

Ma – a estética do “entre”

Michiko Okano



A É UMA PALAVRA JAPONESA que expressa uma ideia para a qual convergem alguns significados. Escreve-se 間 e, como quase a maioria dos ideogramas, possui leituras plurais – *Ma*, *Aida* ou *Kan* – e engloba semânticas como “entre-espaço”, “espaço intermediário”, “intervalo”, entre outras.

Regido por uma lógica relacional, esse vocábulo apresenta-se de maneiras diversificadas, de acordo com as associações que se estabelecem no espaço e no tempo. Trata-se da expressão de algo próximo de um senso comum peculiar dos japoneses: todos sabem o que é, mas não conseguem explicar com exatidão.

É uma tarefa delicada, portanto, conceituar, de modo compreensível para o Ocidente, uma noção que se manifesta, por exemplo, nas pausas da fala em uma conversa, considerando-se que, no âmbito ocidental, a lógica é regida pela dualidade.

A arquitetura ontológica construída por Aristóteles admitia apenas duas possibilidades – ser ou não ser –, que, baseadas no princípio da identidade e da não contradição, omitiam a terceira opção, aquela intermediária, de “nem ser, nem não ser”, a que o filósofo chamou de terceiro excluído. A lei aristotélica da não contradição traz em si a impos-

sibilidade de uma proposição verdadeira ser falsa ou de uma proposição falsa ser verdadeira e, dessa forma, nenhuma proposição poderia estar nessas duas categorias ao mesmo tempo. Assim, o que era “um e outro” ou “nem um, nem o outro” ficava fora do sistema lógico racional bipolar criado para o desenvolvimento do conhecimento científico.

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. É nesse universo que este artigo nos convida a penetrar.

ORIGEM DO MA E SEUS SIGNIFICADOS

O *Ma* origina-se da ideia de um espaço vazio demarcado por quatro pilastras no qual poderia haver a descida e a conseqüente aparição do divino. O espaço seria, assim, o da disponibilidade de acontecer e, como toda possibilidade, o fato poderia concretizar-se ou não.

Para se apreender tal concepção, além de abdicar da lógica dual, é necessário também ter em mente que a possibilidade de “tudo poder ser” pertence ao campo da continuidade, ao passo que a entrada no reino da existência provoca um deslocamento para a esfera da contigüidade, regida pela sequencialidade. Assim, o aparecimento no mundo como fenômeno cria a descontinuidade dentro de uma múltipla possibilidade de ser, tornando singularidade aquilo que é manifestado e, logo, permitindo a experiência do seu conhecimento.

Ao tomar forma no mundo “no seu recorte fenomênico, a representação supõe estabilizá-lo para que seja possível um conhecimento, ainda que aquelas representações sejam frágeis e parciais” (Ferrara, 2007, p. 12). É por meio dessas manifestações fenomênicas que tendem à estabilidade que conseguimos reconhecer o *Ma* no mundo da existência.

O *Ma*, enquanto possibilidade, associa-se ao “vazio”, que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. É, por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte.

Tal compreensão do vazio é recorrente na cultura chinesa, presente no *Livro das Mutações* (ou *I Ching*), obra inicial do pensamento chinês, anterior à dinastia Chou (1150-249 a.C.). Esses pensamentos, edificados por oito trigramas (combinações possíveis de *yin* – linha tracejada – e *yang* – linha contínua – em três linhas), foram a base tanto para os filósofos taoístas, Laozi, Zhuangzi e Huainanzi, bem como para os pensadores confucionistas. Laozi e Zhuangzi associaram a origem do universo a *wu* 無 (nada) e empregaram o *xu* 空 (vazio) quando se qualificava o estado originário. O vazio seria o caminho para alcançar a plenitude:

“[...] *el vacío, la quietud, el desapego, la insipidez, el silencio, la inacción, son el nivel del equilibrio del universo, la perfección de la vía y de la virtud. Por ello, el soberano y el santo permanecen siempre en reposo. Este reposo conduce al vacío que es plenitud, la plenitud que es totalidad. Este sea eficaz*” (Zhuangzi apud Cheng, 2012, p. 92).

O *Ma*, semioticamente, pode ser considerado como um estágio pré-sígnico, pertencente à primeiridade peirciana, isto é, anterior à existência do objeto como fenômeno. Assim, no momento em que ele se manifesta no mundo, e, portanto, adentra o reino da segundidade peirciana, inúmeras espacialidades são construídas ao se agregarem outras semânticas, como a do entre-espaço, conforme aponta o próprio caractere ideogramático que representa o *Ma* na língua japonesa:

間 = 門 + 日
(portão + sol).

MICHIKO OKANO é professora da Universidade Federal de São Paulo e autora de *[MA]: Entre-Espaço da Arte e Comunicação no Japão* (Annablume).

O ideograma *Ma* 間 é uma associação de dois caracteres, representações do portão 門 e do sol 日, que traz a semântica do espaço intervalar formado por duas portinholas, através do qual se entrevê o sol. Ressalta, assim, a noção de intermediação presente na sua semântica.

A relação entre o vazio potencial e o espaço intervalar pode ser mais bem compreendida pela noção taoísta de *yin-yang*.

*“El dao originario genera el uno
El uno genera el dos
El dos genera el tres
El tres produce los diez mil seres
Los diez mil seres se recuestan contra el yin
Y abrazan el yang contra su pecho
La armonía nace en el aliento del vacío
[intermedio”*

(Laozi apud Cheng, 2012, p. 86).

O *dao* 道 (caminho) é associado, no taoísmo, com o vazio, ora como representação da origem, ora como manifestação do vazio. É ele que faz nascer o um, que, por sua vez, gera o dois e, este, o três. De acordo com Cheng (2012, p. 87), o três representa a combinação de *yin-yang* e o vazio intermediário mencionado na última linha da citação de Laozi. Essa intermediação é fundamental para o funcionamento harmonioso entre o *yin* e *yang*, visto que, sem ela, essa dualidade não passaria de uma oposição tão dual quanto o pensamento aristotélico já mencionado.

É exatamente essa combinação que permite a transformação interna e a produção de dez mil seres, num processo de troca contínua entre o cheio e o vazio. A mobilidade, ou seja, a relação estabelecida entre eles é que gera a harmonia resultante.

A associação desse mesmo ideograma com outros caracteres constrói a palavra “tempo” e “espaço” na língua japonesa, o que faz o arquiteto Arata Isozaki (2001) afirmar que o *Ma* é tempo-espaço. Isozaki conclui que, diferentemente do Ocidente, que dualizou o tempo e o espaço, e teve uma compreensão absoluta, homogênea e infinita deles, o Japão os concebeu numa relação associativa.

空 + 間 (vazio + *Ma*) = 空間 espaço
時 + 間 (momento + *Ma*) = 時間 tempo

Assim, outra possibilidade de compreensão do *Ma* é o espaço-tempo alicerçado na indissociabilidade desses dois elementos, que podem ser conferidos nas espacialidades presentes num santuário xintoísta ou num templo budista, no caminho de aproximação entre o território profano e o divino, ou num jardim ruela de uma casa de cerimônia do chá, percurso no qual o convidado se prepara espiritualmente para adentrar o universo da arte do chá.

Podemos entender tal interdependência tempo-espaço como uma livre combinação a ser estabelecida entre os dois elementos, sempre por meio da lógica desenvolvida por estabelecimento de relações.

A INTRODUÇÃO DO MA NO OCIDENTE

O *Ma* tornou-se conhecido no Ocidente por meio da exposição organizada pelo arquiteto japonês Arata Isozaki em Paris, denominada *Ma: Espace Temps du Japon*, no ano de 1978, a qual fez a itinerância nos Estados Unidos e países nórdicos europeus: Nova York, Houston, Chicago, Estocolmo e Helsinque. Foi um evento que marcou a apresentação do Japão moderno no Ocidente, diferente das primeiras participações japonesas nas exposições internacionais, como em 1867, no final da Era Edo (1603-1868), quando o Japão começou a abrir os portos para os países estrangeiros, fechados por aproximadamente duzentos anos, o que coincidiu com o interesse dos artistas europeus pelo japonismo.

Foi também uma mostra muito distinta das exposições que tinham como objetivo uma estratégia política de mostrar uma civilização capaz de ser um parceiro legítimo econômico ou bélico, como foi a *Japan-British Exhibition* de 1910, pois optava por mostrar algo caracteristicamente japones, numa época em que os nipônicos tinham a necessidade de construir uma identidade japonesa (*Nihonjinron*) distante dos estereótipos clássicos conhecidos até então pelos ocidentais.

O Japão moderno, recuperado da guerra e em franco desenvolvimento, era apresentado por intermédio de um tema enigmático, supostamente singular – o *Ma* –, na forma de uma exposição que aguçava a intuição e os diferentes sentidos dos visitantes. A organização das obras foi elaborada de modo que, ao passar de um item ao outro, eles ex-

perimentassem corporalmente um espaço-tempo, o que provocaria uma reação de sentidos em cadeia.

Apresentaram-se as *performances* da vanguarda japonesa como a dança *butô*, com Tatsumi Hijikata, criador desse estilo de dança, e grandes dançarinos como Yoko Ashikawa, Min Tanaka, bem como o teatro SCOT, de Tadashi Suzuki, com a famosa atriz Kayoko Shiraishi. Compunham a equipe os renomados fotógrafos Yukio Futagawa, Kishin Shinoyama e Shuji Yamada, além do internacionalmente conhecido *designer* de moda, Issey Miyake.

As reações do público foram as mais diversas. O estudioso francês Augustin Berque (2001, pp. 69-70) assinalou a falta de didatismo da exposição, afirmando que a sensação obtida pela maioria dos visitantes seria a de se aventurar por um universo secreto impenetrável. Contesta, ainda, o posicionamento de Arata Isozaki, que considera o signo duplo “espaço-tempo” como exclusividade japonesa, indicando também a sua existência na língua francesa até o século XVII. No entanto, admite a especificidade do espaço-tempo *Ma*, que vem a ser um dos temas de pesquisa apresentados no seu livro intitulado *Vivre l’Espace au Japon*.

A exposição constituiu, dessa forma, um exemplo de desenvolvimento de um novo olhar sobre o Japão, ou seja, proporcionou a formação de uma perspectiva ocidental de um tema caracteristicamente japonês. Desse modo, o olhar ocidental sobre a exposição pôde ser compreendido como uma tentativa da construção de uma ponte entre o Japão e o Ocidente, apoiada num eixo enigmático e moderno e não num esteio do exótico, de gueixas, samurais, *katana* e leques.

Além disso, a exposição de 1978 trouxe, por um lado, o interesse dos ocidentais no tema e o consequente surgimento de pesquisadores sobre o assunto e, por outro, a consciência japonesa da necessidade de explicar o que é o *Ma*. Em razão disso, houve várias tentativas de verbalizar o que é o *Ma* por parte dos próprios japoneses, em universos distintos, como arquitetura, música, dança ou arte.

A ESPACIALIZAÇÃO DO MA: ARTES PLÁSTICAS E MANGÁ

O *Ma*, ao manifestar-se no mundo da existência, torna-se espacialidades que concebem uma

estética tradicionalmente japonesa e podem estar presentes na arte nipônica, como na valorização do branco do papel ou no espaço vazio ou intervalar de uma arquitetura.

Yohaku 余白 (sobrar + branco) é o branco que sobra do material utilizado como suporte, seja ele papel, seda ou tela, isto é, a parte não desenhada ou escrita, ou ainda o som residual numa pausa musical que se estabelece no limiar da percepção – algo como o eco que ressoa em uma batida de tambor no silêncio da pausa. Contudo, não é qualquer sobra do espaço branco ou silêncio que pode ser chamada de *yohaku* e gerar a estética do *Ma*, mas aquela na qual o som ou a figura se sustenta e se valoriza justamente pela existência dessa espacialidade. Esse resíduo, inclusive, pode não ser exatamente branco, mas algo que remete a um espaço vazio quando se trata de desenho ou pintura. É a parte que nada contém, todavia, que tudo significa e é, portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida.

Dois exemplos de pinturas podem dar uma melhor compreensão dessa espacialidade *Ma*. Um deles é *Shōrin-zu Byōbu* (*Biombo das Árvores de Pinheiro*), de Tōhaku Hasegawa (1539-1610) do final do século XVI, acervo do Museu Nacional de Tóquio.

A obra de Tōhaku Hasegawa, considerada patrimônio nacional do Japão, é composta de duas partes e cada uma é organizada por seis pares de biombos que medem 156,8 x 356 cm cada um. Um dos artistas mais renomados da Era Azuchi-Momoyama (1573-1603), Hasegawa foi um dos primeiros que utilizaram apenas as árvores como tema da pintura, apesar de ser possível visualizar uma leve nuance de uma montanha na parte superior do sexto biombo contado a partir da direita (o último do conjunto esquerdo formado por seis biombos).

A obra é um *suibokuga*, ou seja, pintura realizada com tinta *sumi* sobre o papel por meio da utilização de pincéis. *Sumi* é uma tinta produzida com fuligem de material vegetal ou mineral, que perfaz as tonalidades de preto e cinza, mas que, dependendo da tinta, pode ser um negro azulado ou arroxeadado ou ter outras tonalidades. *Suibokugas* são, portanto, pinturas em preto e branco e inúmeras gradações de cinza formadas pela dosagem da quantidade de água com o *sumi*.

O que predomina nessa obra é o espaço branco do papel, aliás, é possível dizer que a paisagem é



Shôrin-zu Byôbu (Biombo das Árvores de Pinheiro), de Tôhaku Hasegawa

construída pelo espaço da neblina que envolve as árvores. Os pinheiros – que se apresentam em tonalidades diferentes para representar a profundidade – emolduram a paisagem formada pelo espaço vazio. Invertem-se, assim, a figura e o fundo nessa pintura de Hasegawa e revela-se a ambivalência, que é uma das características do *Ma*.

O outro exemplo do *Ma* é a obra também considerada patrimônio nacional do Japão, *Fûshin Raishin-zu Byôbu (Biombo do Deus do Vento e Deus do Trovão)*, de Sôtatsu Tawaraya (século XVII), da primeira metade do século XVII. São dois biombo que medem 1,53 x 1,70 m cada um, do acervo do Templo Ken'nin-ji. Tintas vegetais e minerais são utilizadas sobre o papel e folhas de ouro.

É interessante observar que existem outras obras muito similares a essa, da autoria de Kôetsu Hon'ami (1558-1637) e de Hôitsu Sakai (1761-1828), ambos da mesma Escola Rimpa. Tal escola foi fundada por Sôtatsu Tawaraya juntamente com Kôetsu Hon'ami, em Kyoto, no século XVII,

e caracteriza-se pelo estilo de pintura japonesa decorativa. É necessário, porém, compreender que a cópia das obras não tinha para eles um sentido pejorativo, mas era uma forma de preservar a pintura do mestre e definir um estilo de pintura. Não era produto da reprodutibilidade técnica, conforme análise do conhecido texto de Benjamin (1936), mas, por outro lado, não era também pautada pela aura das obras artísticas, que garantia a importância da existência única da obra de arte.

Pouco se sabe sobre o autor do *Biombo do Deus do Vento e Deus do Trovão*, Sôtatsu Tawaraya, mas a sua representatividade verifica-se na inovação proporcionada em relação à pintura aristocrática *yamato-e* da Era Heian (794-1185). Baseado em

Fûshin Raishin-zu Byôbu (Biombo do Deus do Vento e Deus do Trovão), de Sôtatsu Tawaraya



técnicas e temáticas desse tipo de pintura, Sôtatsu introduziu contornos em linhas grossas e desenvolveu a técnica do *tarashikomi*, que é o processo de se fazer uma mancha por meio da sobreposição de um pingo de uma tinta mais escura sobre uma mais clara ainda quando ela está molhada. Essas mudanças e novidades puderam ser verificadas por estar ele afastado do poder e, portanto, livre de qualquer tipo de imposições. É possível, assim, entrever um aspecto lúdico nos seus trabalhos, como nas figuras dos dois deuses dos biombos, cujo contorno em linhas curvas grossas e livres é realizado na cor marrom.

A obra apresenta dois deuses protetores: do lado direito do observador, o deus do vento e, do lado esquerdo, o deus do trovão, e um enorme vazio entre eles. É exatamente esse espaço dourado entre os dois divinos que permite observar a dinamicidade das duas figuras – o deslocamento, a velocidade e a força de expressão revelada.

O deus do vento que surge do canto superior direito do observador parece estar correndo em alta velocidade, pela posição das pernas e pelos laços esvoaçantes que somem na diagonal. Verifica-se, nas nuvens por baixo dele, a utilização do método *tarashikomi* sobre a folha de ouro, que traz uma dinamicidade ao desenho pela diferente textura apresentada. Do outro lado do conjunto de biombos, aparece o deus do trovão, numa tonalidade mais clara, em posição enérgica de ataque, sobre poucas nuvens, rodeado por um halo de tambor que simboliza o trovão.

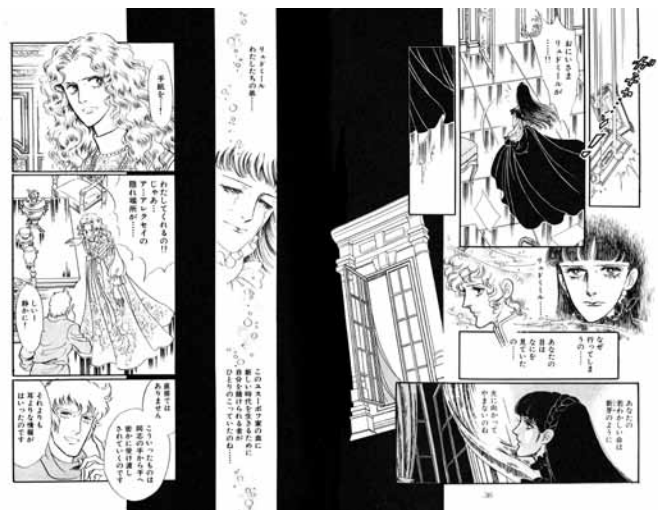
É interessante observar que os dois deuses têm a altura do olho e do umbigo equivalentes em relação ao biombo, isto é, se traçarmos uma linha horizontal paralela às bordas do papel, verificaremos que eles se situam aproximadamente na mesma altura, o que não é óbvio numa rápida observação. Os laços esvoaçantes traçam uma diagonalidade quase paralela aos laços do deus do vento e trazem uma expansão do desenho no espaço intermediário. Ambos os deuses se dirigem para a parte inferior, reforçando o cruzamento da diagonalidade convergente do quadro indicada pelos movimentos dos deuses.

O centro é vazio. É justamente o espaço da ausência e da centralidade que proporciona essa expansão extracampo, com as folhas de ouro que transpassam a sua função decorativa e criam um espaço de dilatação para a parte inferior do desenho.

A presença do *Ma* não se limita às obras artísticas tradicionais japonesas, mas pode também ser visualizada na contemporaneidade, como no mangá, um dos elementos representativos da cultura *pop* japonesa, hoje tão globalizado. Verifica-se que a linearidade geométrica e regular normalmente encontrada na composição dos quadros da HQ tradicionais dá espaço a formas irregulares, algumas com a utilização da diagonalidade, e outras sem as linhas que demarcam as bordas, indicando uma liberdade de enquadramento e desenvolvimento de uma estética cuidadosamente estudada.

Há também a inserção de quadros inteiramente brancos ou negros somente com o registro de uma onomatopeia ou, ainda, completamente vazios. Nesse último caso, torna-se signo de silêncio, suspensão e intervalo no decurso da narrativa, o que indica a possibilidade de flagrar algumas diagramações que dialogam com o *Ma*.

São interessantes as versões de mangá nas quais acontece a composição de quadros dentro do quadro ou sobreposições sequenciais que representam a temporalidade. Alguns exemplos extraídos de duas obras podem facilitar a compreensão: um deles é *Orufeusu no mado* (*Das Fenteer Von Orpheus – Janela de Orfeus*), de autoria de Riyoko



Orufeusu no mado (*Das Fenteer Von Orpheus – Janela de Orfeus*), de autoria de Riyoko Ikeda, páginas 36 e 37, respectivamente à direita e à esquerda do observador



Orufesu no mado (Das Fenteer Von Orpheus – Janela de Orfeus), de autoria de Riyoko Ikeda, p. 132



Eien no Nohara (O Campo Eterno), de autoria de Mieko Ousaka, p. 127

Ikeda¹, publicado pela editora Shûei de 1975 a 1981, em 18 volumes, cuja história se passa na Alemanha e Rússia, na época da Revolução Russa.

Encontram-se, no volume 9 dessa obra, duas páginas contíguas (36 e 37) compostas de aproximadamente 12 quadros. Tal inexistência deve-se ao fato de a autora aproveitar o fundo como quadro, de modo que nem tudo que está delimitado por linhas pode ser considerado quadro nessa obra, tornando ambígua a definição do que podemos considerar como tal.

Inverte-se, assim, a posição de fundo e figura quando são introduzidos dois quadros negros: o primeiro com o desenho de uma janela, sobre o qual existem justaposições de dois outros quadros menores, que começa na página 36 e termina na 37, onde há o segundo quadro com a sobreposição de três quadros.

1 Riyoko Ikeda tornou-se famosa pelo mangá e animê *Berusaïyu no Bara (Rosa de Versalhes)*, que tem como pano de fundo a Revolução Francesa e os personagens Oscar e Maria Antonieta. O mangá foi publicado de 1972 a 1973 na revista semanal *Margaret* e tornou-se animê de 1979 a 1980.

Entre esses dois quadros negros existe uma faixa branca não delimitada, que, portanto, pode ser considerada fundo, mas não se apresenta exatamente dessa maneira por causa da inserção do rosto de uma mulher que chora, juntamente com o texto e desenhos de círculos numa posição descendente, os quais reforçam a verticalidade da página.

Na ambivalência quadro/fundo, esse é o quadro que transmite maior emoção. O quadro negro que se apresenta subsequentemente a este último (lembrando que a leitura japonesa é da direita para a esquerda do observador e, portanto, à esquerda do desenho do rosto) traz um intervalo entre a cena desenvolvida com a personagem Vera Youssouf, de cabelos pretos, lisos e longos (à direita), e a de Julius Leonherd von Ahrensmeyer, a personagem principal, de cabelos loiros longos e ondulados (à esquerda). Tal composição indica a passagem do tempo e a mudança do espaço, constituindo-se o quadro negro em um intervalo espaçotemporal dentro da obra.

Pode-se destacar, na mesma obra, outra sequência de três quadros na página 132, ou melhor, quatro quadros se considerarmos o fundo também como

um quadro onde se encontra o desenho do prédio. Essa ilustração, a qual se torna menor no segundo quadro e desaparece nos outros dois, faz referência ao local de suicídio de Alexeij Mihailovic descrito nas páginas anteriores. Apenas as folhas que caem da árvore do primeiro plano (também fundo e, portanto, sem a delimitação das bordas) permanecem constantes, alinhando os quadros da página.

A passagem do tempo é assim indicada tanto pelo cair das folhas que se rarefazem e ficam menores, da direita para a esquerda, como pela gradativa diminuição do tamanho dos quadros, também da direita para a esquerda, dentre os quais dois últimos são brancos com a sobreposição das folhas. Esse tempo pode ser também analisado na narrativa como um momento emocional de suspensão causado pelo drama inesperado, ou como o definimento de um personagem que desaparece da história, ou ainda como o eco que a morte da figura de Mihailovic possa acarretar.

Numa outra obra de Mieko Ousaka, denominada *Eien no Nohara (O Campo Eterno)*, volume 1, publicada pela editora Shûei, em 2001, pode ser observado um quadro totalmente negro no último dos três que compõem a página 127. São dois amigos que foram cercados por homens perigosos e conseguem salvar-se da situação agindo comicamente perante eles, que ficam surpresos e atônitos pela reação. Em seguida, surge um quadro totalmente preto e termina a página. Na subsequente, temos a menina, pela qual supostamente ambos estão apaixonados, que ri da situação num outro lugar e numa outra temporalidade: uma suspensão espaçotemporal introduzida na narrativa, que faz desse quadro uma representação do *Ma* no mangá.

A ESPACIALIZAÇÃO DO MA: ARQUITETURA

Tal espacialidade *Ma* vista nas obras artísticas tradicionais ou no mangá pode ser igualmente visualizada na arquitetura japonesa como em uma sala tradicional de *tatami*, na qual a disponibilidade e a flexibilidade são as características básicas. Sem possuir os móveis fixos que delimitam o uso do ambiente, essas salas podem se transformar em um dormitório quando o acolchoado *futon* é colocado sobre o *tatami*, ou numa sala de refeição se for instalada uma mesa dobrável no local. Espaços

vazios e, portanto, disponíveis permitem se modificar de acordo com a relação que o homem deseja estabelecer com o ambiente.

Uma espacialidade *Ma* de uma semântica distinta, a de intermediação, pode ser observada na arquitetura tradicional bem como na contemporânea. No primeiro caso, *Ma* pode ser exemplificado como espacialidade intervalar presente na varanda *engawa* da casa tradicional japonesa ou no *sandô*, caminho que todos os peregrinos percorrem para visitar o templo budista ou santuário xintoísta.

Engawa é a espacialidade intermediária entre o jardim e a construção, entre o externo e o interno ou ainda entre o público e o privado, que pode ser espacialidade da convivência com o vizinho, das brincadeiras das crianças ou da soneca das vovós numa tarde de sol ou da apreciação da lua numa noite de outono. Com base na análise das alturas do piso, *engawa* faz parte do interno, visto que tem a mesma altura da casa e possui também cobertura, todavia, é externo pela materialidade do piso de madeira que difere do espaço interno de *tatami* e pela vedação vertical colocada na fronteira entre *engawa* e a sala. Na verdade, ele pode ser interno e externo ao mesmo tempo, ou ser nenhum deles, característica dos que pertencem à categoria do “terceiro”, que extrapola a polaridade opositiva.

O caso do *sandô* dos templos e santuários refere-se à espacialidade de passagem e de fronteira espaçotemporal entre os espaços profano e divino. Esse trajeto é percorrido para que o visitante possa,



Engawa da casa de Shûgakuin Rikyû, em Kyoto, Japão. Fotografia da autora

Textos

durante o percurso, se preparar física e espiritualmente para o encontro do divino. Não só nesses casos, mas mesmo na arte tradicional japonesa, é habitual demandar um tempo longo no processo de preparo da tinta *sumi* com a finalidade de iniciar o *suibokuga* ou a caligrafia tradicional *shodô*, ou arrumar a casa da cerimônia do chá para o evento, escolhendo a pintura e a flor para a ocasião ou, ainda, ter um cuidado específico com os galhos das flores e plantas antes de serem usados no ato de fazer o *ikebana*, a fim de que tenham maior durabilidade.

Preza-se, desse modo, a disposição de um espaço-tempo de preparação anterior, ora para alcançar o estado espiritual propício para iniciar uma certa atividade, ora para obter uma maior *performance* do evento a ser realizado, ora para valorizar o acontecimento.

Segundo o geógrafo brasileiro Milton Santos (2002, p. 63), o espaço é “formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá”. Assim, no caso do espaço estudado dos santuários, o *Ma* só se torna possível perante a ação dos peregrinos e não apenas pela territorialidade e arquitetura ali programadas de modo isolado.

A arquitetura edificada pelo *Ma* pode ser assim compreendida não apenas do ponto de vista físico, mas também do aspecto de interação entre a paisagem e a sociedade, entre a forma e o homem, ou entre objetos e ações. A espacialidade *Ma* deve ser, dessa forma, concebida como uma conjunção entre o sistema de objetos e ações ou de fluxos e fixos, onde a construção se faz na presença do visitante na sua relação com o espaço. O *Ma* solicita a ação de outros signos, apresentando-se na incompletude que eles manifestam.

Todavia, não é apenas na arquitetura tradicional japonesa que o *Ma* se manifesta. Obras contemporâneas do arquiteto Tadao Ando são exemplos sensíveis da presença do *Ma*, pois nelas encontramos a coexistência interno/externo, a qual se faz dentro da ideia de se ter a arquitetura não como um suporte, mas como sujeito da interação e vinculação comunicativa.

Assim, um constante e rico diálogo entre a arquitetura, a arte e a natureza é apresentado nas obras desde *Times I*, de 1984, em Kyoto, até pro-

jetos recentes de revitalização artística da Ilha de Naoshima, na costa oeste do Japão, no Mar Interior de Seto, cujos principais são: Museu de Arte Contemporânea de Naoshima (1992); o Hotel Anexo a esse museu (1995); Templo Minamidera (1999) e Museu de Arte Chichu (2004).

Vejam-se algumas das arquiteturas de Ando que fazem referência a essa interação.

Times I (1984) é um centro comercial em Kyoto, ao lado do Rio Takase, no qual o arquiteto procurou estabelecer uma integração entre a água e a edificação, criando uma espécie de *engawa*, ou seja, uma zona intervalar entre o interno e o externo. O nível da construção foi determinado a 10 cm



Times I, de Tadao Ando, em Kyoto, Japão.
Fotografia da autora



Apartamento do Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea, de Tadao Ando, em Kyoto, Japão.
Fotografia da autora



Monotrilho entre o Museu de Arte Contemporânea e o Hotel Anexo, de Tadao Ando, em Kyoto, Japão. Fotografia da autora

acima do nível da água e não se colocou nenhuma barreira entre o rio e o pavimento, permitindo-se, então, uma integração harmoniosa entre a arquitetura e o rio que, para muitos, preserva a memória coletiva do povo local.

O Hotel Anexo ao Museu de Arte Contemporânea de Naoshima tem uma forma elíptica na qual a parte central é vazada e ocupada por um reservatório de água, em torno do qual ficam localizados os apartamentos. Tais acomodações têm portas-janelas de correr de vidros inteiros que se abrem para o externo de onde se avista o mar. A fronteira entre o interno e o externo desaparece no momento em que essas portas são abertas e cria um espaço ambíguo entre os dois.

Em outra vertente da compreensão do *Ma* como espaço intermediário de passagem, destacam-se, entre muitas obras de Ando, o caminho do monotrilho que interliga o Museu de Arte Contemporânea de Naoshima ao Hotel Anexo, e a obra do artista Hiroshi Sugimoto, intitulada *Time Exposed* (1980-90) e instalada no Museu de Arte Contemporânea de Naoshima.

O demorado trajeto do monotrilho que conecta o Museu de Arte Contemporânea, que se localiza abaixo, e o Hotel Anexo, acima, parece ser algo inconveniente. O longo tempo dispensado para vencer esse desnível de 45 m não é condizente com um país de alto desenvolvimento tecnológico como o Japão, até se compreender que a programa-

ção desse espaço-tempo é propositalmente lenta. Trata-se de uma experiência de deslocamento espaço-temporal sinestésica, em que o espaço percorrido é determinado pelo tempo extremamente vagaroso que se leva para chegar ao hotel. À medida que o monotrilho se afasta do museu e ganha altura, a paisagem deslumbrante do Mar Interior de Seto se oferece à nossa visão. É um trajeto que descontrola a nossa percepção temporal, criando uma desconexão com o mundo externo: um ritual de passagem que se constitui num entre-espaço de conexão entre o templo da arte e o da arquitetura.

ALARGANDO AS FRONTEIRAS DO MA

Trinta e cinco anos após a primeira apresentação do *Ma* para o resto do mundo, viabilizou-se a expansão desse modo particular de ver e sentir o mundo. Aprender a noção do *Ma* torna possível captá-lo em qualquer lugar, inclusive no Ocidente, embora mude o modo de se percebê-lo. Como vimos, a visão lógica ocidental na qual a ciência é baseada não incorpora o terceiro excluído e, portanto, não faz dele um elemento de evidência como na cultura japonesa, que gerou uma estética singular a ele inerente.

Em razão disso, não se pode fazer uma simples transposição da concepção que permeia a construção dos espaços intermediários japoneses para os de outros países, pois, no caso nipônico, mesmo a finalidade programada, que normalmente não deixaria espaço para uma participação ativa e criativa do usuário, é canalizada, em alguns casos, para efetivar a interação entre o homem e o ambiente, que não é homogênea, mas distinta a cada caso.

Entretanto, o olhar imbuído da perspectiva do *Ma* para espacialidades de outras nacionalidades permite uma visão diferente e enriquecedora delas.

Em se tratando dos espaços urbanos europeus, as variadas ruelas estreitas apenas para pedestres, que constituem zonas de intermediação entre outras ruas maiores, existentes, por exemplo, em Paris, Roma, Toledo ou Veneza, podem ser percebidas como espacialidades *Ma*. Um bom exemplo seria o *trabouille* de Lyon, que são passagens estreitas existentes que perfazem um circuito labiríntico dentro da cidade. *Trabouille* vem do latim *trabulare*, que significa “atravessar”, e foi utilizado no passado por mercadores, principalmente de seda.

São espaços intermediários e ambivalentes de travessia construídos a partir do século IV. Apenas quem os conhece consegue saber aonde o trajeto irá levar o transeunte.

Uma interessante análise comparativa pode ser estabelecida entre escadarias de países diferentes: de um lugar emblemático de Roma, a Piazza Spagna, e dos templos budistas do Japão. No primeiro caso, ocidental, apesar de o lugar focado ser a praça, ela em si quase desaparece dos cartões-postais ou das fotografias, contudo é a enorme escadaria, o espaço intermediário e de conexão entre o alto e o baixo, ou entre a igreja e a praça, que perfaz o símbolo do lugar. No caso japonês, a escadaria, presente na maioria dos templos budistas, é tradicionalmente considerada espaço de interconexão entre o território profano e o divino.

Mudam-se os tipos de apropriações das escadarias e suas semânticas: a romana torna-se uma enorme sequência de bancos para os visitantes do local, em geral turistas, que consultam mapas, descansam, conversam, comem e bebem, transformando-se a própria escadaria numa praça; a japonesa é um lugar tradicional de passagem para alcançar o divino, entretanto, projetado para interagir com os sentidos do caminhante e proporcionar uma infinidade de situações e sensações inesperadas.

Analizando as escadarias como espaço, segundo o geógrafo Milton Santos (2002, pp. 256-7), “presença conjunta, indissociável de uma tecnosfera e de uma psicofera, funcionando de modo unitário”, é possível flagrar a psicofera presente nas duas construções. O geógrafo compreende a tecnosfera como “o mundo dos objetos”, dos “fixos”, e a psicofera, como “o mundo das ações”, dos “fluxos”, “o reino das ideias, das crenças, paixões e lugar de produção de sentido”.

Dessa perspectiva, podemos notar que, no caso oriental, a psicofera é determinada pela tradição e crença do povo, no caso ocidental é caracterizada por uma ação mais livre dos usuários. Ambas, porém, não deixam de ser zonas intervalares de conexão que geram modos de ação do ser humano no espaço da psicofera – para gerar um novo convívio entre os homens ou entre ele e o divino.

Lançando o olhar sobre o Brasil, o Elevado Presidente Costa e Silva, mais conhecido como Minhocão, que liga a região central de São Paulo à Barra Funda, pode ser considerado uma espacia-

lidade *Ma* aos domingos e feriados. Nesses dias, ele deixa de ter a função programada de via de circulação e abre o espaço para pedestres, atletas, ciclistas, tornando-se palco de livre utilização, para as crianças brincarem, os jovens namorarem ou amigos conversarem, como se fosse uma praia paulistana. Em tal caso, a psicofera “lugariza” o elevado, o que certamente não se aplica aos dias de semana, quando é apenas via de tráfego.

Obras de grandes arquitetos, como Lina Bo Bardi – o Museu de Arte de São Paulo (construído de 1956 a 1968) e a Casa de Vidro (1951) – e Oscar Niemeyer – a marquise do Parque Ibirapuera (1951), recentemente reformada, ou a Casa das Canoas (1952), em São Conrado, no Rio de Janeiro –, são também exemplos visíveis da existência do *Ma* no Ocidente.

A integração arquitetura-natureza vê-se presente na obra Casa das Canoas, projetada por Niemeyer com a preocupação de interferir o mínimo possível na paisagem. Existe um imenso bloco de granito que se estende do espelho d’água até o interior da casa, quebrando a fronteira entre o que é interno e externo. Conforme o historiador da arte David Underwood (2003, p. 77), “[...] a descoberta sensual de uma rocha e de uma casa que dela emana, em um microcosmo poético da paisagem brasileira, reflete o desejo do artista de encontrar permanente integração nessa paisagem, por meio da arquitetura”.

É possível visualizar a mesma integração procurada por Niemeyer não apenas nas obras de Ando, como vimos, mas também na Casa de Vidro, de Lina Bo Bardi, na qual a natureza penetra no interior da casa, permitindo um vínculo singular entre a paisagem e a arquitetura.

O vão livre de 74 m de largura entre as colunas do Museu de Arte de São Paulo, projeto de Lina Bo Bardi, resultado da imposição de criar um belvedere com vista para a cidade, é um espaço de disponibilidade. De fato, muitos movimentos espontâneos têm sede nesse lugar – manifestações das mais variadas naturezas, as quais Giulio Argan (2004) chama de projeto, contrapondo-se ao programa. No entanto, quando existe algo programado, como a feira de antiguidades que ocorre aos domingos, o projeto transforma-se em programa e, nesse caso, o espaço deixa de ser *Ma*.

A orgânica marquise do Parque Ibirapuera, de Niemeyer, é, de modo similar, outro espaço dispo-



Escadarias: a de cima, em Kumano, Japão, e a de baixo, na Piazza Spagna, em Roma, Itália. Fotografias da autora



nível, com uma área total construída de 28.800 m², 640 m de comprimento e largura que varia entre 15 e 80 m, no qual é permitido caminhar, correr, sentar, reunir, dançar, andar de *skate*, patins, patinete, enfim, o que o usuário quiser fazer, com algumas restrições, principalmente nos finais de semana. Novamente, quando há um programa, como a organização de uma feira no espaço, o *Ma* deixa de existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mundo globalizado em que vivemos, no qual há uma intensa mobilidade de capital, produtos, informações e pessoas em uma velocidade crescente, a “diferença” é a tônica dessa aparente homogeneização e uniformização planetária. Aparente porque a globalização não pode ser compreendida como um sistema homogêneo que abrange toda a sociedade nem todos de uma sociedade. Contudo, os espaços tornaram-se mais próximos e enredados para os que podem usufruir da tecnologia digital, possibilitando transmissões e interconexões de informações, imagens e pensamentos de um outro distante, o que torna possível a exposição cada vez maior das “diferenças”.

Assim, cresce a importância de compreender ou, pelo menos, de estar aberto a dialogar com o diferente, por exemplo, com o *Ma*, elemento que permeia toda a cultura japonesa.

Associamos, no início do texto, a ideia do terceiro excluído ao *Ma*, isto é, a possibilidade de conjugar elementos opostos, o que dialoga com os atuais estudos sobre a globalização. Se a homogeneização cultural é uma das características da globalização, ela também produz reações e adaptações diversas, articulações que produzem novas formas de identidade e pertencimento local.

Na verdade, quanto maior a aproximação, mais a diferença se destaca. Assim, a globalização acaba por valorizar também o elemento local. Nesse contexto, a diferença, que antes era salientada para alimentar o exótico ou, ainda, ser eliminada para assimilar a cultura dominante, torna-se, agora, o ator da construção heurística de um terceiro híbrido, intercultural, que não é nem global, nem local, mas algo que nasce da relação entre os dois, denominado glocal, a fusão do global e do local – a conjugação dos opostos.

É possível estabelecer também um diálogo do

Ma, compreendido como terceiro excluído, com o conceito de “terceiro espaço”, do indiano Homi Bhabha, uma das figuras mais representativas dos estudos pós-colonialistas da atualidade, por meio do seu estudo do discurso colonial britânico na Índia, no século XIX.

Primeiro, porque o termo “terceiro”, presente em ambos, indica a transposição da polaridade, isto é, da clássica dualidade ocidental. Ademais, os dois enfocam a zona intervalar e compreendem a possibilidade heurística de engendrar algo novo. Assim, o terceiro espaço é o espaço “*in-between*” ou intersticial, aquela zona localizada na fronteira que não faz parte nem do primeiro, nem do segundo, justamente o terceiro excluído. Segundo Bhabha (2010, p. 69),

“[...] deveríamos lembrar que o ‘inter’ – o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo do significado da cultura. [...] E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos”.

O “emergir como os outros de nós mesmos” indica a possibilidade de ser um terceiro, a liberdade de recusar a ditadura da cultura dominante e buscar um espaço no qual “a diferença e a alteridade do hibridismo se fazem visíveis e audíveis” (Menezes de Souza, 2004, p. 131).

No entanto, apesar das similaridades, terceiro espaço e *Ma* possuem distintas maneiras de focalizar a questão: ao passo que o primeiro é um conceito que evidencia as características políticas e sociais e constitui um lugar possível de ocorrer o hibridismo baseado nas diferenças culturais, o *Ma* é um elemento localizado no seio da cultura e da estética japonesas, um senso comum e não um conceito.

Desse modo, é possível estabelecer alguns diálogos entre o tema do nosso estudo e a contemporaneidade global na qual o Oriente e o Ocidente se encontram e promovem a interculturalidade. Talvez a obra do artista japonês Yukinori Yanagi², *The World Flag Ant Farm*, possa representar essa

2 Yukinori Yanagi participou da Bienal de Veneza (1993), da Bienal de São Paulo (1996) no segmento Metrópolis, bem como da Bienal do Mercosul (2011) com a obra *The World Flag Ant Farm*.

interconexão: a instalação apresentada na Bienal de São Paulo em 1996 era composta de 49 bandeiras de vários países do mundo interconectadas por tubos plásticos que serviam de passagem para o deslocamento de formigas.

Ao longo da exposição, o movimento desses insetos construía estreitos caminhos intervalares na areia e desfigurava, aos poucos, os símbolos nacionais, entre os quais havia um entre-espaço onde os tubos eram interligados, perfazendo uma

distância intervalar entre os países, o que permitia a passagem das formigas e a consequente interconexão e desconstrução dessas bandeiras.

Trata-se de uma bela representação de um espaço *Ma*, intervalar e heurístico, no qual é possível estabelecer diálogos por meio de desbravamentos, ainda que, muitas vezes, tal busca seja um trabalho de formiga, porque o diálogo, como necessidade inerente ao ser humano, exige de cada uma das partes abertura e reelaboração de concepções.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo, Ática, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 13ª ed. São Paulo, Brasiliense, 2011.
- BERQUE, Augustin. *Kûkan no nihon bunka*. Trad. Makoto Miyahara. 4ª ed. Tóquio, Chikuma Shôbô, 2001. (Tradução de: *Vivre l'Espace au Japon*, 1982.)
- BHABHA, K. Homi. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 5ª ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.
- CHENG, François. *Vacío y Plenitud: El Lenguaje de la Pintura China*. Trad. Amélia Hernández e Juan Luis Delmont. 5ª ed. Madrid, Siruela, 2012. (Tradução de: *Vide et Plein. Le Language Pictural Chinois*, 1971, 1991.)
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio (org.). *Espaços Comunicantes*. São Paulo, Annablume, 2007.
- IKEDA, Riyoko. *Orufeusu no mado (Das Fenteer Von Orpheus – Janela de Orfeus)*. Tokyo, Shûeisha, 1997.
- ISOZAKI, Arata. *Mitate no shuhô (A Técnica do Mitate)*. Tokyo, Kajima Shuppansha, 1990.
- KEN'MOCHI, Takehiko. *Ma no nihon bunka (A Cultura Japonesa do Ma)*. Tóquio, Chôbunsha, 1992.
- KOJIRO, Yuichiro. *Ma, nihon kenchiku no ishô (Ma, o Desenho da Arquitetura Japonesa)*. 2ª ed. Tóquio, Kajima Shuppansha, 2001.
- MA: nijûnengo no kikanen: catálogo (Exposição O Retorno do Ma, Após 20 Anos)*. Tóquio, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan Kyôryokukai, 2000. Exposição realizada entre 3/out./2000-26/nov./2000, Tokyo Geijutsu Daigaku, Daigaku Bijutsukan.
- MATSUBA, Kazukiyo. *Ando: Ando Tadao, kenchikuka no hassô to shigoto (Ando: Ando Tadao, a Criatividade e o Trabalho de um Arquiteto)*. 5ª ed. Tóquio, Kodansha International, 2000.
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario T. "Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha", in Benjamin Abdala Junior (org.). *Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. São Paulo, Boitempo, 2004.

Textos

- OKANO, Michiko. *Ma: Entre-Espaço da Arte e Comunicação no Japão*. São Paulo, Annablume, 2012.
- OUSAKA, Mieko. *Eien no Nohara (O Campo Eterno)*. Tóquio, Shûeisha, 2001.
- PEIRCE, Charles S. *Collected Papers of Charles S. Peirce*. C. Hartshorne; P. Weiss (eds.), v. 1-6; W. Burks (ed.), v. 7-8. Cambridge, Harvard University Press, 1931-58.
- PILGRIM, Richard B. "Ma: a Cultural Paradigm", in *Chanoyu Quarterly*, v. 46, pp. 32-53, 1986.
- SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova: da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. São Paulo, Edusp, 2002.
- _____. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo, Edusp, 2004.
- UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o Modernismo das Formas Livres no Brasil*. Trad. Betina Bischof. São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- ZAINO, Hiroshi. *Kawaii: nihon no toshin kûkan (Kawaii: o Espaço Urbano Japonês)*. 6ª ed. Tóquio, Kajima Shuppansha, 1993.

livros