da arte (heraldica) quisermos apresentar um exemplo simples desta diversidade entre a concepção e expressão da realidade aqui e lá, tomemos duas bandeiras, dois símbolos nacionais: a do Brasil e a do Japão. A bandeira brasileira é um discurso eloquente de uma retórica

exuberante: verde, amarelo, azul, branco, retângulo, losango, círculo, faixa, estrelas grandes e pequenas, reunidas e solitárias... e mais: não podendo deixar de falar, de discursar no sentido estrito da palavra, escreveu-se um discurso na faixa branca: Ordem e Progresso... A do Japão: um quadrilátero branco [que não é cor] e um círculo vermelho... que pode ser tudo.

Um poema oriental? A *Enxida*, a *Divina Comédia*, os *Lusiadas*, a *Invenção de Orfeu*.

Um poema oriental? o haikai.

Acreditado ser muito difícil para um poeta latino-americano [difícil para um luso-brasileiro; mais difícil para um hispano-americano] conter a sua eloquência sensual, a sua retórica barroca e chegar à frugalidade verbal que é exigida para a estruturação de um haikai. Na verdade, a parcimônia verbal, a contensão retórica é, apenas, um elemento, um componente e, talvez, não o mais essencial.

No caso da poesia brasileira, por exemplo, sabemos que muito tem sido feito para se conseguir essa contensão verbal, principalmente, a partir do movimento de 22. Poderíamos, rapidamente, ci-

20

[seja-nos permitido o uso adaptado dessas categorias kantianas] ou procura fenomenais ou noumênicos, a sensibilidade percebe o noumenon no fenómeno. Em palavras mais simples: a sensualidade exterioriza o que é interior; a sensibilidade interioriza o que é exterior.

Ainda aqui o problema se radica no modo de perceber a realidade e de exprimi-la. Ainda aqui permanece o problema do discurso e do símbolo. O discurso é a linguagem própria da lógica, da ciência, da filosofia e, mesmo, da teologia. [Em passant: a teologia só podia mesmo ter sido sistematizada no Ocidente]. O símbolo é a linguagem própria da intuição, da arte, da religião. O símbolo nos diz o que é a coisa sem explicitá-la. Diz o que é a coisa quase ocultando-a.

Se é verdade que cada poema vale por si mesmo isso é muito mais verdade no haikai. Confesso, por isso, que é muito difícil analisar um livro de haikais. Seria preciso analisar cada um deles assim como fazem os que analisam a pureza dos diamantes — é preciso olhar um por um. Mas, pode-se analisar um haikai? Analisá-los, não seria, por acaso, esfazê-los, quebrá-los, destruí-los enfim, daquilo que constitui a sua maior beleza que é a captação do universo inteiro [do homem e da natureza simultaneamente ou do homem na natureza] num momento passageiro da vida, num instante de apreensão da energia vital que está toda inteira em tudo e, principalmente, naquilo que chamamos ingenuamente de "coisas simples"? Quem for capaz

22

tar alguns exemplos marcantes e definitivos de depuração da exuberância verbal entre nós; Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto. Podemos incluir também nesta linha as experiências da poesia concreta e do neo-concretismo e até mesmo as visões do poema objeto.

Mas a simples instrumentalização de uma palavra enxuta, seca e despojada ainda não é suficiente para chegarmos à verdadeira estrutura do haikai. Na verdade esta arte do pantagruelismo verbal pode levar a uma nova forma de classicismo apenar. No nosso caso, a arte verbal não consegue extinguir a nossa sensualidade ocidental e, muito menos, a latino-americana.

De fato, mais do que a parcimônia verbal o haikai exige do poeta uma nova experiência sensorial, uma nova estesia na qual a sensualidade seja substituída pela sensibilidade.

Não desejamos demorar-nos sobre esta distinção que até poderia parecer um simples jogo semântico. Parece, porém, que há uma diferença muito grande entre a sensualidade e a sensibilidade, estas duas formas sensoriais de percepção do real e que, por isso mesmo, estão na raiz de toda experiência estética. Vamos tentar exprimir essa diferença em poucas palavras: enquanto a sensualidade torna sensorial até mesmo o que escapa diretamente à percepção dos sentidos, a sensibilidade é capaz de tornar quase não-sensorial a própria realidade sensorial. E isso ocorre porque enquanto a sensualidade permanece no campo fenomênico

21

de vez toda a luz existente no universo no piscar-pisar de um pírrilampo, é capaz de sentir a beleza de um haikai.

Repetimos: é necessário criar [pelo menos, para nós, ocidentais] um novo modo de ver a realidade.

de para sentir a beleza de um haikai que não é apenas uma parábola, uma metáfora, uma anedota, um instantâneo impressionista e é tudo isso ao mesmo tempo. Vejamos, como exemplo, este de Luiz Bacellar:

No centro da grama
seca da campina
o girassol resiste.

Veja-se, neste outro, também do mesmo autor, a harmonia vital entre todos os seres da natureza, isto é, uma integração da energia viva que existe entre todas as criaturas e cuja força exprime com uma delicadeza quase imperceptível:

Quando a grama oscila
de leve a libélula
já levantou vôo...

Ou neste de Roberto Evangelista:

O peixe vivo
faz vibrar o coração
e o canção.

23

Caler-nos-ia, então, afirmar, apenas, que os dois poetas de O Crisântemo de Cem Pétalas conseguiram realizar brilhantemente a sua criação? Se é verdade o que Roberto Evangelista diz [e é] neste seu haikai.

Se cem homens
contemplam a mesma pedra:
mil pedras desiguais.

É claro que, mesmo que os dois poetas tenham conseguido lavrar genuínos haikais, há entre ambos visões ou percepções diferentes do mundo e do homem. Dizíamos, apenas à guisa de pista, que Luiz Bacellar se atém mais à contemplação da natureza em si mesma e nos oferece uma captação indireta do homem através dos próprios elementos da natureza: plantas, animais, flores, estrelas, lua...

Sempre peregrinado
o grilo fica tranqüilo
cantando escondido.

Bacellar intitulou este haikai de "O Poeta". Poderia ter o título de "Auto-retrato". Roberto Evangelista se não faz um caminho inverso nos oferece uma visão mais direta do homem. O homem se faz mais presente na natureza:

24

A chuva cai em
cantaros: alguém é levado
para dentro de si.

Nota-se, também, em Evangelista, mais do que em Bacellar a colocação de questionamentos dignos assim, filosóficos. Por exemplo, o haikai que citamos no início deste trabalho.

Há ainda uma última observação que gostaríamos de registrar aqui. Como não podia deixar de ser, há um esforço (sem sucesso) nos dois poetas de fixarem momentos da natureza e da vida do homem amazônico e é quando, talvez, o haikai, de Bacellar e de Evangelista realiza sua plena migração do Oriente para a realidade amazônica. Estas diversidades, longe de estabelecerem divergências, ao contrário, dão uma unidade maior ao Crisântemo. Terminei com estes dois haikais do Evangelista e do Bacellar, respectivamente, nos quais podemos usufruir, contemplar, na pérola oriental do haikai, toda a beleza da nossa natureza amazônica:

Lago alagado.
Aqui não começa
e lá nem termina.

O brilho do salto
do peixe na cascata,
lâmina de prata.

L. Ruas

25

Epígrafe

A raiz destila
a terra e cai:
fruta aberta.

(Luiz Bacellar)

A fruta aberta
revela o mistério
da raiz: néctar.

(Roberto Evangelista)

27

