

Suspende o tempo e o espaço: O corpo visto sob a lente do conceito japonês de *Ma*

*Suspending space and time: The body seen
under the lens of the Japanese concept of Ma*

Maria Cristina Elias Meneghetti

Artista, coreógrafa e doutoranda na Universidade Anhembi Morumbi

Departamento de Pós-Graduação em Design

E-mail: cristinaelias09@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2189-7753>

Dra. Priscila Arantes

Curadora, Professora e Diretora do Museu Paço das Artes – São Paulo. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Departamento de Artes - Graduação e Pós-Graduação

E-mail: priscila.a.c.arantes@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0500-0849>

RESUMO:

Ma significa vazio, espaço, tempo ou pausa e sua origem está correlacionada às ideias de transitoriedade e incompletude, características da estética Zen-budista. Mais do que um conceito, *ma* é um *modus operandi* na vida cotidiana japonesa, que ilustra um intervalo de espaço-tempo disponível para a materialização de eventos em potencial, em que infinitas combinações sígnicas podem acontecer. Neste artigo, abordaremos a aplicação de *ma* enquanto princípio condutor da criação, bem como da apreciação de obras na área das artes do corpo. O corpo será tratado com um corpo-em-processo com total disponibilidade para a *interação* com outras mídias na produção de sentido.

MENEGHETTI, Maria Cristina Elias; ARANTES, Priscila. **Suspende o tempo e o espaço:**

O corpo visto sob a lente do conceito japonês de *Ma*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

312

Palavras-chave: *Espaço ma. Corpo. Processo criativo.*

ABSTRACT:

Ma means emptiness, space, time or pause and its origin is correlated to the ideas of transience and incompleteness of Zen-Buddhist aesthetics. More than a concept, *Ma* is a *modus operandi* in Japanese daily life which illustrates an interval of space-time available for the materialization of potential events and where an endless number of sign combinations may occur. In this article, we will address the application of *Ma* as the guiding principle of the creation, as well as of the appreciation of works in the field of the arts of the body. The body will be treated as a body-in-process in total availability for interaction with other media in the production of meaning.

Keywords: *Ma space. Body. Creative process.*

Artigo recebido em: 05/06/2019
Artigo aceito em: 05/08/2019

Introdução: Considerações sobre *ma*

O que é *ma*?

“Dentro em chamas. Fora, nada”. Essa diretiva de Tetsuro Fukuhara, artista *Butoh* de segunda geração,¹ ilustra um estado em que o corpo está pronto para criar, disponível e aberto para captar os impulsos do momento presente, internalizá-los e colocá-los novamente para fora, em forma de arte. Nada. Vazio. Na realidade, esse lugar suspenso é um vazio cheio de possibilidades, um nada que pode ser tudo. O corpo nesse estado está completamente disponível para associações diversas, para reagir aos estímulos externos, combinando-se com elementos variados e gerando sentidos sempre inusitados.

No Japão, há um termo, ou um universo semântico, que representa esse estado de abertura a eventos chamado *ma*.² Literalmente, *ma* significa espaço, lugar, tempo ou pausa.³ Diversas expressões, como “espaço vazio”, “intervalo de tempo-espaço”, “silêncio”, “não ação”, “fronteira” (OKANO, 2012), “passagem”, “portão” (GREINER, 2012), “espaço-tempo negativo” (KOMPARU, 1983), “consciência de espaço” e “espaço experiencial”,⁴ “teia de relações entre pessoas e objetos” (KERCKHOVE, 1995, p. 157) foram usadas para se referir ao que *ma* significa.

A definição de *ma* em palavras, entretanto, é controversa, pois abrange um conjunto complexo de significados sem palavras específicas em outras línguas que correspondam a essa complexidade. Além disso, de acordo com a tradição japonesa, *ma* deveria ser mais sentido do que verbalmente explicado. Para o Japonês, *ma* é algo *incorporado* e que se detecta instintivamente, sendo também usado na linguagem do dia a dia. *Ma* constitui um “modo de percepção [...] presente em todas as instâncias da vida japonesa” (GREINER, 2012). “No Japão, tudo depende de *ma*: as artes marciais, a arquitetura, a música e a mera arte de viver” (RANDOM, 1985, pp. 149-150).

Ma é uma estância de passagem intrinsecamente ligada à efemeridade, à transformação, a uma estrutura processual. Em termos gerais, *ma* pode ser definido como um espaço vazio à espera de um acontecimento. Originariamente, a ideia de *ma* liga-se a um “espaço mitológico vazio, demarcado por pilastras, que podem ser atadas por uma corda, onde haveria a aparição divina no território criado” (OKANO, 2008, p. 178).

Na arquitetura, na sua acepção mais atual, *ma* configura um recinto nas casas contendo apenas um chão de *tatami* e nenhum móvel. Um espaço vazio, caracterizado pela “flexibilidade” e constituído por “fronteiras adaptativas e dinâmicas”: “biombos, cortinas de tecido ou bambu, ou painéis de correr de papel” (OKANO, 2008, p. 179). Esse recinto se transforma conforme o uso pretendido e a organização de objetos e ações dentro dele: tem-se uma cozinha quando se coloca uma mesa para comer, um quarto de dormir quando um *futon* é desenrolado, um altar quando se coloca uma estátua de Buda para meditação.

Outro exemplo de espaço-*ma* na arquitetura japonesa é “corredor-terraço” (OKANO, 2008, p. 179), *engawa*, que liga o espaço interno da casa ao externo. Trata-se de um espaço “ambíguo”, que se coloca como uma “extensão do ambiente interno, mas invadida pelos elementos externos: luz, vento e visão da paisagem externa” (OKANO, 2008, p. 180).

Greiner (2012) define *ma* como um “entreondequando”, em contraposição ao “nada”, referindo a metáfora de um “portão” para ilustrá-lo. *Ma*, então, assume o papel de elemento de ligação, de passagem, que possibilita a comunicação e a transformação. Uma espécie de portal disponível para a passagem de objetos e pessoas, um espaço que conecta um lado ao outro pertencendo concomitantemente aos dois. Essa ideia se expressa no próprio ideograma *ma*, que é composto pela combinação de dois ideogramas, um indicando “porta” e outro o “sol” (KARLGREN, 1923, p. 130).

Aqui o sol indica a possibilidade de um evento; ações em potencial dentro dos limites de um território demarcado. Nesse sentido, a potencialidade de sentidos dentro de *ma* é infinita, apesar de suas dimensões limitadas: “*Ma* é um espaço vazio onde vários fenômenos aparecem e desaparecem, fazendo nascer signos que se arranjam e se combinam livremente, de infinitas maneiras.” (OKANO, 2012, p. 53). Trata-se de “uma zona de coexis-

tência, tradução e diálogo” que “pressupõe divisão e intermediação, como também relação e conexão, instâncias em que a noção de fronteira se torna uma constante” (OKANO, 2012, p. 26).

Ma e a estética em processo do Zen-budismo

Embora no Japão, o conceito de estética tenha sido artificialmente introduzido pela necessidade de compreensão da filosofia ocidental⁵ (RICHIE, 2007, p. 20), há um conjunto de princípios que traçam os contornos daquilo que é considerado de “bom gosto” (RICHIE, 2007, p. 33). Em linhas grossas, esses princípios apontam para uma “intensificação da sensibilidade” que leva à valorização estética de elementos como o “silêncio”, o “vazio” e a “imobilidade” (RICHIE, 2007), fazendo notar que a estética japonesa se constrói sobre quatro “qualidades”: “sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade” (KEENE, 1969, p. 294). Entre essas qualidades, a noção de “perecibilidade” ganha destaque no contexto do Budismo e o conceito de *mujô*, enquanto “impermanência” (RICHIE, 2007, p. 18), de forma que no Japão “a beleza repousa no seu próprio desaparecimento” (RICHIE, 2007, p. 18).

Segundo Matsuoka (1979 *apud* PILGRIM, 1995), a base da estética japonesa é a noção de *ma*, fortemente influenciada por práticas espirituais e religiosas que fundamentam a estrutura sócio-cultural no Japão como o Budismo, o Taoísmo e o Xintoísmo (PILGRIM, 1995). Assim, “[...] o espaço *ma* é simultaneamente intervalo, vazio e espaçamento ‘entre’; separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendra certa relação de tempo ao infinito, próprio do Japão” (BUCI-GLUCKSMAN, 2001, *apud* OKANO, 2008, p. 180).

Os princípios de “transitoriedade” e “incompletude”, característicos do pensamento Zenbudista (OKANO, 2012, p. 34), e que se infere da ideia de *ma*, têm uma função formadora daquilo que é belo no Japão: “O fato de apreciar-se o elemento residual na arte, isto é, o vestígio que se situa no limiar entre a forma e a não forma, ou entre o som e o silêncio, tem essa origem”⁶ (OKANO, 2012, p. 33).

Dessa forma, trata-se de uma estética que, diferentemente da tradição no ocidente, “preocupa-se mais com o processo do que com o produto, com a real construção de um eu do que com a auto-expressão” (RICHIE, 2007, p. 15).

A área mais externa da “Roda da Vida” no Budismo, metáfora da experiência cíclica, representa os doze elos da “Originação Interdependente”, isto é, “como a mente constrói todos os movimentos (nascimento, duração e cessação ou passado, presente e futuro)” (SAMTEN, 2010, p. 37).

O primeiro elo, *avidya*, é ilustrado por um cego de bengala e significa “perda da visão” (SAMTEN, 2010, p. 41). Trata-se de uma “estreiteza de visão”, mais precisamente, de um corte feito pela mente no infinito, indicado como *mû* no zen-budismo:⁷ imagens aparecem “ao mesmo tempo que opções de experiências ficam ocultas pela experiência das imagens surgidas” (SAMTEN, 2010, p. 42). Essa ocultação também não é notada, ou seja, o referido corte no infinito não é consciente. *Avydia* permite a “ocultação da ocultação”, operando sempre por meio da “delusão” (SAMTEN, 2010, p. 42): um engano que passa a ideia de que o que vemos é tudo o que existe. *Avydia* vive nessa zona de dualidade comportando, ao mesmo tempo, a “capacidade de manifestar” e a “capacidade de ocultar” (SAMTEN, 2010, p. 42). Manifestação aqui seria a concretização da experiência de uma das diversas formas (*loka*) que pairam no espaço enquanto potência, possibilidade; o iluminar de uma parte do infinito (*mû*), deixando todo o seu resto na escuridão. A capacidade de manifestar, ou seja, de iluminar um fragmento do infinito, segundo o Budismo, caracteriza a “mente criativa” e é denominada “luminosidade” (SAMTEN, 2010, p. 42). É exatamente *avydia*, essa estreiteza de visão ou foco de luz criado pela lanterna da percepção, que nos permite criar.

Segundo o Budismo, as formas (*loka*) aparentemente externas, separadas do sujeito que as vê, são na realidade “inseparáveis de estruturas internas da mente”. Não reconhecer que a visão é sempre da mente, ou seja, que a experiência do fora é determinada por processos internos, é causado por *avydia*, a referida visão restrita. É *avydia* que permite a operação mental de separação entre sujeito e objeto, a origem da mente dualista, como se esses fossem independentes dos processos mentais, gerando uma falsa visão congelada. Por

outro lado, reconhecer esse processo de ocultação leva a uma mente livre, capaz de passar de uma imagem a outra. Quando se troca as estruturas internas da mente, “os objetos trocam de sentido na nossa frente” (SAMTEN, 2010, p. 22).

Portanto uma mente livre, segundo o Budismo, é aquela que tem consciência da sua visão limitada e da vastidão não visível em que aquele fragmento de percepção se insere; é aquela capaz de alterar a perspectiva daquilo que a percepção ilumina. Trata-se da mente-*satori* que se refere a uma consciência ligada à “aquisição de um novo ponto de vista”, ao “desabrochar de um novo mundo até então não percebido pela confusão de uma mente dualista” (SUZUKI, D.T., 1964, p. 88, *apud* YUSA, 1987 p. 341, tradução nossa). A experiência *satori*, neste contexto, equipara-se à autêntica criação (ou manifestação) artística:

Este momento supremo na vida de um artista, quando expressado em termos *Zen*, é a experiência de *satori*. A experiência de *satori* é tornar-se consciente do Inconsciente (*mushin*, não-mente), falando em termos de psicologia. A arte tem sempre algo a ver com o Inconsciente (SUZUKI, D.T. 1973, p. 219-220, *apud* YUSA, 1987, p. 341, tradução nossa).

Portanto, nesse contexto, a criação equivale a operar um corte no todo com a inevitável ocultação da área externa aos limites desse corte. Aquele que tem consciência desse processo, entende a sua realidade como um corte espaço-temporal no ciclo da eternidade; um fragmento ou vestígio da totalidade, totalidade essa representada por um grande vazio.

Retornando a *ma*, enquanto um corte ou intervalo no espaço-tempo infinito, pode-se dizer que *ma* é o lugar da criatividade, ou seja, a área delimitada pela percepção, que embora seja apenas um *corte* no *todo* (e justamente por isso), permite a *manifestação*. Na sua “construtibilidade passageira” (OKANO, 2012), *ma* é algo que acontece, que se constrói conforme o arranjo que se dá no momento do seu próprio processo, enquanto o tempo do acontecimento, do fenômeno.

Prática / pesquisa: a construção de um corpo eternamente capaz de reencontrar o vazio

Todos os trabalhos de Cristina Eias desde 2010, como *Here and There [or Somewhere Inbetween]* (Radialsystem Berlim e Festival Plataforma Berlin, 2011 | Studio K77, Berlin, 2012 | Boddinale, Loophole Berlin, 2013 | Festival Dança em Foco, Rio de Janeiro, 2016), PAI (Midrash, Rio de Janeiro, 2012), *Fragmentos fonéticos de um (Si)* (Prêmio FUNARTE Mulheres nas Artes Visuais 2013 | MIS e MAM São Paulo 2014 | Museu Casa Guilherme de Almeida, Festival *Transfusão*, São Paulo, 2015), *Performarsi: a ação como percepção* (MAXXI, Roma, 2016), *Caixa de Música* (Prêmio Temporada de Projetos Paço das Artes, São Paulo, 2017 | Studio Stefania Miscetti, Roma, 2017), *Oggetti della Vita Cotidiana*⁸ (Festival de video-arte de mulheres *She Devil*, Roma, 2017), *Performance Infinita* (Supernova Arts, São Paulo, 2019) entre outros,⁹ seguiram a mesma forma processual: o foco é a construção de um corpo em constante transformação, capaz de retornar ciclicamente a um estado de esvaziamento ou total disponibilidade para a interação com outros materiais plásticos, com objetos, com a ação de outras pessoas, com as especificidades do espaço em que a obra acontece (*site specific*), com outras linguagens (pintura, escultura, instalação, escrita) e mídias, incluindo aqui a capacidade do corpo de interagir com novas tecnologias na produção de sentido.

A construção desse corpo começa por tornar o corpo-mente disponível para sentir os estímulos oferecidos pelo espaço. Isso corresponde a libertar o corpo de tensões excessivas e a mente de expectativas e ansiedades. Claro que isso nem sempre é possível, talvez nunca. Mas é possível reconhecer essas tensões e ansiedades, olhá-las com alguma objetividade e lidar com elas de um modo diferente de como se faria automaticamente. Por meio de treinamento continuado, é possível, voluntariamente, olhar para o que cada um vê como o seu real, como a sua totalidade, a partir de uma perspectiva suspensa. Também é possível aprender a mudar a qualidade da tensão interior para uma energia receptiva suave, que pode ser usada para a criatividade. É nesse estado de energia receptiva suave, de quase desprendimento do *eu*, que o *ma* é criado.

No universo do teatro *Nô*, Komparu (1983) define *ma* como “tempo-espaço negativo” (KOMPARU,1993, p. 71 apud GREINER, 1998, p. 41), onde parece que nada acontece, em que os atores estão em aparente imobilidade, mas em que tudo pode acontecer.

O que [o ator] não faz é de interesse (*Senu tokoro ga omoshi-roki*). Na verdade, Komparu Kunio respeita *Nô* como não mais nem menos do que a arte de *ma*: a encenação se destina a criar um constantemente transmutado, transformando o espaço de ação apenas o suficiente para criar o *ma* que é um espaço-tempo em branco onde nada é feito... A música existe nos espaços negativos, no branco gerado pelos sons reais. E na dança, busca-se adquirir a técnica de não circulação (NITSCHKE, 1966, p. 116-156).

Este momento de não-ação dos atores que liga um movimento ao próximo nas peças *Nô* é denominado por Zeami como *senu-hima*, que significa exatamente *ma* (MORIOKA, 2015). Aqui a manutenção do silêncio é a apresentação: “a não-ação é o segredo mais íntimo da atuação em *Nô*” (ZEAMI, *Kakyo*, apud YUSA, 2007, p. 337, tradução nossa). Esse momento de não-ação, embora esteja vazio de movimento é um momento de prontidão ou disponibilidade para a ação: “Esteja atento para estar consciente da sua mente e associá-la à sua próxima mente” (MORIOKA, 2015, p. 90, tradução nossa). Embora o ator esteja num momento de não-ação, a tensão interna deve ser mantida, ele deve estar pronto ou disponível para iniciar o próximo ciclo de movimento. “Ao mesmo tempo, o coração do ator em sua profundidade, repleto de *kokoro*,¹⁰ está ativo” (MORIOKA, 2015, p. 90, tradução nossa).

Essa passagem pelo vazio cheio de potência equivale ao referido estado de espírito de *mushin*, enquanto “mente-primordial” ou “não-mente” (YUSA, 1987, p. 333). *Mushin* associa-se à expressão *mizo no kokoro*, “mente como água”: “Neste estado, a água reflete uma clara e perfeita imagem não-distorcida do seu entorno, como um espelho.” (WENDELL, 2010). Relaciona-se também a *tsuki no kokoro*, enquanto “mente como a lua”, enquanto um “estado agudo de alerta não-analítico ou consciência global onde a mente observa todos os detalhes, assim como a lua ilumina tudo sem preferência ou prejuízo, permanecendo não afetada por aquilo que ilumina” (WENDELL, 2010). Muito próximo do conceito de *mushin*, está o estado psico-físico de *zanshin*, enquanto “mente remanescente” ou “forma remanescente de alerta” (MANN, 2012), presente nas artes marciais japonesas como o Kendô¹¹ e o Aikido.¹²

Segundo Gruber¹³ (2002) o “objetivo [*do Aikido*] é resolver o conflito num plano superior... é um **abrir-se** para utilizar a energia do oponente, desviando-a em vantagem própria” (p. 6, tradução nossa, grifo nosso). No Aikido, o treinamento de *zanshin* consiste em uma atitude mental e física, no foco no oponente, no alerta e na **espera em relaxamento de uma forma de ação** (SHIODA, 1977, grifo nosso). O corpo vazio de movimento, sinesteticamente consciente de seu entorno, na espera passiva de um evento. Além de referir-se a um estado de “consciência e prontidão”, *zanshin* aponta também para uma “perfeita transição de uma técnica para a próxima num *kata*,¹⁴ nunca perdendo o foco e a prontidão” (WENDELL, 2010).

Eugênio Barba (1998, p. 33) apresenta a ideia de *ma*, associando-a à expressão “estar decidido”. Trata-se de uma **“indicação de disponibilidade energizada para ação que é apresentada como uma forma de passividade”** (BARBA, 1995, p. 33, tradução nossa, grifo nosso). *Ma* estaria associado à “criação de conexões” com elementos que, em geral, são percebidos pelo corpo como “automatismos”, por exemplo, a respiração. Isso significa “estar consciente da tendência de ligar automaticamente gestos ao ritmo da respiração, fala e música e quebrar essa ligação. O oposto de ligar automaticamente é, conscientemente, criar uma nova conexão” (BARBA, 1995, p. 32, tradução nossa).

A quebra da ligação automática acontece no universo do corpo através da ação de “matar a respiração. Matar o ritmo” (BARBA, 1995, p. 33, tradução nossa). “Matar” nesse contexto é desenvolver a capacidade de olhar as tendências automáticas e habituais que dirigem a atividade do corpo com certa objetividade, de forma a poder alterá-las, criando formas de lidar com elas.

É exatamente nessa linha de pensamento, de desenvolvimento de um olhar objetivo (ou “destacado”) sobre o próprio corpo, que fazemos uma ponte para aquilo que se chamou o “corpo morto” do Butô e que Kunichi (2018) apresenta como um “corpo esgotado”, ao abordar a obra de Hijikata Tatsumi¹⁵.

A gênese da dança de Hijikata era calcada na desconstrução da linguagem; no matar (ou esgotar) a palavra, gesto ou movimento, para que uma linguagem nova pudesse emergir. O “caminho” proposto é passível de renovação, reelaboração, e se constrói pelo eterno retorno ao nada, ao *esgotamento*. Segundo Hijikata, “o que conta é uma técnica que se produz”

(HIJIKATA, 2005 *apud* KUNICHI, 2018, p. 129). A gênese da dança Butô, de que Hijikata é considerado o arquiteto (VIALA; MASSON-SEKINE, 1988), paira nessa zona cinzenta entre a forma e a não-forma: “O butô consiste talvez em dançar uma vida comportando um vazio. É uma carne que comporta o vazio. E começa com a imobilidade, espalha imobilidade, termina imóvel” (HIJIKATA, 2005, p. 48, *apud* KUNICHI, 2018, 117).

De acordo com Tetsuro Fukuhara: “Na minha “dança do espaço”, podemos organizar o corpo como objeto, não como sujeito, no *ma*. Através de *ma*, podemos obter uma grande energia do meio ambiente. Além disso, em *ma* a dimensão excedente aparecerá”.¹⁶

Em entrevista à revista *Metrópolis*, Akagi Maro (2018)¹⁷ dá o exemplo da maçã de Newton para ilustrar esse estado do corpo:

A maçã em si não sabe que está caindo. Ela não se percebe. Quando Newton a vê, ele encontra a gravidade, mas quando um camponês vê a maçã, ele pensa no desperdício de comida perfeitamente boa. Então, basicamente somos a maçã - o corpo humano como um objeto para ser interpretado (tradução nossa).

Para a criação de conexões é preciso matar os automatismos que configuram o corpo cotidiano, cultural-, social- e historicamente construído; enxergar de forma objetiva, destacada aquilo que se acredita ser o próprio corpo. Segundo Akagi Maro, fundador da companhia de Butô Dairakudakan : “Primeiro, você precisa matar seu corpo para construir um corpo como uma ficção maior. E você poderá ser livre naquele momento” (*apud* GREINER, 1998, p. 22).

Assim, no que se refere aos trabalhos aqui analisados, o processo de consecução desse estado de espírito, enquanto um processo continuado e metódico, é a primeira vertente de reflexão de *ma* no processo criativo. Trata-se de um treino do corpo-mente no sentido de alcançar esse estado de abertura e disponibilidade necessário para a criação artística em contextos nos quais a improvisação e o acaso têm um papel essencial. Esse treino é adaptado principalmente do Butô e do Aikido.

Como segunda vertente de radiação, *ma* funciona como um princípio orientador do momento criativo em si: durante uma *performance*, a gravação de um vídeo ou série fotográfica, desenho uma tela... Da organização do espaço e da escolha dos elementos que estarão presentes neste lugar, às decisões que se toma dentro de cada intervalo da criação,

MENEGHETTI, Maria Cristina Elias; ARANTES, Priscila. **Suspender o tempo e o espaço:**

O corpo visto sob a lente do conceito japonês de *Ma*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

todas essas questões mantêm um espaço em branco para o acaso e a atualidade. Não se sabe matematicamente que resultados materiais específicos sairão, mas há uma confiança na interação do externo (espaço, materiais, participantes / receptores, objetos, ferramentas) com o interno (cognição e expressão), permitindo que eles ajam.

Em uma terceira frente, *ma* também influencia as escolhas conceituais e formais: o que se fala e como se vai fazer isso. A preferência por temas que se transformam, o corpo em movimento, flores que secam; significados derivados de composições de imagens ou símbolos, sons e gestos formados pelo acaso; longos silêncios entre sons, espaços em branco entre imagens; materiais que não podem ser fixados, mas que também não se apagam por completo como carvão; efemeridade em geral; uma certa tendência para a repetição; a criação de atmosferas sinestésicas – tudo isso vem dessa mesma raiz.

A aplicação prática de *ma* nas artes do corpo: casos concretos

Respirar é uma atividade automática. Andar é uma atividade automática. É por isso que essas ações são a base das principais técnicas de meditação Zen-Budista :

Pegue minha mão. Andaremos.
Apenas andaremos.
Viveremos a nossa caminhada
sem pensar em chegar a lugar algum.
(...)
Cada passo traz uma brisa fresca.
Cada passo faz uma flor florescer sob nossos pés.
(...)

Esses são fragmentos do poema *Meditação Andando*, do mestre Zen Thich Nhat Hanh (2005, tradução nossa). O princípio básico da meditação andando é simplesmente estar consciente quando se está a caminhar. Pensamentos e sentimentos vão e vêm. O objetivo não é apagar nem proibir a atividade da mente (proibição essa que é uma fonte de pensamentos em si), mas apenas reconhecê-los: “Estou pensando”, “Estou planejando”, “estou esperando”... Estar consciente da própria ação é o objetivo e o caminho dessa técnica. Estar consciente do caminhar cria uma *conexão* com essa atividade, uma conexão com o *eu*, e *mata* o automatismo de caminhar sem nem perceber que se está a mexer os pés.

Consideramos escrever uma atividade automática. Não é preciso pensar em qual movimento da mão resultará na letra “A” ou na letra “B”. Pensa-se em um conceito e imediatamente o coloco no papel. Uma letra após a outra, uma palavra após a outra, uma frase após a outra... É esse estado de prontidão para escrever que permite perceber outras coisas enquanto se escreve e associar o ato físico da escrita a essas sensações.

Entretanto, a ação de escrever em si não é uma manifestação artística. Na estética em que a minha prática se insere, a criação artística envolve recriação e recontextualização; ela requer o deslocamento de formas e sentidos e o seu rearranjo segundo elementos que se oferecem pelo dado momento presente. Mas e se, em vez de olhar uma palavra como uma ideia, um conteúdo, a olhássemos apenas como forma? Em vez de se pensar naquilo que ela quer dizer, a olhássemos como um desenho que se forma? Aqui se está a matar uma relação de automatismo com a própria linguagem. Está-se a olhar a palavra como algo novo, que causa estranhamento.

Além de se operar uma desconstrução da linguagem, se está a desconstruir o próprio olhar. Pode-se experimentar essa forma de estranhamento no ler textos escritos em línguas completamente estranhas. Letras e ideogramas que não se é capaz de entender podem ser vistos como desenhos ou contornos que comportam um vazio a ser preenchido pela mente em ação.

Entre 2010 e 2011, Cristina Elias participou em uma série de oficinas de Butô na Europa. A prática de Butô de Minako Seki,¹⁸ em Berlim começa religiosamente com quarenta minutos de meditação: vinte minutos sobre os joelhos, vinte minutos caminhando. No início, não se sabe muito bem porque se é convidado diariamente a essa prática repetitiva, algo que só se pode compreender com a própria repetição da prática.

Nesses momentos iniciais das sessões oferecidas por Seki, não é preciso fazer nada: nem criar, nem mostrar. Só sentar ou caminhar. Com o passar do tempo, entende-se que aquele não é um aquecimento ou uma preparação para o processo criativo: trata-se do processo em si. Assim, nas oficinas criativas, o que se procura fazer é transferir aquele exercício de

internalização ou esvaziamento para o contexto criativo. A partir de uma tarefa automática como respirar ou caminhar, deve-se encontrar uma ação autêntica. No caso de Cristina Elias, o que se encontrou foi o ato de escrever.

Num primeiro momento, o ato da escrita em papel foi mimetizado no ar. Construiu-se uma parede imaginária: uma área delimitada e vazia dentro do amplo espaço do estúdio. O espaço *ma*. Então, todos os pensamentos e sentimentos que se podia acessar foram escritos nessa parede, sem intenção alguma de passar uma mensagem, de narrar uma história – palavras sendo traçadas no ar como eventos, fenômenos.

Na fenomenologia de Charles S. Peirce, de que Okano (2012) se vale para transferir o universo de *ma* para o pensamento ocidental, há um estado de “primeiridade”, que é puramente sensual: trata-se de um “estado de consciência de experienciar uma mera qualidade como uma cor ou um som”, e que se caracteriza “por ser uma experiência imediata, em que não há para essa mesma consciência, fluxo de tempo” (IBRI, 2015, p. 30). *Ma*, em sua qualidade “mera possibilidade” (OKANO, 2008, 2012), encontra-se nessa categoria de “primeiridade”, na qual não há ação nem mediação, em que o tempo é suspenso. Trata-se, portanto, de uma “qualidade de sentimento” em que há uma “ruptura com o tempo” promovida por uma “**consciência que sente**” (IBRI, 2015, p. 34, grifo nosso). Quando *ma* adquire existência fenomenológica, passando a ser um signo identificável nas artes, ele adentra o campo da “segundidade” da teoria de Peirce. Essa transição da “primeiridade” para a “segundidade” envolve um estágio terceiro, a “terceiridade” em Peirce, que não é uma etapa que temporalmente acontece depois da primeira e da segunda, mas que acontece concomitantemente e que consiste numa “mediação” entre primeiridade e segundidade. Trata-se de “instância mediadora entre passado vivido e ação futura” (IBRI, 2015, p. 38).

Essas etapas, que se dão em um mesmo intervalo espaço-temporal, podem ser identificadas na ação de escrita em direto que eu empreendia: sentir algo, encontrar um palavra ou expressão que represente esse sentimento e dar materialidade a esse conceito abstrato através do movimento. Elas são também sucintamente descritas no *mapa de ação* proposto por Fukuhara em suas oficinas de Butô: “ache um estado de nada, sinta algo, comece a mover-se, desenvolva a sua dança, atinja o paraíso e pare”.¹⁹ Essa sequência, segundo Fukuhara, deve estruturar cada movimento individual do *performer*, bem como a *perfor-*

mance como um todo. À mesma sequência, depois de “pare”, acrescentamos retorne ao estado de nada... e recomeça tudo. Retomando Zeami, “o mundo da experiência sensual é vazio, o vazio é o mundo da experiência sensual” (ZEAMI, 1424, *apud* YUSA, 1987, p. 336). O eterno retorno ao estado de *mushin* (“não-mente”), ao *esgotamento* do corpo, é o caminho da manifestação ou criação nesse contexto estético.

No estágio inicial de seu reencontro com a escrita, Cristina Elias ainda usava apenas os braços e mãos. Então, o traço foi internalizado e o movimento da escrita recriado como dança, com todo o corpo. Quem estava de fora via apenas movimentos e formas abstratas que se sugeriam furtivamente no ar; via ou sentia também que algo (mesmo que não soubesse exatamente o quê) estava movimentando, impactando a percepção da artista. Para essa, por outro lado, uma forma diversa de sentir o texto: esvaziado de seu conteúdo semântico, o que contava era a sensação de seus contornos. E o mais surpreendente era que quanto mais a mente se desligava da intenção de gerar uma mensagem lógica, quanto menos procurasse um conteúdo para expressar, mais conteúdo sensorial era detectado. O escrever se alimentava de si mesmo, num ciclo interminável.

Segundo Okano (2012), a cognição característica de *ma* é a do “texto não-verbal”. Nessa forma de cognição, embora as palavras possam aparecer como “sinais residuais” (FERRARA, 2002, p. 15), a lógica conceitual não é determinante. O texto não-verbal é uma “experiência cotidiana” (FERRARA, 2002, p. 14), uma “linguagem sem código”, marcada pela “fragmentação sígnica”:

(...) sons, palavras, cores traços, tamanhos, texturas, cheiros – as emanções dos cinco sentidos, que, via de regra, abstraem-se, surgem, no não-verbal juntas e simultâneas, porém desintegradas, já que de imediato não há convenção, não há sintaxe que as relacione: sua associação está implícita, ou melhor, precisa ser produzida (FERRARA, 2002, p. 15).

Consideramos que essa noção de “texto não-verbal” intersecciona o conceito japonês de *kokoro*. *Kokoro*, numa leitura imediata, seria traduzido como coração ou mente. Entretanto, o termo coração no Japão vai além da sua abrangência no ocidente. *Kokoro* se refere a todas as atividades humanas que afetam o mundo por meio de “intenção, emoção e inte-

lecto” (OKOMURA, 2018). *Kokoro* é o processo de “abrir o coração e ao mesmo tempo o espírito e a razão” (GRUBER, 2010, p. 5). Trata-se de uma forma de sentir que combina mente, sentimentos e emoções.

No ocidente, quando se mostra o coração, aponta-se para o peito, como se esta fosse a fonte dos sentimentos, apartada da cabeça e do ventre. Logo no início de suas oficinas, Minako Seki destaca a localização de *kokoro* no corpo: um ponto no períneo, outro no peito (que equivale ao coração ocidental) e terceiro olho (ponto entre as sobrancelhas), refletindo os centros energéticos da tradição chinesa.²⁰ Essa definição gestual de *kokoro* indica, na sua forma e conceito, uma forma de percepção que excede a visão enquanto sentido dominante na percepção, que quebra com a lógica racional de interpretação do mundo e que substitui a *realidade* que se vê por uma *realidade* que se constrói por meio da ação criativa de um sujeito que sente.

A partir desse exercício de escrita, Cristina Elias desenvolveu vários trabalhos, a maior parte dos quais que foram expostos da mostra INSCRIPTURA, realizada no Paço das Artes (São Paulo) em Setembro de 2017:



<https://vimeo.com/233109413>

Esse projeto envolveu obras de *performance*, a telas, vídeo e animação. Todos eles baseados no movimento e na escrita. No entanto, não em paredes imaginárias, mas em plataformas visíveis e tangíveis. Pedacos de carvão como extensões dos meus dedos e mãos de forma que o resultado material do corpo em movimento pudesse ser visto. O corpo colocado em *relação*, em *interação*. O objeto final configurando um objeto processual.

Caixa de Música (performance/ instalação), obra principal de INSCRIPTURA, é um diário escrito em tempo real, de dentro de uma tela de pintura de grande dimensão.



<https://vimeo.com/302341049>



Foto : Morteza Nazeri

Figura 1 - Cristina Elias em Caixa de Música, Studio Stefania Miscetti (Roma), Novembro 2017
Foto: Morteza Nazeri.

A artista escreve em carvão, em línguas diversas, sem pausas, por aproximadamente duas horas. A tela como um espaço vazio, suspenso dentro da sala de exposições. Quando uma página se acaba, quando não há mais espaço, borro o texto escrito com o meu corpo. Algumas palavras se apagam e se transformam em imagens abstratas. Outras sobrevivem e pairam sobre a tela, apartadas da frase ou expressão que outrora estruturavam o seu sentido. Outras ainda descolam-se do plano em que nasceram, estampando-se na pele.

O texto, os significados, são rearranjados pela ação do corpo naquele espaço definido. Então, o retorno ao nada, ao vazio cheio de memória e potência: uma nova página é escrita sobre um solo já povoado de imagens e sentidos; formas e significados. E apagada mais uma vez, e começo a escrever de novo. Quando esse processo torna-se confortável demais, a língua é torçada – uma outra forma de quebrar o ritmo, de surpreender o corpo-mente, bem como o leitor. Escreve-se em Alemão, em Inglês, em Italiano; retorna-se ao Portu-

guês... Os códigos são constantemente alternados, procurando estímulos variados. Não importa se alguém não compreender uma palavra ou outra: trata-se de uma boa oportunidade para preencher um “contorno” com um sentido que se constrói.

Depois das *performances*, várias pessoas, na maioria mulheres, disseram que retomaram memórias de diários escondidos, ou cartas nunca enviadas... outras que, embora não estivessem lendo exatamente o que se escrevia, colocaram-se a escrever (mentalmente) junto com a artista, como se o texto a ser colocado na tela fosse “nosso”. Outras simplesmente disseram que quando viam o processo de escrita em fluxo, perguntaram-se “porque eu não faço isso também”?



Figura 2 - Cristina Elias em Caixa de Música, Paço das Artes (São Paulo), Setembro de 2017
Foto: César Meneghetti.

Escreve-se e se reescreve sucessivamente, até que uma unidade abstrata de sentido e imagem apareça em meio à fragmentação. Uma imagem que incorpora todas as narrativas daquele momento e que é o resultado material das ações da artista durante aquele intervalo de espaço-tempo. É aí que se para. A tela permanece no espaço expositivo após a *performance*: uma obra em si, que embora sem a presença, recorda a ação.

O som de *Caixa de Música*, que aliás dá título ao trabalho, seguiu o mesmo processo de recombinação de partículas, de superposição de elementos aplicado à ação da escrita. A paisagem acústica da *performance* foi criada numa caixa de música mecânica manual. A melodia de fundo foi produzida a partir do visual, ou seja, furos feitos no papel de partitura numa tentativa de criação de uma imagem. O som que se escuta em *Caixa de Música* foi *desenhado ao acaso*, numa tentativa de se criar desordem em uma dada ordem pré-existente.

[...] no Zen, algumas vezes se dá ênfase ao desequilíbrio, à desordem da vida. [...] Os pintores antigos tinham uma prática que consistia em colocar no papel pontos em desordem de modo artístico. Isso é bastante difícil. Mesmo que você tente acabará fazendo de alguma forma ordenada. Você pensa que a coisa está sob seu controle, mas não está; é quase impossível colocar os pontos fora de alguma ordem (SUZUKI, S., 1996, p. 30).

Na animação-*performance* *Oggetti della vita cotidiana* (2017), um corpo gira como se fosse os ponteiros de um relógio.



<https://vimeo.com/235768035>



Figura 3 - *Oggetti della Vita Cotidiana* (animação-performance, 2017), Cristina Elias com Sérgio Nesteriuk.
Foto: Still do vídeo.

Um relógio vivo que se move de acordo com um fluxo irreversível de tempo, em que cada hora do dia fictício representa um sentimento, uma sensação ou, segundo Peirce, uma “qualidade de sentimento” promovida por uma “consciência sensível” (IBRI, 2015). O texto se desenha sob a paisagem do corpo de duas maneiras: como palavras escritas e faladas.

Palavras aparecem progressivamente, criando, juntas, uma imagem espiralada que se forma e desforma, que é construída e desconstruída, que é escrita e apagada em um ciclo sem fim que sempre parte de e retorna a um suposto vazio. Aqui, porém, diferentemente do processo de *Caixa de Música* que envolve a presença em tempo real, a relação *escritor-sentido-leitor* se constrói sobre camadas adicionais de mediação do recurso da tecnologia; o tempo presente da fruição da obra se desloca para outro espaço, diverso daquele do tempo presente da ação do artista. Em *Oggetti...*, durante o momento de ação, da *performance*, o espectador é uma câmara. Mais tarde, esse vídeo será assistido como projeção em uma parede, na tela de um telefone, um *tablet*, um computador – não haverá presença ao vivo. Intercâmbio e interação, nesse contexto, que na *performance* ao vivo se dão em fluxo direto, acontecem por meio da mediação de ferramentas e efeitos tecnológicos.

O uso do *loop* a cada vez que o corpo termina o seu movimento circular permite o retorno eterno à tela branca inicial, na qual a ação iniciou e termina. Permite também o aparecer e o desaparecer do texto, o seu afastar-se e reaproximar-se do centro: metáfora da passagem de momentos de profunda consciência interna para a vida externa mecânica, automática (e vice-versa) em um mesmo fragmento de espaço-tempo de um determinado indivíduo.

No que diz respeito ao corpo em movimento, foi aplicada a técnica de *pixilation*, pela qual várias fotografias do corpo em repouso são tiradas e depois reeditadas por ferramentas tecnológicas para recriar o movimento. Em outras palavras, primeiro movimento é imobilizado pela tecnologia para ser posteriormente, na fase de edição, recriado novamente como movimento. Coreografia e planejamento de movimentos, nesse contexto, também mudam radicalmente quando comparados a um contexto de *live happening*. O movimento do corpo foi coreografado numa fusão entre elementos pré-fixados e ações improvisadas. As posições, que coincidiam com as horas do dia, foram fixadas com base em palavras pré-selecionadas, que depois eram traduzidas para uma linguagem corporal. Isso ainda numa fase que antecedia a gravação.

A passagem de uma posição para a seguinte foi improvisada, de modo que, entre cada hora (os cinco minutos ou segundos entre cada número no relógio), havia quatro fotos de ações não controladas, acionadas de acordo com as necessidades do contexto ao vivo. Posições em transformação, improvisadas, não-planejadas que acontecem nos tiques fixos do relógio, uma referência à fenomenologia de *ma*. O espaço entre os números como uma estação de passagem.

Com relação à paisagem acústica, que acompanha as duas camadas visuais desse trabalho, também foi construída como uma estrutura binária. Uma camada de som continha a pronúncia repetitiva das palavras escritas, em uma estrutura fixa. A segunda camada, em que se fala em fluxo de consciência / inconsciência (naquele estágio de fronteira característico de *ma*) sem nenhum texto pré-escrito, foi registrada em uma situação totalmente improvisada: ao ouvir as palavras escolhidas como metáforas para as horas do dia, falei livremente, visando dar forma externa às impressões internas que elas causavam no momento da gravação. Ambas as camadas de som foram sobrepostas na fase de edição de som, de modo que as palavras são pronunciadas concomitantemente, às vezes coincidindo

umas com as outras, acontecendo ao mesmo tempo. Essa confusão é ainda acentuada pelo uso de diferentes idiomas ao mesmo tempo, assim como em *Caixa de Música*. O espectador / leitor / ouvinte, dessa forma, também participa no trabalho: filtrando e escolhendo aquilo que consegue compreender, escolhendo as formas que sua percepção vai iluminar, efetuando um *cut* na obra que será o *todo* que poderá fruir.

Conclusão

A ação nesses trabalhos começa por estar consciente dos próprios sentimentos e pensamentos. Trata-se de uma concentração profunda no *interno*, que, entretanto, proporciona um estado de atenção integral ao *externo*. Tal como na meditação Zen-Budista, está-se a acessar conteúdo interior sem se desligar do exterior, do não-eu.

Apesar de a noção de estética no Japão ter sido construída apenas no século 17 como uma forma de assimilação do conceito hegeliano de *Ästhetik* e de ter um caráter fragmentado em diversos “gostos” ou “sensibilidades” (RICHIE, 2007), em *Shikadô*, texto ainda de 1420, Zeami apresenta a ideia de *riken no ken* como uma forma de sensibilidade estética que vai além do âmbito do indivíduo, configurando uma intuição da expressão da arte compartilhada pelo sujeito e pelo receptor da arte concomitantemente. Quando o artista desenvolve o seu *riken no ken* que significa “consciência da percepção destacada” (YUSA, 1987, p. 331), a sua “visão torna-se uma com a do público” (ZEAMI, *Kakyo*, 1420, pp. 198-99 *apud* YUSA, 1987, p. 334).

Riken é uma forma de percepção “objetiva, sem-eu e destacada” e diferencia-se de *gaken*²¹ que aponta para uma percepção “subjetiva, auto-centrada e apegada” (YUSA, 1987, p. 335). O estado de *riken no ken* é atingido pela transcendência da “forma ego-dependente de ser”, por meio de um treino continuado que repousa principalmente no desenvolvimento de uma percepção profunda de si mesmo e do entorno. *Riken no ken*, dessa forma, é a anteriormente referida mente-*satori* do Budismo, enquanto mente livre capaz de ver a realidade de forma destacada, “exercitada na arte teatral e aplicada tanto à *performance*, bem como à sua apreciação” (YUSA, 1987, p. 341, tradução nossa).

“O ator adquire essa consciência penetrante ao apropriar-se do ensinamento de *mokuzen shingo*, literalmente “os olhos na frente e, a mente atrás” (ZEAMI, *Kakyo*, 1420, pp.198-99 *apud* YUSA, 1987, p. 334). Ao incorporar *mokuzen shingo*, o artista está livre de sua própria técnica, “ele pode atingir a flor (*hana*),²² o segredo que faz Nô apreciável” (YUSA, 2007, p. 335).

Na dança, há o princípio de *mokuzen shingo*. Isto é, olha-se para frente com os olhos para enxergar o que está no plano anterior, enquanto a mente está direcionada para trás de forma que se possa ver a própria aparência traseira [...] A própria aparência como vista pelo público forma a sua percepção destacada (*riken*)” (YUSA, 2007, p. 334).

Além disso, Zeami utiliza a palavra *yushufû*, que significa “internalização”, para indicar uma das qualidades essenciais do artista Nô: por essa “concentração intensa”, a “mente do ator” pode “penetrar totalmente em seu corpo” para que ele seja capaz de reconhecer “a natureza das diferenças entre habilidade externa e compreensão interior” (WYLIE-MARQUES, 2003, p. 141-142). O exercício dessa forma de internalização permite o desenvolvimento da capacidade de acesso a sentimentos e pensamentos, bem como de expressão imediata desse material interno, no caso dos trabalhos analisados neste artigo, como movimento, texto e imagem.

Palavras são símbolos de ideias, signos. Se uma pessoa as olhar como texto, como narrativa, lerá um certo significado. Mas palavras também são imagens, formas, significantes. O destacar-se de sua interpretação permite vê-las como formas abstratas. Quando lemos um texto numa língua não conhecida, vemos desenhos, traços que se combinam. Quando ouvimos palavras numa língua não conhecida, reconhecemos sons.

Nesses processos específicos, busca-se essa binariedade do signo; a fragmentação de sua estrutura para ampliar as possibilidades ou potencialidades de sua fruição. Busco também, pelo apagar e pela superposição de camadas textuais, um texto em processo, um significado que se constrói em contraposição àquele que *já está*. A associação dos signos, que se reconhece por entre a confusão de palavras, letras e línguas, dá-se de forma diversa e indi-

vidual por cada um que vivencia essas obras. Trata-se de uma associação que precisa ser “produzida”, nas palavras de Ferrara (2002, p. 15) por meio da percepção que envolve o corpo todo, que envolve *kokoro* enquanto abertura do coração, espírito e razão.

Nesse sentido, essas obras baseadas na ação corporal da escrita criam conexões com o ato de escrever, como também com o ato de ler. Do lado do *escritor*, trata-se de um corpo que, enquanto escreve, desenha e dança, partindo da percepção sinestésica que extravasa os limites da lógica cartesiana. Quebra-se com o automatismo da representação fixa de um determinado conteúdo, de forma que essa representação está sempre a se construir, destruir e reconstruir. Do lado do leitor, quebra-se com o automatismo da procura de uma sintaxe já conhecida, já aprendida. Aqui, há um esforço de construção, de criação, de edição também da parte daquele que *lê* a obra. Signos anteriormente combinados de uma determinada forma são continuamente colocados num contexto de recombinação, característico de *ma*.

O corpo que cria é um corpo que é individual e que, ao mesmo tempo, não é. Um corpo que existe no *ma*, indicando a coexistência entre forma e não-forma, indicando também a fonte única do dentro e do fora: “O corpo não está separado e, mesmo que desapareça, ainda há algo como uma respiração. A respiração terminada, o ar espiritual expulso. Não é o *qi* chinês. A humanidade é gasosa, é apenas contorno” (INADA, 2008, p. 240, *apud* KUNISHI, 2018, p. 151).

REFERÊNCIAS

- AKAGI, M. Entrevista cedida a Paul McInness. **Revista Metrópolis**, 31 ago. 2018. Disponível em: https://metropolisjapan.com/akaji-marou-dairakudakan-interview/?gclid=Cj0KCQjwgOzdBRDIARIsAJ6_HNmmGe08op17sKMDmmUVNLsgJSFhdCUf2nUGb5LTJEtezXepwYO-eO4aAjHXEALw_wcB. Acesso em: 8 out. 2018.
- BARBA, E. **The Paper Canoe**. Nova York: Routledge, 1995.
- BARBA, E.; Savarese, N. **A Dictionary of Theatre Anthropology**. Nova York: Routledge, 2006.
- FERRARA, L. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2002.
- GREINER, C. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.
- GREINER, C. A arte de viver entre. In: Okano, M. **Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012. Prefácio.
- GRUBER, M. "Form und Wandlung. Schauspiel als Weg am Beispiel des Aikido und anderen Arten der Körperarbeit". In Schettgen, Peter org. **Heilen statt Hauen**. Aikido-Erweiterungen in Therapie und beruflicher Bildungsarbeit. Augsburg: 2002. p. 117-134.
- HIJIKATA, T. Dançarina doente. In: HIJIKATA, T. **Obras completas** (Zenshû), t.I. Tóquio: Kawade Shobô Shinsha, 2005.
- IBRI, I. A. **Kósmos Noetós: A arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Paulus, 2015.
- INADA, N. **Hijikata Tatasumi: o corpo pós-morte** (Em Japonês Hijikata Tatsumi Zetsugo no Shintai). Toquio: NHK Shuppan, 2008.
- KALGREN, B. **Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese**. Paris: Paul Geuthner, 1923.
- KEENE, D. Japanese Aesthetics. **Philosophy East and West**, University of Hawaii Press, v. 19, n. 3, p. 293-306, 1969.
- KERCKHOVE, D. The skin of Culture. In: GENOSKO, G. (ed.) Marshall McLuhan: Critical evaluations in cultural theory. v. II. Londres: Routledge, 2019. p. 148-158.
- KOMPARU, K. **The Noh Theatre: Principles and Perspectives**. Nova York: Wheatherhill: 1983.
- KUNICHI, U. **Hijikata Tasumi: Pensar um corpo esgotado**. Trad.: Greiner, C.; Filho, E. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MANN, J. **When Buddhists Attack**. Vermont: Tuttle Publishing, 2012.

- MASAKAZU, Y. **On The Art of the Noh Drama**: The major treatises of Zeami. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- MORIOKA, M. How to create *Ma* – The living pause. **International Journal for Dialogical Science**, v. 9, n. 1, p. 81-95, 2015.
- NHAT HANH, T. **Call me by My True Names** – The Collected Poems of Thich Nhat Hanh. Berkeley: Parallax Press, 2005.
- NITSCHKE, Gunter. **MA**: the Japanese sense of place in old and new architecture and planning. Tokyo: Architectural Design, 1966.
- OKANO, M. **MA**: entre-espaço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Annablume; Fapesp: Fundação Japão, 2012.
- OKANO, M. O espaço *Ma* e Hélio Oiticica. In: GREINER, Christine; FERNANDES, Ricardo Muniz. (org.). **Tokyogaqui**: Um Japão imaginado, São Paulo: SESC, 2008. p. 176-187.
- OKOMURA, S. **Lion's Roar**. Dharma Dictionary Kokoro. Disponível em: <https://www.lionsroar.com/dharma-dictionary-kokoro/>. Acesso em: 8 set. 2018.
- PILGRIM, R. B. Intervals (*Ma*) in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan". In: WEI-HSUN FU, Charles; HEINE, Steven (ed.). **Japan in traditional and postmodern perspectives**. Nova York: State University of New York Press, 1995. p. 55-79.
- RANDOM, M. **La stratégie de l'invisible**. Paris: Félin, 1985.
- RICHIE, D. **A Tractate on Japanese Aesthetics**. Berkeley, CA: Stone Bridge Press, 2007.
- SAMTEN, L. **A Roda da Vida**. São Paulo: Peirópolis, 2010.
- SHIODA, G. **Dynamic Aikido**. Tokyo: Kodansha International, 1977.
- SUZUKI, D.T. **An introduction to Zen-Buddhism**. Grove: New York, 1964.
- SUZUKI, D.T. **Zen and Japanese Culture**. Princeton: U.P., 1959, 1973.
- SUZUKI, D.T. **Tôyôteki na mikata** (A visão oriental). Tokyo: Shunju-sha, 1992.
- SUZUKI, S. **Mente Zen, Mente de Principiante**. Trad. Odete Lara. São Paulo: Palas Athena, 1996.
- VIALA, Jean; MASSON-SEKINE. Nourit. **Butoh**: shades of darkness. Tóquio: Shufunotomo co. Ltd., 1988.
- WENDELL, E. Wilson. **Mushin and Zanshin**. 2010. Disponível em: <https://mineralogicalrecord.com/wilson/pdfs/Concepts--Mushin%20and%20Zanshin.pdf> > Acesso em: 8 jun. 2019.

Wylie-Marques, K. Opening the Actor's Spiritual Heart: The Zen Influence on Noh Training and Performance. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, p. 131-160, 2003.

YUSA, M. Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation. **Monumenta Nipponica**. v. 42, n. 3, p. 331-345, Autumn, 1987.

Zeami, M. **The Flowering Spirit**. Trad.: William S. Wilson. Londres: Kodansha International, 2006.

PÓS:

MENEGHETTI, Maria Cristina Elias; ARANTES, Priscila. **Suspender o tempo e o espaço:**

O corpo visto sob a lente do conceito japonês de *Ma*

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.18: nov.2019

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

339

NOTAS

- 1 Dançou com Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno e Akira Kazai, com quem aprendeu seu método baseado no *Aikido*. Desde 2012, Cristina Elias acompanha Fukuhara em suas oficinas-espetáculo *Space Dance*, que ele traz para vários países do mundo, divulgando sua visão do “Butô Internacional”. Em 2016, realizaram uma oficina de *performance* com foco no Butô, na Faculdade de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, além de uma *performance* / instalação / vivência, no SESC Vila Mariana São Paulo.
- 2 Como a parte prática do seu Mestrado em Estudos do Movimento na *Royal Central School of Speech and Drama* (Universidade de Londres), Cristina Elias participou, como assistente de direção na criação da ópera *Matsukaze* (2011, Sasha Walz e Toshio Hosokawa), inspirada no clássico *Nô* de Zeami. Além disso, entre 2012 e 2014, em Berlim e Roma, teve a oportunidade de treinar e aprender Butô com mestres de segunda e terceira geração, trabalhando na Europa: Minako Seki, Yuko Kaseki e Tetsuro Fukuhara. Também em Berlim, tomou conhecimento e seguiu o treinamento físico baseado no *Aikido* ministrado pelo Prof. Martin Gruber, Diretor do Departamento de Movimento da Escola Ernst Busch de Artes Cênicas de Berlim. Atualmente, treina *Aikido* em São Paulo no *Kizuna Aikido*, Sensei Ênio Kato. Alguns dos princípios que guiam esses gêneros de origem japonesa acabaram por configurar a chave de leitura que tem do corpo na criação, por um viés de tradução e adaptação à sua constelação cultural e individual.
- 3 Fonte: <http://www.freedict.com/onldict.php>.
- 4 Fonte: <http://www.columbia.edu/itc/ealac/V3613/ma/index.html>.
- 5 “No leste, porém, não havia palavra correspondente a “estética”: o Japão cunhou o seu presumido equivalente (*bigaku*) apenas em 1883, e isso porque um termo era necessário para referir ao que os estrangeiros queriam dizer por *Ästhetik*, o termo do filósofo alemão Hegel para a “ciência das artes visuais”” (Richie, 2007, 20, tradução nossa).
- 6 Aqui Okano faz referência a MINAMI, Hiroshi. *Ma no kenkyû: nihonjin no biteki hyôgen* (Pesquisa sobre o *ma*: a expressão estética dos japoneses). Tokyo: Kodansha, 1983.
- 7 *Wu* no taoísmo e *mu* no zen-budismo significa “não-ter”, “sem” ou “nada” e indica um vasto vazio de onde tudo emana de forma que “nada” e “tudo” se fundem no seu universo semântico.
- 8 Em colaboração com Sérgio Nesteriuk.
- 9 Para mais informações sobre esses trabalhos: <http://www.cristinaelias.eu/works>.
- 10 *Kokoro* significa “união entre coração, mente e psique” (MORIOKA, 2015: 90, tradução nossa). Retomaremos este conceito mais à frente neste artigo.
- 11 Arte marcial japonesa que descende das técnicas de combate com espadas dos samurais e que é praticada com cabos de bambus. Em linhas gerais significa “o caminho da espada”.
- 12 Arte marcial que nasce no Japão por meio de Morihei Ueshiba entre 1920 e 1930 e cujo nome se traduz usualmente como “caminho para unificação com a energia vital”. *Ai* significa união, *ki*, energia, e *dô*, caminho.
- 13 Martin Gruber, diretor e coreógrafo, discípulo de Kazuo Ohno, Diretor do Departamento de Movimento da Universidade de Artes Performativas Ernst Busch, de Berlim, Alemanha.
- 14 Palavra japonesa que significa forma e que, nas artes marciais, indica uma sequência de movimentos, ataque e defesa numa luta imaginária.
- 15 Com Ohno Kazuo, considerado o criador do Butô.

NOTAS

16 Fonte: troca de *e-mails* de 08/01/2019.

17 Coreógrafo, ator, diretor. Dançou Butô com Tatsumi Hijikata e, em 1972, fundou o *Dairakudakan Temputenshiki*, companhia de Butô que ajudou a disseminar esse gênero pelo resto do mundo.

18 Artista Butoh de segunda geração, sediada em Berlim, Alemanha. Cf. <http://minakoseki.com/>.

19 Fonte oral. Oficina ministrada em Novembro de 2017 no *Howl Arts Centre* de Nova York: <https://www.howlarts.org/event/international-butoh-panel-discussion-and-symposium/>.

20 Segundo Minako Seki, na tradição chinesa, há três centros energéticos principais – *dantien* – que equivalem aos pontos cobertos pelo conceito de *kokoro*. O termo japonês *tandem*, que significa “campo de elixir” ou “área onde a vida é criada”, vem do chinês *dantien*. Entretanto, na linguagem corrente das artes do corpo no Japão, quando se fala em *tandem*, se está a referir apenas ao ponto localizado no períneo. Fonte oral.

21 O conceito de *gaken* tem origem no Budismo, aparecendo originalmente no texto em Sânscrito do *Sutra do Diamante* e significa “a vista que diz respeito ao eu-ego” (do Inglês, *The view concerning the ego-self*) (YUSA 2007, p. 335).

22 Uma das obras seminais de Zeami é intitulada *Fushikaden, O Segredo da flôr (hana)*. Em Zeami, o artista que adquire essa qualidade (*hana*) é capaz da autêntica criação artística.