

STORCK JUNIOR, Almando José. **Ma (間): um operador cognitivo dos e nos processos criativos**. Ouro Preto: UFOP. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Bolsista UFOP em 2018 e CAPES em 2019; Paulo Marcos Cardoso Maciel, Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP

RESUMO

O presente trabalho é um dos resultados do projeto de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto/MG (UFOP), que tem por objetivo investigar a emergência de espaço vazio na relação atriz/ator-personagem na cena teatral contemporânea partindo do espetáculo *Rainha[(s)], duas atrizes em busca de um coração*, tendo como horizonte analítico o uso do operador cognitivo *ma* (間). Neste sentido, o presente texto visa retomar e discutir a noção de vazio elaborada por Peter Brook em contraponto a fortuna crítica da ideia de *ma*, especialmente, seu valor como operador cognitivo no contexto japonês.

Palavras-chave: Peter Brook; *Ma* (間); operador cognitivo.

ABSTRACT

The current study is part of my Msc research project in Performing Arts Post Graduation Program (PPGAC) in Federal University of Ouro Preto (UFOP), Brazil. The aim of this study is to investigate the onset of the emptiness space in the relationship actress/actor – character in contemporary theatrical scene. This analysis was made from the brazilian theatrical play *Rainha[(s)] duas atrizes em busca de um coração*, Queen[(s)], two actresses in search of a heart, in free translation, in which we use the cognitive operator *ma* (間) as analytical horizon. By this way we aim to retake and discuss the emptiness idea developed by Peter Brook as a counterpoint to the definition expressed by the critical fortune of the writer inserted in the idea of *ma*, particularly its value as cognitive operator in japanese context.

Keywords: Pater Brook; *Ma* (間); cognite operator.

O presente texto apresenta e discute alguns dos resultados alcançados com o projeto de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto/MG (UFOP), que tem por objetivo investigar o espaço vazio que se torna emergente na relação atriz/ator-personagem na cena teatral contemporânea partindo do espetáculo *Rainha[(s)], duas atrizes em busca de um coração*. Tendo como horizonte analítico do estudo a exploração da ideia de *ma* (間) como um operador cognitivo para desvendar as formas ou valores do vazio propostos na cena teatral mais recentemente. Ao longo da pesquisa nos deparamos com distintos sentidos atribuídos ao vazio na arte, na cultura e no

pensamento, especialmente, no contexto japonês que nos interessa de mais perto por conta da ideia de *ma*. Neste sentido, aqui buscamos organizar um pequeno balanço crítico acerca dos usos ou empregos do termo a fim de identificar alguns dos traços assumidos pelo debate. Para tanto, num primeiro momento, procuramos circunscrever em linhas gerais a noção de vazio proposta pelo diretor britânico Peter Brook, partindo da bibliografia especializada que se debruçou sobre a estética de seu trabalho teatral emergente nos anos de 1970, e, num segundo momento, nos dedicamos a inventariar alguns dos usos do elemento japonês *ma* (間), tendo em mente verificar seu valor como operador cognitivo dos e nos processos criativos, partindo da *teoria do pensamento complexo* de Edgar Morin (2011).

Em torno do vazio no pensamento e na obra teatral de Peter Brook

Peter Brook, *O Espaço Vazio* (2016), observou que o espaço cênico emerge antes de tudo da exploração de um espaço vazio: “posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral” (p. 7). O que torna este espaço vazio um espaço de cena não é a ação de atravessar, mas a qualidade com que se atravessa. Neste sentido, nem todo espaço vazio atravessado por uma pessoa e observado por outra se torna um espaço de cena, pois, se assim fosse, teríamos milhares, quiçá milhões, de cenas acontecendo simultaneamente em vários lugares do mundo, mas é a qualidade com que o atravessamos que o torna um lugar cênico. Deste modo, o espaço vazio pode ser tomado em sua dimensão virtual ou potencial que pode ou não derivar num espaço cênico.

O interesse de Brook pelo vazio como forma emergente do espaço teatral surgiu após uma série de experimentos e espetáculos realizados entre 1964 e 1968 como, por exemplo, *Teatro da crueldade*, *Marat- Sade*, *US e A tempestade*, cujas experiências culminaram na publicação, em 1968, de *The Empty Space* (*O Espaço Vazio*). Nessa obra, a discussão teórica do espaço vazio compreendeu seu entendimento em termos de um espaço pleno e aberto, conforme as prerrogativas de preenchimento lacunar, dramaturgicamente falando, e de enxugamento minimalista, que, segundo Larissa Elias: “dizem respeito ao vazio como um espaço pleno de possibilidades e ao vazio como o estar pronto e aberto para a penetração – ideias estas fundadoras de uma ‘noção’ de *espaço vazio* que começa a se formular ainda na década de 1960” (2012, p. 42-3).

Mas o *vazio* proposto pelo encenador britânico não se limitará ao espaço físico, de acordo com Larissa Elias, a noção pode ser desdobrada na direção da compreensão do espaço cênico como um lugar qualquer que implicaria, também, o vazio presente no trabalho do ator (2012, p. 54). Deste modo, podemos pensar o *espaço vazio* de Brook também na dimensão ontológica, sendo que esta *dimensão*:

“emerge na abertura ao vazio, e está também além da cultura. Remete a um lidar com a falha, ou “ruína”, como diz Merleau-Ponty, lidar com o não saber. O vazio é um princípio relacional essencial da sua pesquisa. É de onde se constitui a experiência estética de seu teatro, proporcionando uma transformação da percepção, a qual se

abre para uma maior “qualidade”¹ da experiência” (CASTRO, 2011, p. 5).

Portanto, o vazio emergente no trabalho e na reflexão de Brook deve ser visto como parte de um princípio relacional constituinte da experiência estética proporcionada pelo seu teatro, como uma espécie de ponte. No que diz respeito, especificamente, ao trabalho do ator, Matteo Bonfitto salientou o vazio como algo presente no processo de desconstrução pelo ator de suas próprias habilidades, uma forma de estar pronto para a atuação, um estado que antecede uma ação: “um processo em que o ator desconstrói suas próprias habilidades e é relacionado por ele com uma espécie de não-ação, um estado que precisa ser cultivado pelo ator a fim de que ele este ‘pronto’ (2009, p. 178).

Nesta direção, o vazio concebido como parte do processo de atuação surgiu mais uma vez na reflexão do diretor britânico em *A Porta Aberta*, conforme podemos perceber na seguinte reflexão: “quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, as inúteis tensões e hábitos desaparecem. Ele está agora pronto para se abrir para possibilidades ilimitadas de vazio” (1999, p. 24). Logo, o vazio surge como possibilidade resultante de um processo de afinação cujo objetivo seria o de eliminar as tensões e hábitos inúteis que comprometeriam o trabalho do ator. Essa perspectiva ontológica da noção centrada na atuação ganhou desenvolvimento com os *carpet shows*, durante a turnê de cem dias na África no início de dezembro 1972, em torno do contador de histórias. Os *carpet shows* eram apresentações improvisadas, tais como pequenas cenas ou *sketch's*, criadas a partir de um tema, ou objeto, ou uma música, ou um jogo de sonoridades, por exemplo, feitas sobre um tapete, segundo comentou Larissa:

“o tapete, com a função de *lugar* de representação, passou a ser a forma material mais evidente da “noção” de *espaço vazio* [*empty space*] sobre a qual, então, passa a se fundar a poética brookiana. O tapete é o lugar que oferece espaço para o jogo teatral. O lugar que, ao encontrar-se com um outro, [...] torna-se, em conjunto com ele, uma unidade indissociável, uma *forma essencial* [...]” (Elias, 2012, p. 44).

O tapete enquanto lugar de representação (e de encontro intercultural) materializaria a ideia de Peter Brook de espaço vazio, especialmente, por estar a serviço do jogo teatral e das relações entre diferentes formas de atuação, conforme comentou o autor: “o que importa não é o espaço teórico, mas o espaço enquanto ferramenta” (1994, p. 201), e é esta ferramenta, o *espaço vazio*, que vai proporcionar ao corpo sensível da pessoa que atua uma maior abertura nas relações com o público e, também, a outros estados de alteridade, aspectos que garantiriam a verdadeira criatividade (CASTRO, 2011, p. 5).

As concepções do vazio propostas de Peter Brook, segundo Matteo Bonfitto (2009, p. 179), seriam análogas às noções de *não-ação* e de *não-eu*, originárias do zen-budismo, especialmente, das ideias de *sunyata* (vazio), *anicca* (impermanência) e *annata* (insubstancialidade do “eu”), ou seja, do horizonte cognitivo segundo o qual todas as coisas são vazias. Neste sentido, a reflexão sobre o vazio no teatro de Peter Brook termina abarcando o *ma*: “*ma* não é a representação da ausência, mas a expressão do que ocorre entre seres humanos e seus espaços, objetivos e subjetivos, internos e externos” (BONFITTO, 2009, p. 184). O *ma* não seria uma forma de representação do

vazio, mas, um modo de expressão de um estado e de uma situação intervalar que serve de ponte entre os seres e os espaços. Levando em consideração sua análise do problema, podemos partir então para circunscrever uma primeira concepção da ideia de *ma*, na qual, ela se torna uma forma de dizer de um *espaço-entre*, enquanto sua expressão ou manifestação concreta, aqui, artística, sendo este vazio uma proxemia² na relação do homem com outras alteridades e, também, com o espaço.

Ora, o que é o teatro senão uma espécie de comunhão entre os corpos físicos, imaginários, imaginados, fabulados em um mesmo espaço? Ou, como nos diz Peter Brook, “o teatro se baseia sobre uma característica humana particular, que é a necessidade que o indivíduo apresenta, por vezes, de se relacionar de modo novo e íntimo com os seus iguais” (1994, p. 197), e é justamente esta relação, mais do que suas partes, que nos interessa neste trabalho. Perceber o vazio como espaço-tempo emergente da relação entre os seres, as coisas e as ideias, pode os permitir uma compreensão da atuação teatral enquanto lugar de um “entre” *persona(s)* e alteridades, reais e fictícias. Mas, para isso, será preciso definir melhor nossa concepção de operador cognitivo.

Ma (間): o vazio possível.

O *ma* é inscrito/composto pelo ideograma 間, cuja natureza semântica compreenderia a sua própria forma ou montagem³, ao observarmos o sol (日) através de duas portinholas (門), sendo assim, uma tradução aproximada da ideia na sua travessia para o ocidente poderia ser a de um - *lugar-entre* (OKANO, 2012, p. 32). Nesse contexto, para o entendimento do *ma* é preciso levar em conta determinados aspectos da religião nativa do Japão, o xintoísmo. A palavra xintoísmo é geralmente traduzida como “o caminho dos deuses”, e é escrita com os ideogramas 神道, onde o primeiro ideograma (神 *kami*) tem o significado de ‘deus’, ‘divindade’, ou ‘poder divino’, e o segundo (道 *michi*) significa ‘caminho’ ou ‘trilha”.

A religião xintoísta tem como principal característica o animismo, ou seja, atribui vida aos elementos da natureza. Para o xintoísmo, os deuses residem nas montanhas, entre os elementos da natureza, por isso o Monte Fuji é tão importante para o Japão, pois, ele representa a “*morada dos deuses*”. Neste sentido, a noção mais antiga que temos de *Ma* (間) vem do “espaço vazio demarcado por quatro pilastras no qual poderia haver a descida e a consequente aparição do divino” (OKANO 2014, p. 151). É somente no século XII, mais especificamente, na Era Kamakura (1192-1333), que o *ma* aparece

² Termo cunhado pelo antropólogo estadunidense Edward T. Hall, em *The Hidden Dimension* (1977). A proxemia é o que ele acredita ser a “dimensão oculta” nas relações entre os homens e o espaço, tanto uns com os outros, tanto o próprio homem no e com o espaço. Penso que a contribuição do antropólogo para a apreensão e utilização do *ma* como um operador cognitivo seja positiva, na medida em que ele nos aponta a utilização deste elemento nipônico nas relações sociais e nas construções arquitetônicas.

³ O ideograma, que tem origem chinesa e foi transmitida para o Japão a partir do século IV, V e VI, tem, ao mesmo tempo, um som e uma semântica, ao contrário do alfabeto que é a tradução do som para a letra. Assim sendo, a montagem é a utilização dos ideogramas na formação de sentido de outros ideogramas como, por exemplo, a própria montagem do ideograma *ma*.

como texto, “no registro de ensinamento da música *gagaku*⁴ por Komano Chikazane em 1233, que se refere a *Mai Ma Byôshi* (ritmo *ma* da dança), e, também, nos escritos sobre as artes marciais da Era Edo (1603-1868) por Miyamoto Musashi e Yagyu Tajimanokami” (Op. Cit., 2012, p. 69).

Por outro lado, a noção de *ma* compreenderia uma forma de organização espacial própria da vida japonesa, conforme salientou Michiko (2012, p. 68). De acordo com seu estudo, o *ma* se torna uma ideia emergente a partir do momento em que houve a incorporação do homem à forma da organização espacial japonesa que, até o século VIII, fora concebida em termos exclusivos de sua bidimensionalidade. A incorporação do homem a forma espacial japonesa somente ocorreu ao longo dos séculos XII ao XVI, mais especificamente, durante as Eras Kamakura (1192-1333) e Muromachi (1334-1573), em função da divisão e da integração das dimensões externas e internas da espacialidade e da adição dos espaços por corredores ou por deslocamento se tornam característicos. O processo de mudança da espacialidade japonesa acompanhou a crescente presença do budismo na cultura local, especialmente, em seu acordo com os valores do vazio (*sunyata*) e do nada (*mu*), e a ideia de impermanência, dando início, também, ao estilo de construção *shinden*⁵. De tal maneira que o *ma*, como novo elemento atrelado ao signo da efemeridade, se torna parte da composição espacial da vida japonesa.

Para percebermos a utilização do *ma* como este novo elemento da organização espacial japonesa, tomamos como referência um importante elemento do *zashiki* (座敷), a sala de estar japonesa, que é o *tokonoma* (床の間). No ensaio *Em Louvor da Sombra*, Tanizaki Junichiro definiu o *tokonoma* como uma espécie de “reentrância vazia formada por madeira e parede, para onde a claridade é atraída de maneira a criar indistintas manchas sombrias, aqui e ali, através da janela lateral *sho'in*”, que, “sem forças para expulsar a densa treva reinante do nicho, a claridade é repelida e cria um mundo distinto em que claro e escuro não tem limites definidos” (2017, pp. 39-41). No ocidente, o *tokonoma* pode ser comparado a alcova, mas, diferente deste tipo de espacialidade que abrigaria um quadro/uma obra em constante exposição, no Japão, ela é transitória e/ou efêmera, criando uma estado de impermanência da exposição de uma obra artística, pois o espaço volta a sua forma vazia (ESCOLA, 2019, 23:17). Deste modo, podemos perceber que a transitoriedade e a efemeridade se tornam valores ou elementos fundantes da espacialidade japonesa associada ao *ma*, conforme encontramos também configurados no universo urbano japonês, particularmente, nos jardins japoneses.

É preciso observar que o Japão possui três tipos de jardins (OKANO, 2019, 53:56): o jardim de passeio, geralmente com lagos, árvores, pequenas casas, algumas pontes e colinas com vista para paisagens do próprio jardim e para a cidade; o jardim de contemplação, destinado as práticas zen e geralmente situados nos templos budistas, como os jardins no Templo Ryoanji em Kyoto; e o jardim-ruela, em japonês *roji-niwa* (路地). Guardadas as

⁴ Música clássica japonesa, comumente executada para a corte imperial, composta por uma orquestra de instrumentos de sopro, corda e percussão.

⁵ Estilo arquitetônico japonês de palácios e casas da aristocracia japonesa, onde as principais características são a simetria do conjunto edificado e do espaço livre entre eles, integrando dentro e fora.

devidas diferenças entre as três formas ou arranjos dos jardins, aqui informados, devemos observar que a paisagem é mais importante que a perspectiva e isto está intrinsecamente ligado ao *ma*. A fim de delimitar melhor a presença do *ma* enquanto elemento específico dos jardins japoneses tomamos a comparação feita por Michiko Okano (2012, p. 92-102) entre a arquitetura dos jardins do Palácio de Versalhes, na França, e a de um jardim de passeio nipônico, aqui, o jardim Katsura Rikyu, em Kyoto.

Os jardins do Palácio de Versalhes, construído no século XVII, possuem ao todo 3km (três quilômetros) de comprimento e foi projetado segundo normas da geometria e da matemática ocidental partindo, portanto, de uma perspectiva na elaboração da sua arquitetura. A perspectiva é um conceito renascentista, categoricamente ocidental, que confere a centralidade da visão ao homem, e, segundo Erwin Panofsky (1999, p. 34), “proporciona um centro poderoso no horizonte, um sistema cêntrico do qual irradia uma teia de vetores através da composição que define o *locus* de todas as imagens”, assim reforça a “ideia de centro como poder” (OKANO, 2012, p. 25). A ideia de perspectiva é visualmente perceptível na projeção e construção do *l'orangerie*, o laranjal, do Jardim (figura 1), no qual podemos observar uma “organização estática, simétrica, balanceada com uma centralidade evidenciada e de fácil compreensão pelo homem” (IDEM, 2012, p. 92-3).



Figura 1 - *L'orangerie* do Jardim do Palácio de Versalhes.
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/486951778439597581/>.

Por outro lado, um jardim de passeio japonês é baseado na organicidade da natureza, na propriedade descentralizada e na experiência corporal humana de transitoriedade no ambiente. Uma das características principais dos jardins japoneses, principalmente dos jardins de passeio e contemplação, é o *miegakure* (見え隠れ), um elemento da própria organicidade do lugar que consiste em ocultar determinadas partes que se revelam ao longo da caminhada, conforme salientou Michiko Okano, “adota-se a estratégia de oferecer um signo incompleto ao visitante, isto é, provoca-se a imaginação daquele que experiencia o trajeto, convocando-o a completar esse signo apresentado. [...] é uma técnica que reforça a espacialidade *ma* existente como trajeto pelo parque/jardim” (2012, p. 95).

Podemos entender melhor a construção de um jardim de passeio japonês e o *miegakure* a partir da figura 2, na qual podemos observar um trecho do Jardim Katsura Rikyu, na Vila Imperial Katsura, em Kyoto. Construído na Era Edo, mais especificamente em 1615, possuindo uma área total de 69.000 m², nos oferece um lago central de formato orgânico, ou seja, não houve manipulação da sua forma pela mão do homem, pequenas pontes que interligam pequenas ilhas artificiais e algumas construções em madeira. Pela imagem abaixo não conseguimos observar os detalhes da arquitetura que se encontram por de trás das árvores, é no caminhar que elas são reveladas e outros detalhes são ocultados.



FIGURA 2 - Jardim da Vila Imperial de Katsura

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katsura_Rikyu_\(3264676658\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katsura_Rikyu_(3264676658).jpg)

Como podemos observar nos exemplos acima (paisagem *versus* perspectiva), o modo como se percebe, projeta e constrói um espaço, seja ele privado e/ou público, tanto no ocidente quanto no oriente, estão intimamente ligados com o *modus operandi* do homem com o seu *ser-estar* no mundo. Entendendo *modus operandi* como uma forma de pensar e agir de uma pessoa ou de um determinado grupo e/ou cultura num determinado espaço-tempo, como uma ferramenta, um meio de se transitar, caminhar por entre elementos, sejam eles naturais e/ou humanos, dispostos num espaço-tempo estabelecidos. Neste sentido, mais do que o *lugar* onde se transita é o *como* que define a qualidade do movimento, da paisagem e da perspectiva. Assim sendo o *ma*, assim como a ideia de perspectiva, podem ser considerados *modus operandi* da relação do homem com o meio⁶.

⁶ Meio é tudo aquilo que compõe e constitui a vida no mundo, sejam elas formas de vidas animadas e inanimadas, e espaços naturais e projetados.

Buscamos circunscrever alguns dos usos da ideia de *ma* na e pela cultura japonesa, entretanto, isso não diminui ou elimina as inúmeras dificuldades encontradas na sua tradução para o universo ocidental, conforme salientou o arquiteto japonês Kawazoe Noboru, em entrevista para Michiko Okano (2012, p. 23):

“[...] ao tentar conceituar o *Ma* (間) com a lente lógica ocidental, perde-se o caminho que leva a atingir a sua verdadeira essência. Então, o que acontece é que, ao fazer isso, nos debruçamos no segundo *Ma* (魔), o Diabo, e torna-se impossível obter o terceiro *Ma* (真), a Verdade. Essa problemática da incognoscibilidade imbrica-se com a da intraduzibilidade, por pertencer a um sistema social distinto. No entanto, a questão não é apenas cultural, mas implica a própria escolha de uma metodologia de se pesquisar o *Ma*”.

Desta maneira, as ressalvas feitas por Kawazoe dizem respeito ao fato de que o ideograma *ma* (間) possui uma característica homófona⁷, ou seja, é um caractere que possui a mesma fonação de outros caracteres, mas, com uma semântica diferente, como, por exemplo, o ideograma *ma* (魔), que significa *diabo* e o ideograma *ma* (真) que significa *verdade*. O deslizamento semântico observado aqui constitui um problema para as tentativas feitas de tradução da ideia para o ocidente, conforme os comentários de Günter Nitschke em *Ma: the Japanese sense of place: in old and new architecture and planning* (1966):

(T.N) esse senso japonês de *ma* não é algo criado por elementos compostos; e é isso que acontece na imaginação do homem que experimenta esses elementos. Portanto, **pode-se definir *ma* como um local de experiência pessoal, possuindo uma atmosfera misteriosa devido à distribuição externa de símbolos** (NITSCHKE 1966, p. 117).

O arquiteto alemão foi um dos primeiros a perceber e divulgar uma característica particular do espaço japonês para pensar não só a arquitetura, mas, também, toda a construção de uma episteme distinta da ocidental, conforme pode ser observado na exposição *Ma: Espace-Temps au Japon*⁸ (*Ma: Espaço-tempo no Japão*), foi um marco na divulgação do *ma* para o ocidente. O objetivo do evento foi de apresentar o *ma* como uma característica da cultura japonesa, mas, de modo compreensível para o olhar regido pela lógica ocidental, segundo comentou Isozaki Arata:

esse novo olhar, pelo qual foi organizada a exposição de Paris, é uma reconstrução de elementos nipônicos, desconhecida até então pelos japoneses. [...] tratou-se de um acontecimento que, na verdade, ao provocar um encontro entre um tema tão especificamente japonês e o olhar ocidental, envolveu, necessariamente, o contato com um “olhar extraposto”, ou seja, propiciou a situação de ser visto por uma cultural alheia, que enxerga o mundo por uma outra ótica” (Apud. OKANO 2012, p. 40).

A chegada do *ma* no Ocidente exigiu uma certa adaptação, pois, a cultura e o conhecimento ocidental da época não concebiam a ideia de vazio como espaço de possibilidade, mas, apenas como signo de uma ausência.

⁷ Assim como uma característica homógrafa, ou seja, duas ou mais palavras de semântica e pronúncia diferentes, mas que se escrevem de modo idêntico, como o *aida* (間) que significa *estar-entre*, e possui uma característica muito similar ao *ma*.

⁸ Realizada pelo governo francês no *Musée des Arts Décoratifs*, entre 11 de outubro e 11 de dezembro de 1978, teve como origem uma sugestão da Secretaria da Embaixada da França no Japão.

Outro importante marco deste diálogo entre Oriente e Ocidente facultado pelo *ma* diz respeito a publicação de *O Império dos Signos*, de Roland Barthes, publicado pela primeira vez em 1970. A obra de Roland Barthes é importante por ser a primeira a explorar uma imagem do Japão livre de estereótipos e refém das amarras autoritárias do discurso ocidental via “uma leitura poética ao invés de argumentos dedutivos” (GREINER 2017, p. 134).

Segundo Lucken 2014, p. 47-8, a primeira vez que Barthes escreve sobre o *ma* será no artigo *L'intervalle* (O Intervalo) da revista *Le Nouvel Observateur*, publicado em 23 de outubro de 1978, no mesmo período da exposição, ou seja, a palavra *ma* só teve que se agregar às imagens já presentes em sua obra. E, assim como no artigo do semiótico francês, o arquiteto francês Augustin Berque (1982, p. 63) procurou dar conta da complexa definição da ideia dizendo que *ele é, sem ser, o que ele implica*, sendo assim, o *ma* pode ser tido como uma forma ou espécie de intervalo ou como do espaço-tempo *entre*, sem ser o espaço-tempo, ou seja, ele o imaginário deste espaço tempo e a sensação de espaço-tempo embutido no *ma*, mais do que a concretude deste imaginário.

O *ma* como operador cognitivo dos e nos processos criativos

Partindo da abrangência e da diversidade dos significados atribuídos ao *ma*, conforme procuramos mostrar até aqui, nosso objetivo se volta agora para compreender sua natureza de operador cognitivo. Aqui nos interessa desdobrar a reflexão de Edgard Morin acerca dos operadores em sua *teoria do pensamento complexo*, sobretudo, o estudo da lógica por de trás dos operadores, conforme salientou Humberto Mariotti (2000). Para Edgar Morin, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. A complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza, é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico (2011, p. 13-4).

A noção de operador cognitivo se baseia na hipótese de que o pensamento complexo deve levar em conta a sua abertura para a aleatoriedade, a surpresa, as transformações e, neste sentido, ele requer que abandonemos a ideia fixa de ter sempre que provar algo, a ideia de “coerência constante”, conforme observou Mariotti a respeito dos operadores:

meios de ampliação da consciência, haja visto que a cognição é o ato de adquirir o conhecimento, e o conhecimento é o resultado da cognição: é a tomada de consciência. Os operadores cognitivos facilitam a colocação em prática do pensamento complexo, fazem com que raciocinemos de outro modo e, com isso, permitem que cheguemos a resultados diferentes dos habituais. [...] Trata-se de meios de ampliação da consciência [...] O aprendizado do uso desses conceitos pode ser comparado ao da música. No início, é como tocar um instrumento lendo a partitura. Com a prática, porém, a partitura se torna dispensável e a peça e sua execução passam a fazer parte da própria natureza do executante. Visto por esse ângulo, os operadores são também instrumentos de autoconhecimento: capacitam-nos a pensar, a refletir, a considerar os múltiplos aspectos de uma mesma realidade. Permitem sobretudo a busca e o estabelecimento das ligações entre objetos, fatos, dados ou situações que parecem não ter

conexões entre si. Possibilitam que entendamos como as coisas podem influenciar umas às outras e que propriedades ou ideias novas podem emergir dessas interações. Trata-se, pois, de instrumentos de articulação, que nos ajudam a sair da linearidade habitual e enriquecem nossa capacidade de encontrar soluções, desenhar cenários e tomar decisões (2000, p. 89).

Por conseguinte, quando nos referimos ao *ma* como *operador cognitivo* estamos ressaltando seu valor como elemento de um pensamento complexo que abarcaria também um conjunto de transformações associadas ou presentes, por exemplo, nos processos criativos. Enquanto premissa o *ma* atua como um operador cognitivo de uma proposição anterior ao processo criativo, ou seja, é um modo de pensar, individual e coletivamente, que se retroalimenta, pois só tem funcionalidade quando as pessoas partilham de uma mesma premissa, no caso o *ma*. Desta maneira, ele age como que um silogismo: quando o corpo registra a informação e o conhecimento se torna possível acompanhar um pensamento em aberto capaz de incorporar novas deduções surgidas ao longo do processo. Assim como Brook fez com a ideia de espaço vazio a partir dos anos 70, conforme comentamos anteriormente.

Por outro lado, o *ma* como ferramenta se insere na jornada do processo criativo enquanto instrumento ou elemento presente na forma de criação proposta de acordo com as escolhas estéticas, epistêmicas, formalistas, que visam ao descentramento ou desdobramento do Eu total numa ideia de *Eu-Outro/Eu-Nós*. Trata-se de deslocarmos nossa atenção do eu central que domina a cena e a atuação tradicional sob a perspectiva do palco italiano para outras poéticas que incidem em novas formas de contato em cena, ou melhor, da relação entre eu e o outro:

O que ocorre é que estudar o *Ma* exige, justamente, conhecer o tal **espaço do terceiro excluído, do contraditório e simultâneo, habitado pelo que é “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro”**. Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte (OKANO 2014, p. 151)

O elemento *ma* está justamente neste *espaço do terceiro excluído* do processo de criação podendo ser identificado, portanto, com os momentos de indecisão e de incerteza nas escolhas estéticas do processo, nos silêncios que antecedem cada decisão, nas dúvidas e nas negociações de propostas pelo processo, assim como se encontra manifesto nos elementos escolhidos a partir desta abertura ou deslizamento do sentido promovida pela suspensão momentânea do espaço-tempo ordinário. Caminho esse que nos permite vislumbrar a ponte ou a passagem do Eu-Eu para um *Eu-Outro/Eu-Nós*, pensando, deste modo, as relações entre os seres e os espaços a partir de uma *paisagem* e não de uma *perspectiva*.

Tal configuração epistêmica surge desenhada em *Fabulações do Corpo Japonês*, de Christine Greiner, especialmente, numa de suas *sismografias de corpos imagens* intitulada “O outro como personagem”:

“Há uma distinção entre pensar o corpo, imagem, realidade, eu e o outro como *coisas* substantivas ou como *processos*. Pensar processualmente implica em pensar algo enquanto está se produzindo. [...] Não se trata de compreender como se fazem as

ideias, mas sim, do que fazemos com elas [...]. De acordo com Lapoujade⁹, este ponto de partida faz dessas abordagens menos um método de criação e mais um método *para* criação. [...] nesta concepção de mundo (empirismo radical), segundo a qual todos os processos são constituídos o tempo todo a partir de fluxos, não existe um sujeito fundador separado de outros sujeitos e objetos. [...] Trata-se de deixar de pensar as ideias como formas, para pensa-las como movimentos. Em outras palavras, é como se a ideia deixasse de ser pensada para tornar-se um fazer pensar” (2017, p.40-3).

O interesse de Christina em identificar como a alteridade impacta os processos de criação dialoga com a ideia de *ma* como uma *paisagem do processo*, que, como operador cognitivo, desloca a percepção do “Eu” de cada integrante do processo de criação para uma percepção do “Nós”, ou seja, mais do que um controle do “ponto de vista” das pessoas integrantes do processo, é a própria transitoriedade e a adesão a essa transitoriedade que dita o processo criativo, não cabendo “perspectivas” do “Eu”, mas, sempre, a colocação a partir de um deslocamento deste “Eu” em aderência as alteridades internas e externas ligadas ao processo.

Considerações Finais

Nosso objetivo foi de apresentar um pequeno mapa dos valores do vazio que circundam a ideia de *Ma* como um operador cognitivo. No caso de Peter Brook, o vazio emerge como uma forma de potência ou de disponibilidade que antecede a cena propriamente dita, mas, que, por outro lado, não pode ser dela separado. Neste sentido, visualizamos um espaço (interno e externo) disponível para operar mudanças em função da atuação e do jogo. Por outro lado, essa abertura ou disponibilidade própria do espaço vazio surge numa dimensão ontológica articulada ao não saber alcançado por meio de exercícios que visariam a eliminação de tensões e habilidades que atrapalhariam a atuação. O *não querer saber* aqui vai definir a qualidade da experiência, tanto entre as partes consigo mesmas e com o público (partes externas). Pensar a partir da relação e não das partes requer, como propõe o operador cognitivo, o abandono de certezas e “coerências constantes”, por isto, a escolha do elemento *ma* como um valor do processo criativo que exige uma “disponibilidade radical”. Afinal, o vazio do *ma* emerge como uma das formas do possível em função de sua abertura ao devir da experiência e como um modo de estabelecimento de pontes entre os seres reais e ou imaginários que partilham de um espaço-tempo em constante mudança.

Referências Bibliográficas

- BERQUE, Augustin. *Vivre L'espace au Japon*. Paris P.U.F. Espace et liberte. 1982.
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo. Perspectiva: Fapesp. 2009.
- BROOK, Peter. *Preenchendo o espaço vazio*. In *O Ponto de Mudança: Quarenta Anos de Experiências Teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 195-222.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
-

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Tradução Rui Lopes. Lisboa. 3ª Ed. Orfeu Negro. 2016.

CASTRO, Ana Luiza de Magalhães. *Anotações sobre corpo no Teatro de Peter Brook*. *Anais da VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. V. 12, N. 1. Porto Alegre/RS. ABRACE. 2011.

ELIAS, Larissa. *Sobre as formações conceituais do espaço vazio de Peter Brook*. *MORINGA - Artes do Espetáculo*, v. 3, n. 1, 11. 2012.

ESCOLA da Cidade. *MA: espaço comunicativo de eventuais relações*. 2019 (1h20m36seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gKXcfYU8oZI&t=4025s>>. Acesso em 14 de novembro de 2019.

GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1977.

LUCKEN, Michael. *Les limites du ma. Retour à l'émergence d'un concept japonais*, *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 13, no. 1., pp. 45-67. 2014.

MARIOTTI, Humberto. *As paixões do ego: complexidade, política e solidariedade*. São Paulo: Palas Athena, 2000.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NITSCHKE, Gunter. *Ma: the Japanese sense of place: in old and new architecture and planning*. *Architectural design*, Tokyo, n. 36, p. 116-156, march 1966.

OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012.

OKANO, Michiko. *MA: a estética do entre*. *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 100, p. 150-164, janeiro 2014.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999. 155 p.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo. Companhia das Letras. 2017.