

## A FENOMENOLOGIA DE MERLEAU-PONTY E A ARTE RELACIONAL DO SÉCULO XX: PRESSUPOSTOS PARA A EXPANSÃO DO CONCEITO DE ESPAÇO CÊNICO

Paulo Vinícius Alves<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo relaciona alguns dos principais conceitos filosóficos de Merleau-Ponty com alguns artistas e algumas das experiências ocorridas no século XX nas artes visuais, experiências essas que podemos definir como representantes daquilo que chamamos de estética relacional. Abordo aqui algumas noções fundamentais da fenomenologia de Merleau-Ponty, bem como suas relações com alguns artistas e algumas obras criadas por eles. Tais reflexões foram de extrema importância e colocaram-se como o ponto de partida para a demarcação do espaço cênico no teatro contemporâneo como um espaço essencialmente relacional, foco principal da minha pesquisa de mestrado. Entre os principais conceitos do filósofo Merleau-Ponty está a noção de reversibilidade, a noção de corpo próprio e a distinção que ele faz entre *Körper* e *Leib*. Como os principais representantes das artes visuais do século XX elenco três grandes artistas: Hélio Oiticica, Lygia Clark e Marcel Duchamp. Este texto foi construído na interface entre arte e filosofia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte relacional; fenomenologia; espaço cênico; interface; século XX.

### THE MERLEAU-PONTY PHENOMENOLOGY AND THE 20TH CENTURY RELATIONAL ART: PRESUPPOSITIONS FOR THE EXPANSION OF THE CONCEPT OF SCENIC SPACE

**ABSTRACT:** This article lists some of the main philosophical concepts of Merleau-Ponty with some artists and some of the experiences that occurred in the 20th century in the visual arts, experiences that we can define as representatives of what we call relational aesthetics. I address here some fundamental notions of Merleau-Ponty's phenomenology, as well as their relations with some artists and some works created by them. Such reflections were extremely important and were placed as the starting point for the demarcation of the scenic space in contemporary theater as an essentially relational space, the main focus of my master's research. Among the main concepts of the philosopher Merleau-Ponty is the notion of reversibility, the notion of own body and the distinction he makes between *Körper* and *Leib*. As the main representatives of the visual arts of the 20th century, three great artists were cast: Hélio Oiticica, Lygia Clark and Marcel Duchamp. This text was constructed at the interface between art and philosophy.

**KEYWORDS:** Relational art; phenomenology; scenic space; interface; 20th century.

---

<sup>1</sup> Paulo Vinícius Alves é mestre em Filosofia e professor do curso de Bacharelado em Teatro da PUCPR e dos cursos de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É especialista em Cenografia pela UTFPR e graduado em Artes Cênicas pela Unespar/FAP e em Filosofia pela UNESP. É cenógrafo, Diretor de arte e Figurinista, atuando em diferentes grupos com diferentes diretores. Dirige a produtora *Figurino e Cena* e seu portfólio está online em [www.figurinoecena.ato.br](http://www.figurinoecena.ato.br)  
- E-mail: [pvateatro@gmail.com](mailto:pvateatro@gmail.com)

O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.

Merleau-Ponty

A reflexão principal presente neste texto está na apropriação da conceituação fundamental de Merleau-Ponty de que a fenomenologia é, ao mesmo tempo, uma experiência que inter-relaciona a experiência do corpo com a experiência estética, portanto, de vivência corporal. Esta noção de Merleau-Ponty será encontrada, principalmente, em dois textos, *O Olho e o Espírito*<sup>2</sup> e *A dúvida de Cézanne*<sup>3</sup>, quando o filósofo analisa a pintura e a própria atividade do pintor Paul Cézanne<sup>4</sup>.

Nos textos *O Olho e o Espírito* e *A dúvida de Cézanne*, o autor tematiza o problema da separação interior-exterior a partir da experiência do pintor. Segundo Merleau-Ponty, foi com o olhar do interior que Cézanne reconstruiu o real, mas para conseguir a expressão que desejava foram necessários anos de tentativas, dúvidas, incertezas, enfim, de pesquisa (ARAUJO; CODINA, 2007, p. 16).

O objeto de estudo da minha pesquisa é o espaço cênico, porém a presente reflexão aborda o espaço nas artes visuais como fundamentação, já que a discussão sobre uma obra de arte relacional esteve, de maneira geral, muito mais presente nas artes visuais do século XX do que no teatro. O que assegura tal afirmação é o conteúdo da bibliografia consultada na minha pesquisa, ao comparar as artes visuais e o teatro. Os questionamentos levantados nas artes visuais contribuíram muito e continuam contaminando as produções teatrais neste início do século XXI. Dessa forma, as artes visuais contribuíram consideravelmente para a maneira fenomenológica como abordamos o espaço relacional no teatro da atualidade. A análise desenvolvida neste texto se desenvolve a partir de obras como pinturas e esculturas, mas principalmente sobre objetos e instalações.

A obra consumada não é, portanto, aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomeçar o gesto que criou (...) e a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 51).

2 *O Olho e o Espírito*, último texto publicado em vida pelo autor, em 1960. “Em *O Olho e o Espírito* Merleau-Ponty marca uma distinção entre a potência expressiva da pintura e o discurso filosófico. Diferente dos textos anteriores, existe uma especificidade da pintura em relação à Filosofia e à Literatura, explicada, sobretudo, pela situação do pintor diante do mundo, pela consciência do esquema carnal e pela força expressiva da linguagem figurativa da pintura” (FALABRETTI, 2012, p. 218).

3 *A Dúvida de Cézanne* – escrito do primeiro período da sua obra, ainda nos anos 40, “Merleau-Ponty investiga o nascimento de um logos primordial fundido e, ao mesmo tempo, revelador da experiência sensível (FALABRETTI, 2012, p. 210).

4 Poucos artistas, como Paul Cézanne, terão sido tão importantes para a Arte Moderna. A historiografia da Arte costuma situá-lo no próprio núcleo de formação da Arte Moderna, na companhia de Vincent Van Gogh e Paul Gauguin – cada um destes artistas contribuindo com uma faceta particularmente importante para o conjunto dos inúmeros movimentos artísticos que marcariam as seis primeiras décadas do século XX. (...) As maiores contribuições de Cézanne apontam, talvez, para as novas possibilidades de invenção formal que logo começariam a eclodir no discurso do século XX. Se alguns dos movimentos mais marcantes da Arte Modernista apontam para diversificadas possibilidades de aprofundamento da abstração, não há como negar que todos eles são herdeiros de uma forma ou de outra das pesquisas pictóricas empreendidas por Cézanne nas últimas décadas do século XIX e nos seis primeiros anos do século XX (BARROS, 2011, p. 11-12).

Para Merleau-Ponty o ato de Cézanne pintar, ou seja, a experiência da pintura é, ao mesmo tempo, uma experiência do corpo do pintor, pois realiza sua obra com as mãos e da sua reflexão sobre o mundo, ou seja, uma experiência estética. “Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura” (MERLEAU-PONTY, 1984, p.88). Como expressão do mundo a pintura é também um acontecimento perceptivo. Estar na frente de uma pintura é envolver-se com essa relação. Disponibilizar-se para sua apreciação é conectar-se com as informações dadas pela pintura. Através da visão e da contemplação de uma pintura o sujeito pode ser transportado para outro espaço temporal, no qual a memória é resgatada, por exemplo. Conforme nos disse SoKolowski (2012, p. 76):

A recordação provê um outro lugar de manifestações, uma outra multiplicidade por intermédio da qual um e o mesmo objetivo é dado para nós. A memória envolve um tipo muito mais radical de ausência do que provê o cointencionar de lados ausentes durante a percepção, mas ainda manifesta o mesmo objeto. Manifesta o mesmo objeto, mas com uma nova camada noemática: como recordado, como passado.

Há algumas obras que são pensadas para o fim relacional desde os processos iniciais de sua concepção. Merleau-Ponty, ao analisar a arte da pintura, disse que para o espectador, ver um quadro é ver além das significações que o pintor imprimiu ali, portanto a própria significação está em constante movimento<sup>5</sup>, em constante significação com as impressões dos espectadores. Até a simples observação, ato de contemplação ao nos depararmos frente a uma pintura, é relacional na medida em que ao observar eu formulo conceitos, estabeleço minhas próprias relações e acrescento ao significado da obra as minhas próprias percepções, ampliando o que já estava dado e movimentando outras leituras.

As artes visuais, sobretudo as proposições realizadas no decorrer do século XX, período no qual se deu a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, foram de extrema importância para o exercício e o desenvolvimento da experiência estética relacional, pois elas sempre foram muito questionadoras e investigativas quanto ao encontro do espectador com a obra de arte.

Em primeira instância, podemos dizer que uma obra de arte relacional tem como característica principal a interatividade como mola propulsora do processo criativo. A interatividade plena, por sua vez, só é possível numa relação física, corporal, primeira. Em tais práticas, o espectador é pensado desde o processo de criação até o momento da exposição/apresentação. Nesse sentido, podemos observar, no decorrer do século XX, que as principais proposições relacionais ocorreram nas artes visuais. Merleau-Ponty toma, principalmente, a pintura como exemplificação dos seus conceitos, mas nesta pesquisa estenderei suas reflexões sobre outras manifestações das artes visuais para, inclusive, fundamentar e projetar a reflexão sobre as relações espaciais no teatro.

---

<sup>5</sup> “A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor (ECO, 2010, p. 62).

O autor Nicolas Bourriaud em sua obra *Estética Relacional*<sup>6</sup> diz que toda obra de arte pode ser entendida como relacional, na medida em que pressupõe o outro, o interlocutor, espectador destinatário com quem a obra vai dialogar. Relacionar-se com uma obra de arte, por sua vez, é compreendê-la a partir do conjunto de referências que cada espectador acumulou durante sua trajetória. Nesse sentido, cada obra de arte nunca se relacionará exatamente na mesma medida com dois espectadores diferentes. “O mundo da arte, como qualquer outro campo social, é relacional por essência na medida em que apresenta um sistema de posições diferenciais que permite sua leitura” (BORRIAUD, 2009, p. 37). Porém, por exemplo, uma arte instalação<sup>7</sup> pode se tornar muito mais interativa e relacional do que uma tela pintada, de modo geral.

Um conceito fundamental para pensar a interface entre filosofia e arte relacional é a noção de Merleau-Ponty para o corpo próprio, especialmente a distinção que faz entre *Körper* e *Leib*<sup>8</sup>.

Por um lado, o corpo pode ser pensado como *körper* (corpo objeto), um corpo não animado, sujeito às relações de causa e efeito, como uma cadeira, por exemplo. *Körper* é um corpo que pode ser experimentado, sentido, percebido como quadrado ou redondo, áspero ou liso, por exemplo. Porém, ele não é um corpo que sente a mão de quem o toca, justamente por ser inanimado.

Por outro lado, pode-se pensar o corpo como *Leib* (corpo vivo), tratando-se exatamente da sua noção de “corpo próprio”, ou seja, um corpo que, além de respirar e se movimentar, tem algo que Merleau-Ponty chamou de “reversibilidade”.

Esse corpo vivo, ao mesmo tempo que sente algo, também é sentido. Ao mesmo tempo em que toca, também é tocado.

O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o outro lado do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja

6 “Nicolas Bourriaud nos apresenta a *Estética Relacional* na qual aponta a possibilidade de que a arte tome como horizonte teórico a esfera das interações humanas e sua relação social, mais do que seu espaço simbólico e sim uma modificação dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (...) A obra relacional não tenta mais idealizar utopias, mas sim pretende construir espaços concretos, espaços vivenciados. A arte relacional orienta-se em processos flexíveis que regem a vida comum (ALBUQUERQUE, 2015, p. 697).

7 “O termo instalação é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblage* ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. As dificuldades de definir os contornos específicos de uma instalação datam de seu início e talvez permaneçam até hoje. Quais os limites que permitem distinguir com clareza a arte ambiental, a *assemblage*, certos trabalhos minimalistas e a instalações? As ambiguidades que apresentam desde a origem não podem ser esquecidas, tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos”. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em: 28 de Jan. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

8 Na língua alemã, Husserl (1954/1976) foi quem, inicialmente, ressaltou a diferença entre *Körper* e *Leib*, em que a primeira consistiria na noção de corpo físico, e a segunda, de corpo vivido, atrelado no mundo. A concepção de “corpo próprio”, de Merleau-Ponty deriva da noção de *Leib*, destacando a impossibilidade de o corpo ser pensado apenas sob a perspectiva física e objetiva. Em uma de suas obras mais tardias, Merleau-Ponty introduziu a noção de “carne”, que, também, não tem tradução exata para o português. Na língua francesa, o termo utilizado pelo filósofo é *chair*, uma compreensão de “carne” como elemento, quiasma, que permite o entrelaçamento com o mundo (MOREIRA, 2014, p. 209).

assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca, naquilo que ele toca, do senciante no sentido -, um si, portanto, que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 88).

Para Merleau-Ponty os objetos do mundo (*körper*), são descritos através da experiência perceptiva, tais como são percebidas pelo próprio sujeito (*Leib*), sem cair em um objetivismo, pois, o mundo ganha diferentes significados a partir do ponto de vista em que ele é percebido.

O espaço percebido e o corpo perceptivo são inseparáveis. O sujeito da percepção põe-se em situação no espaço. Mesmo que seja puramente para representar o espaço é preciso que ele esteja inserido nele através do seu corpo. Sobre isso, comenta Figueiredo (2015, p. 73):

O espaço situado não é, simplesmente, um lugar onde se posicionam objetos, mas é o ambiente em que o corpo próprio se ancora enquanto sujeito para vivenciá-lo. Merleau-Ponty não pretende conceber o espaço de modo que possam tirar conclusões físicas dele, mas aquele em que há uma relação com o sujeito. O filósofo aponta o espaço como resultado de uma interação do corpo com o mundo.

A ideia de relação tal qual a fenomenologia de Merleau-Ponty aponta é esclarecedora para entender como os espectadores são afetados pelas obras de arte e também o contrário, como as obras são afetadas pela presença dos espectadores.

Dessa maneira, a experiência é sempre individual, pois o sujeito da percepção é quem vivencia os horizontes da sua própria experiência, como observou Falabretti (2012 , p. 201):

Ao retomar essa distinção husserliana – entre *Leib* e *Körper* – Merleau- Ponty realizou passagem do corpo próprio para a noção de carne do mundo. Mais do que um sistema de trocas e equivalências, o que encontramos é a tessitura comum estabelecida pelo sentir entre o corpo próprio e a carne do mundo. A relação entre o jogador e o campo de futebol deixa, nesse momento, de ser um fenômeno entre o corpo e o mundo e passa ser concebida como experiência de uma única carne, pois ambos estão envolvidos em único tecido.

Usando os termos de Merleau-Ponty, é justamente no espaço relacional do teatro que o corpo se faz carne, atua nesse sistema de trocas e equivalências, é sentiente e é sentido, como comentarei melhor à frente.

Importantes artistas propuseram experiências bastante significativas no âmbito relacional com o espectador como, por exemplo, Marcel Duchamp, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Neste texto destacarei, mesmo que de forma introdutória, parte da produção desses três artistas. O objetivo principal é olhar para tais experiências, relacionando-as com a fenomenologia de Merleau-Ponty.

Divisor de águas na história da arte, Marcel Duchamp foi importantíssimo para a reviravolta que ocorreu na maneira de se relacionar com a obra de arte no século passado. Visionário, ele talvez não imaginasse a total influência que exerceria para a arte contemporânea do nosso século. Provocador, ele atribuiu ao observador a síntese que faltava para caracterizar o estado inacabado

da obra (obra aberta)<sup>9</sup>, que só seria completado com a interpretação dos seus observadores, como escreveu Tomkins (2004, p. 439):

O ato criativo, que é tema e título de seu ensaio de oitocentas palavras, começa definindo os dois polos da criação de arte: de um lado está o artista e, de outro, o espectador, transformado mais tarde na posteridade. Para Duchamp, não havia dúvida de que uma obra só estava completa depois de vista e pensada por um ou mais espectadores – não havia uma obra prima desconhecida. A razão principal, conforme explica, era que o artista responde somente por uma parte do ato criativo, e o que ele fez, além do mais, ocorreu no plano do inconsciente sem que tivesse uma clara compreensão do que produziu.

A arte, após as primeiras provocações de Duchamp, passou a ser vista também como ideia e intenção do artista ao se relacionar com o público, e não apenas como seu trabalho técnico e artesanal. Sobre isso ressaltou a observação de Santaella (2004, p. 144):

No universo da cultura e das artes, com suas antevisões do futuro, Duchamp é uma espécie de rito de passagem: ponto em que a era mecânica industrial sai do seu apogeu, dando início à era eletrônica, pós-industrial. É por isso também que a Art-pop, na sua relação ao desmesurado crescimento dos meios e produtos da cultura de massas, não foi senão a explicitação de uma atividade estética inseparável da crítica que já estava implícita em Duchamp.

Assim, “à medida que a indústria povoa o mundo de objetos feitos (não-natureza), a própria obra de arte deixa de ser representação para se tornar também objeto” (GULLAR, 1996, p.73). Ou seja, a obra de arte se torna tão impessoal quanto um produto da máquina e tão objetiva quanto uma mercadoria. Dessa forma, Duchamp, com seus questionamentos, dá novo sentido à arte e a coloca em outro patamar até então inexplorado pelos artistas da época.

O Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberavam por toda a arte dos anos 60 e além deles (ARCHER, 2001, p. 3).

---

9 Obra aberta - “Para não se incorrer em equívocos terminológicos, é preciso observar que a definição de “aberta” dada a essas obras, ainda que sirva magistralmente para delinear uma nova dialética entre obra e intérprete, deve ser tomada aqui em virtude de uma convenção que nos permita fazer abstração de outros significados possíveis e legítimos da mesma expressão. Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a finitude e a abertura de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que frequentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma sessão de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor (ECO, 2010, p. 40).

O *ready-made*<sup>10</sup> de Duchamp propõe um lugar intermediário entre a vida e a arte. Duchamp foi o responsável pela atitude que transporta um elemento da vida cotidiana, a priori não reconhecido como artístico, para o campo das artes. O princípio do *ready-made* fundamenta uma das vertentes mais importantes da arte conceitual, ou seja, sua criação não pressupõe uma atividade manual (artesanal) do artista. O que está em discussão é um saber mental do artista ao se deter sobre sua obra. Trata-se de uma reflexão crítica sobre o cotidiano, onde o limite é todo o mundo circundante, conforme observou Kato (2008, p, 38):

Ao tirar um objeto comum do seu contexto usual e levá-lo à categoria de arte, ele anunciava ao mundo: a habilidade manual do artista já não basta para definir uma obra. Na nova realidade, tomada pelas mais diferentes possibilidades de reprodução, o pensamento do autor por trás do seu trabalho – enfim, a sua ideia – se torna o mais importante. (...) A escolha do objeto que sofria esse deslocamento partia do artista, e isso ganhava valor.

Nesse contexto, a obra de arte, que passa a existir conceitualmente, é realizada duas vezes. Primeiro pelo artista e depois pelo observador. Se o observador participa da criação, pois apreende segundo suas próprias referências aquilo que o artista desejou mostrar, os diferentes contextos de exibição são também fundamentais para a atividade criativa do público. É a ressignificação de que falava Merleau-Ponty. Conforme comenta Freire (2006, p. 38):

O artista torna-se um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador, um ativo leitor de mensagens mais do que um contemplador estético ou um consumidor do espetáculo. É por isso que o procedimento do *ready-made* duchampiano, a fotomontagem e a apropriação do pop são significativos ao apontar para o papel da arte como signo social, misturado a outros signos num sistema de produção de valor, poder e prestígio.

O principal legado de Marcel Duchamp para o futuro da arte foi a maneira como nós, espectadores das obras, nos relacionamos com a arte a partir de então. Tal afirmação, em outras palavras, refere-se ao “lugar” da arte na relação do observador com a obra, ou seja, a arte verdadeiramente não estaria nem no objeto contemplado e nem no espectador que o admira. O lugar da arte está no espaço intermediário entre essa relação, isto é, no encontro do espectador com a obra. Um quadro isolado, sem a contemplação de um único observador é apenas um objeto qualquer e somente quando ele é admirado é que se torna arte. A arte passou então, mais do que tudo, a ser vista como relacional. O lugar da arte, nesse sentido, poderia ser identificado em Merleau-Ponty como a própria percepção, ou seja, um acontecimento que se dá entre aquilo que o mundo nos oferece e o modo como nos colocamos diante dele para receber. Dessa maneira, a

---

<sup>10</sup> “O *ready-made* é a contrapartida industrial do *objet trouvé*, com que os surrealistas afirmaram que o criador não é apenas quem faz, quem acha também o é. (...) Duchamp com isso pretendeu mostrar que a arte dispensa o artesanato e o processo de elaboração industrial. Independe mesmo de que alguém a faça (GULLAR, 1993, p. 18). Entre os principais *ready-mades* de Duchamp está a *Fonte*, de 1017, um urinol assinado por um pseudônimo de R. Mutt, foi enviado para o Salão da *Society Independent* do mesmo ano.

percepção não é uma função do sujeito, como também não é uma objetificação ou uma função do objeto, ela é um acontecimento entre os dois polos.

O ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá o seu veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos (TOMKINS, 2004, p. 519).

O que é o mundo, através do que nós sentimos, não é, segundo Merleau-Ponty, o que nós pensamos ou dizemos a respeito dele, aquilo que nós impomos a partir da nossa própria subjetividade. Nem, tão pouco, o mundo não é aquilo que ele impõe com sua objetividade fechada, pois é sempre uma troca. A construção do sentido é sempre uma relação de troca. A importância do espectador, dessa forma, é imprescindível para a existência da arte e sua evolução. A arte contemporânea quer provocar, quer transformar o estado cotidiano das coisas e relações do mundo. Os artistas inventam códigos a serem desvendados pelo público, inventam estímulos para provocar os sentidos do espectador e apresentam esses processos com a intenção de questionar, muitas vezes, até mesmo a função da arte no presente momento.

A obra de arte, segundo Bourriaud, possui uma qualidade específica que a distingue das demais produções humanas. Trata-se da sua relativa transparência social, pois muitas vezes revela seu próprio processo de criação ou, na maioria das vezes, entrega ao espectador a função da leitura, revelando o comportamento ou discurso do artista.

Uma boa obra de arte sempre pretende mais do que sua mera presença no espaço: ela se abre ao diálogo, à discussão, a essa forma de negociação inter-humana que Marcel Duchamp chamava de “o coeficiente de arte” – e que é um processo temporal, que se dá no aqui e agora (BOURRIAUD, 2009, p. 57).

A prática do artista, seu processo de trabalho, as questões que o movem no desenvolvimento do seu discurso, determinam a relação que sua obra propõe com o encontro do espectador, criando um mundo específico por intermédio dos objetos estéticos ou da relação entre as pessoas. A arte relacional opera nas relações humanas, interagindo a obra com um único espectador ou com grupos de pessoas.

A arte relacional, promovida nos anos de 1960, não se caracterizou por ser um resgate de algum outro movimento artístico do passado. Da maneira como ela foi promovida, desde as primeiras manifestações, o interesse dos artistas era pelo tempo presente, pelas conexões possíveis de diálogo com os espectadores do seu tempo. Como foi observado por Marcel Duchamp, numa conferência de 1954, a originalidade não estava na tomada da interatividade como pano de fundo para o surgimento das obras, mas sobretudo por ser a própria interatividade o ponto de partida e o fim das práticas artísticas. Era sobre a ideia de interatividade que as obras se desenvolviam como observou Bourriaud (2009, p. 62):



O que elas produzem são espaço-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunidade de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído.

A suposição de Duchamp de que a interatividade deveria ser o ponto de partida e o propósito das práticas artísticas encontrará abrigo, mais tarde, nas proposições de Lygia Clark, que se denominava uma propositora ao invés de uma artista. Ela avança no cruzamento da vida com a arte e valoriza nas suas experiências a presença ativa do espectador. A partir do neoconcretismo<sup>11</sup> dos anos 60 ela almeja modificar a função do artista e a concepção da sua obra. A artista passa a propor experiências a serem vividas pelo espectador, completando a obra no ato da experimentação. Dessa maneira, a experiência do espectador é expandida, pois ele é convidado a conhecer a obra através das sensações, até que ele se torne o próprio criador de sentido. É nesse aspecto que apareceram em suas obras a proposição de uma arte arquitetural.

A ideia de proposição – modo como ela se refere ao seu trabalho – indica que o artista propõe algo a partir de uma ideia, de um pensamento que tem como objetivo permitir a expressão do espectador – que ela chama de espectador-autor. Para ela, quando o espectador experimenta a obra ele expressa a proposição do artista, só que ao seu modo e se torna também autor. Assim ela mostra o quanto considera que a abertura e a diferença fazem parte da natureza do trabalho. O defloramento da proposição e o ‘escangalhar tudo’ obriga a reconstruir de novo o trabalho. Pensar uma nova proposição (ALVIN, 2007, p. 137).

O ato do participante, ativo nessa nova área artística que é a própria experiência, altera as variáveis de tempo e espaço, pois essas noções estarão contidas na própria experiência. Para a realização de sua arte, o corpo do espectador é extremamente necessário como sujeito fundante da obra. Assim, como ela mesma disse, “em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano, para que ele se expresse ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira” (CLARK, 1999, p. 61). Nesse sentido, percebo uma ligação direta entre a obra de Lygia e as proposições de Merleau-Ponty, pois, o filósofo considera o corpo como fonte legítima e originária do conhecimento, na maneira em que o que é vivenciado pelo sujeito, enquanto corpo é transformado em significação:

Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e como a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, completamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 547).

11 “Em suma, consideramos que o movimento neoconcreto tem como grande mérito – e marca decisiva para reconvocar a produção artística para a retomada dos rumos do impulso moderno original – a resignificação do espaço da arte. Estrutura complexa, construída pela utilização do vocabulário geométrico como forma de expressão, o espaço neoconcreto transcende o espaço mecânico e – temporalizado – transforma-se de espaço em espacialização, de substantivo em verbo, fundando um espaço expressivo, expressão esta que nasce de ações instauradoras de significações. Consideramos que é deste modo que, no bojo desse movimento, se institui a experiência no trabalho de arte” (ALVIN, 2007, p. 117).

As proposições de Lygia Clark oferecem um processo interativo de criação a partir do experimentado. Como Merleau-Ponty, a artista/propositora compreende o espaço vivido a partir das experiências do sujeito no espaço-tempo, pois, “o espectador, que antes se encontrava ‘aprisionado’ corporalmente na contemplação, agora age no espaço-tempo por meio de uma vivência corporal da obra” (ALVIN, 2007, p. 6-7).

A diferença entre o que ela propunha e o que Duchamp propôs, estava justamente na relação com o objeto. O objeto em Lygia Clark era apenas uma forma de se relacionar, para criar a arte e não um meio de se chegar à constatação através da observação, como propôs Duchamp. Muito interessante é pensar em como essas relações se desenvolvem no espaço. Ao incorporar o estado vivencial do participante na obra, o espaço, meramente contemplativo e geométrico, torna-se um espaço circundante e ganha dimensão ontológica. “O espaço arquitetural me subverte. Pintar um quadro ou realizar uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura” (CLARK, 1980, p. 23). Pensar o espaço nas obras de Lygia é pensar num lugar muito mais interior do que exterior ao corpo do sujeito que apreende a obra. Movimentar sensações internas a partir do contato com a obra é reconfigurar lugares da subjetividade, tão pertencentes à arte visual contemporânea. Tais experiências também acionam a recordação e a memória.

Lygia, entre as suas principais obras relacionais, cria as máscaras sensoriais e os objetos relacionais, estes últimos tratados apenas como possibilidades de relação com o interlocutor, os objetos relacionais eram apenas sugestões, gatilhos para a experiência do espectador. As máscaras sensoriais são objetos de vestir, nos quais os espectadores experimentam uma atitude solitária, proporcionando relações com suas memórias e recordações, instigadas pelo aguçamento dos sentidos. As máscaras foram confeccionadas por Lygia em cores e materiais diferentes. Elas cobriam a cabeça do espectador e no lugar dos olhos foram feitos orifícios com vários materiais diferentes. Na região do nariz ficavam sachês e sementes com aromas variados e na altura dos ouvidos ficavam objetos que produziam sons e que estavam, de certa forma, integrados com os demais sentidos do espectador. No sentido do experimental, o objeto máscara só fazia sentido e ganhava proporção quando era vestido por um espectador, na medida em que sua corporalidade era acionada na sua experimentação. Novamente, podemos relacionar as proposições de Lygia com as de Merleau-Ponty quando pensamos que em ambas estão presentes a atividade transformadora e instauradora de novos significados para si e para o mundo. Lygia Clark, na primeira metade da década de 1970, deu aulas na *Faculté d'Arts Plastiques St. Charles*, na Sorbonne, o que a aproximou de Merleau-Ponty, sendo totalmente influenciada por sua obra.

A permanência do significado aberto de toda obra permite compreender a leitura que Merleau-Ponty faz dos filósofos como Husserl, deixando o pensamento ir além do que o autor disse. Há uma tensão a ser desvendada no ir e vir do ser e da sua expressão, o que propicia a procura e a descoberta de novos sentidos a partir do pensamento que vive em cada leitura que fazemos de um autor, fenomenologicamente (ARAÚJO; CODINA, 2007, p. 22).

Entre tantas importâncias, a problemática do espaço foi central na obra de Lygia, pois, “sua necessidade de imprimir um estado metafísico de expressividade à arte foi definidora dos rumos tomados na direção de uma nova compreensão acerca da noção de espaço na arte brasileira daquele período” (ALVIN, 2007, p. 142).

A respeito da abertura de uma obra para que o espectador possa completar o seu significado, podemos dizer que o ato perceptivo é individual, portanto, a síntese de uma obra de arte torna-se impossível diante da impossibilidade de fechamento da sua significação, uma vez que cada espectador/interlocutor contribuirá com suas percepções. O pensador Umberto Eco, no seu livro *Obra aberta*<sup>12</sup>, faz considerações importantes a respeito dessa colocação:

O problema da relação do fenômeno com seu fundamento ontológico, dentro de uma perspectiva de abertura perceptiva, transforma-se no problema de relação do fenômeno com a plurivalência das percepções que dele podemos ter. Esta situação acentua-se no pensamento de Merleau-Ponty: “como poderá então – pergunta-se o filósofo – uma coisa apresentar-se verdadeiramente a nós, já que a síntese nunca se completa. Como posso ter a experiência do mundo como um indivíduo existente em ação, quando nenhuma das perspectivas segundo as quais o vejo consegue esgotá-lo e quando os horizontes estão sempre abertos? (ECO, 2010, p. 59).

A experiência estética entre um espectador com uma obra de arte nos faz lembrar a maneira como Merleau-Ponty apresenta a relação do corpo com o mundo. Tal reflexão faz recordar a maneira que Marcel Duchamp propôs a relação com a obra de arte com o espectador, já no início do século XX, na qual uma obra trancada no museu não significa muito além de um simples objeto, porém, ao encontro do espectador é ressignificada, existindo enquanto arte, eternizando-se. A arte do teatro, esse mundo de possibilidades reais possíveis no encontro, também não existiria sem a presença de um único espectador.

A fenomenologia, portanto, mais do que apresentar justificativas ou uma solução ao caráter ambíguo da abertura na significação da arte, apresenta-se ao artista como questões estratégicas que servirão de estímulo para o desenvolvimento de sua obra, pois é essencial ao mundo (objetos e sujeitos) que uma obra de arte permaneça sempre aberta às novas significações, involuntariamente, evitando a limitação de ser definida apenas como uma coisa acabada de sentido e significação. Ainda sobre a ressignificação da obra, lembramos um trecho de uma carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica que diz:

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo num poço onde um som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida em que ele atira a sua própria pedra. A minha vivência de defloramento não é bem a sua. Não sou eu que estou sendo deflorada, mas a proposição. E quando eu choro esse fenômeno não é porque eu me sinto tão atingida

12 *Obra aberta* é um livro que reúne uma coletânea de ensaios a respeito das formas das poéticas contemporâneas, tanto nas artes visuais, como na literatura e na música. Foi publicado pela primeira vez em 1962, momento em que a arte europeia assistia à proliferação de diferentes formatos de manifestações artísticas, convidando o espectador a participar ativamente na construção final da obra de arte.

na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomeçar a construir de novo o trabalho. Ao contrário, nem visto minhas máscaras ou roupas e espero sempre que venha alguém para dar sentido a esta formulação. E quanto mais diversas forem as vivências, mais aberta é a proposição e então é mais importante (CLARK, Carta de 14/11/1968, in FIGUEIREDO, 1998, p. 85).

Outro conceito fundamental tematizado pela fenomenologia de Merleau-Ponty que abordaremos neste capítulo é a noção de reversibilidade.

Termo central nas elaborações de Merleau-Ponty sobre o corpo próprio, a reversibilidade se apresenta como uma noção de extrema importância para pensarmos o desdobramento da arte relacional do século XX, pois seria exatamente a experiência do corpo como uma experiência pré-reflexiva, encontrada na construção da arte relacional. A reversibilidade “do vidente e do visível é um acontecimento do corpo. O corpo é por si mesmo sentiente e sensível, e por um tipo de reflexão ele se toca e é tocado” (MACIEL, 1997, p. 133). Ela embaralha as noções clássicas de sujeito e objeto, de ver e ser visto, de tocar e ser tocado. A reversibilidade é a capacidade de sentir e ser sentido. Portanto, sendo assim, o mundo também nos veria ao mesmo tempo em que o vemos. A ideia de reversibilidade foi colocada como o primeiro momento da noção de corpo próprio, surgida na sua obra *Fenomenologia da Percepção*. A melhor ilustração talvez seja o exemplo da “mão que toca e a mão que é tocada”<sup>13</sup>, pois quando tocamos uma mão com a outra não sabemos qual é a que toca e qual é a tocada, não sabemos quem é o sujeito e quem é o objeto.

A partir dessas colocações, uma relação que podemos fazer da reversibilidade com as obras de arte relacionais são com as proposições de um grande precursor da arte relacional, no Brasil e no Mundo, Hélio Oiticica, contemporâneo de Lygia Clark, artista que já nos anos de 1950 propôs obras criadas a partir do conceito de relação. Ele também, assim como Lygia, durante suas práticas, não se denominava um artista, gostava de ser chamado de propositor, pois considerava que suas obras eram apenas os dispositivos e só se completaria enquanto arte no encontro com os espectadores.

O trabalho de Lygia e de outros neoconcretistas – como o Hélio Oiticica, por exemplo – reflete e, ao mesmo tempo, constrói uma concepção experimental de arte fundada na fenomenologia e que introduz a corporeidade como elemento fundamental (ALVIN, 2007, p. 119).

Hélio Oiticica superou a noção tradicional e o conceito sobre o que era arte nos anos 50. Além de redefinir os conceitos artísticos de sua época, ele buscou dialogar com o espectador de uma maneira, até então, inovadora na cena artística brasileira, buscando a participação do público em seus trabalhos, dessa maneira, ele fez do observador parte integrante da sua obra, a qual adquiria

<sup>13</sup> Isto significa, assim, um endereçamento à experiência mesma de ser e presenciar o sensível, isto é, de sentir e ser sentido, de ser corpo-coisa, onde as coisas-corpos se dão igualmente numa reciprocidade, numa reflexividade, que permite ao *dasein* (para utilizarmos a nomenclatura de Heidegger) a ‘ruminação’ do mundo como consciência encarnada. Esta descrição permite, segundo as palavras do autor (Merleau-Ponty), “a reabilitação ontológica do sensível”. Reabilitação que dá vida, que é uma onto-fenomenalização do sensível. As coisas dão-se ao nosso olhar, e nós damo-nos nesse jogo de reciprocidade” (CASTRO, 2008, s/p).

uma nova dimensão com a interação ativa e direta do público. Hélio Oiticica não somente redefiniu o conceito das artes plásticas da época, mas também redefiniu o próprio observador que era, para Oiticica, uma extensão da obra artística. Nesse sentido, a arte passa do estado de contemplação para uma proposição que afetasse diretamente o comportamento do espectador.

Hélio propõe novas possibilidades de andar por entre os espaços, novas estruturas em que o público circula e é envolvido. O espectador, transformado pela experiência em sujeito agente, construirá suas percepções subjetivas num tempo determinado e essa relação aproxima-se também muito de como abordamos aspectos das construções cênicas e espaciais no teatro da contemporaneidade. Ele diz, “o espaço é importantíssimo em concepções arquitetônicas contemporâneas. A arquitetura tende a diluir-se no espaço ao mesmo tempo que o incorpora como um elemento seu” (OITICICA, 1986, p. 29).

O espaço nas obras de Hélio está intimamente ligado ao conceito de apropriação. Para ele, relacionar-se com o espaço não era apenas uma relação que se dava pela observação. Ao contrário, o espaço da obra era para ser penetrado corporalmente, experimentado pelo espectador, conhecido através da imersão na obra. Esta imersão, além de alterar completamente a relação do sujeito com a obra, abre um leque infinito de possibilidades do que poderá ser a relação entre sujeito e objeto na arte dali em diante, ampliando consideravelmente a percepção do espaço e de sua abrangência, pois cada experiência será única e a apreensão da obra se completará com as variações de subjetividade.

A proposição de Merleau-Ponty de que na noção de reversibilidade o mundo também nos afeta enquanto ele é afetado, pode ser experimentada com as primeiras obras tridimensionais de Hélio Oiticica nos anos 50, por exemplo. As primeiras tentativas de soltar a cor no espaço, libertando-a das telas nas paredes, vieram com os *Bilaterais*<sup>14</sup>, obras de 1959, ainda bidimensionais, onde placas de madeira coloridas eram penduradas no teto por fios e visualizadas pelos espectadores nos seus dois lados planos. Os *Relevos Espaciais*<sup>15</sup>, de 1960, também de madeira e com cores chapadas, saturadas, lembravam dobraduras de papel e foram as primeiras obras tridimensionais. As proposições iniciais de Oiticica indicavam que quando os espectadores circundassem as obras penduradas eles observassem o corpo da cor, ao mesmo tempo em que as cores eram modificadas com a presença de seus corpos e pela duração de suas exposições. Dessa maneira, segundo Oiticica, as cores se desgastariam, se desbotariam com a relação da obra e a permanência dos espectadores.

A cor metafísica (cor-tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúnio, portanto, a cor na luz não é para abstraí-la e sim para despi-la dos sentidos

14 “O espectador pode ver duas faces do trabalho, pois as placas ficam penduradas distantes da parede, mas a espessura, a terceira dimensão, ainda não se afirma no objeto: ele fica imerso na terceira dimensão, mas é praticamente bidimensional, o que vai mudar com os *Relevos espaciais*” (BRAGA, 2013, p. 38).

15 “Espécies de dobraduras de madeira, com mais volumes do que os *Bilaterais*, eles se tornam, desse modo, o corpo da cor” (BRAGA, 2013, p. 40).

(esvaziá-la dos sentidos passados), conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade o que faço é uma síntese e não uma abstração. A estrutura vem juntamente com a ideia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura a priori, ela se constrói na ação mesma da cor-luz” (OITICICA, 1986, p. 16).

A cor, que se liberou da tela na parede para o espaço, transforma o espectador na medida em que é necessária a sua participação na obra, como nos *Bólides*<sup>16</sup>, vidros ou caixas com gavetas e portas que apresentavam a cor no formato de pigmento em pó para tingir as mãos dos expectadores na medida em que eram tocados. Foram chamados pelo artista de “transobjetos”.

Na verdade, a necessidade de dar à cor uma nova estrutura, de dar-lhe corpo, levou-me às mais inesperadas consequências, assim como o desenvolvimento dos bólides opacos aos transparentes, onde a cor não só se apresenta nas técnicas a óleo e a cola, mas no seu estado pigmentar, contida na própria estrutura bólide. Aí, a cuba de vidro que contém a cor poderia ser chamada de objeto pré-moldado, visto já estar pronto de antemão. O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples lirificação do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma ideia estética, fazê-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de transobjeto adequada à experiência” (OITICICA, 1986, p. 60).

As obras de caráter profundamente relacional são os *Núcleos*<sup>17</sup> ou *Penetráveis*, caracterizados por grandes espaços de cores, realizados para serem penetrados pelos espectadores. Essas obras só faziam sentido quando eram experimentadas, habitadas por um ou mais espectadores. A proposição principal é de que o espectador pudesse penetrar a própria cor. O espectador posicionado do lado de fora nada experimentava e, por sua vez, a obra sem a presença de um espectador no seu interior também não passava de um simples espaço morto e inexistente. A arte acontecia quando os dois, obra e espectador, se encontravam, um afetando o outro, numa relação de entrelaçamento dos seus corpos. Nesse sentido, a ideia de tal espaço foi conceituada por Merleau-Ponty como:

Um espaço calculado a partir de mim como ponto ou grau zero de espacialidade. Eu não vejo de acordo com o seu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado. Seja como for, o mundo está à minha volta e não à minha frente (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 148).

16 “Os *Bólides* fazem parte do programa ambiental desenvolvido por Hélio Oiticica desde o início dos anos 1960 até o final da sua vida. Depois dos *Bólides caixas*, eles vão adquirindo novas características, incorporando materiais pré-fabricados como cubas de vidro e bacias, e às vezes têm uma dimensão que abriga o corpo todo, como no *Bólide área*” (BRAGA, 2013, p. 52).

17 “Os *Núcleos* são os embriões dos penetráveis. Andar por entre placas é como percorrer um labirinto. As placas dos *Núcleos* estão penduradas por fios ligados a uma estrutura de madeira que é a projeção bidimensional das placas” (BRAGA, 2013, p. 46).

Um importante exemplo dessas obras foi o Penetrável *Magic Square nº 5, De Luxe*<sup>18</sup>, um labirinto colorido construído por diferentes materiais, ao ar livre, integrado na paisagem, que funcionava como o cenário de um jogo, um espaço para o viver criativo, onde o espectador pudesse andar ou sentar, correr, respirar dentro da cor, oferecendo mais que a simples contemplação passiva do espectador e que possibilite a participação ativa do visitante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação com o espectador nas artes visuais pode ser pensada em diferentes níveis. Noutros termos, podemos dizer que a observação de uma pintura na parede seria o primeiro nível de relação nas artes visuais e a imersão de um espectador no interior de uma obra, como os *Penetráveis* de Oiticica, caracteriza um nível muito mais significativo da relação espacial.

O que me interessa destacar neste momento, a partir das relações estabelecidas até então, é que não é mais possível abordar apenas o ponto de vista de um dos dois polos, nem o do espectador e nem o da obra. O que me interessa, iluminado pelas proposições de Merleau-Ponty e pela arte do século XX, é eleger o entrelaçamento como pano de fundo e objeto de estudo.

De um lado, as artes visuais propuseram, desde o início do século XX, a relação como mola propulsora na criação da obra, conforme exemplifiquei com Duchamp, Oiticica e Lygia Clark. Por outro lado, as obras que foram experimentadas, vivenciadas pelos espectadores nas galerias, museus e espaços públicos, nos servem de exemplos para certificar que a relação espacial pode ser sempre muito eficiente na recepção do espectador e que o conhecimento sempre se efetiva a partir das vivências corporais. As experiências registram memórias no nosso corpo.

A interface com a filosofia de Merleau-Ponty fundamentou a continuidade das minhas pesquisas sobre o espaço cênico no teatro contemporâneo e, dessa maneira, a noção de reversibilidade torna-se o gancho proposicional para o espaço relacional no teatro, assegurando de que há ainda muito para se experimentar nas criações cênicas, principalmente a partir do uso e apropriação dos espaços e construções cenográficas sob essa perspectiva da vivência e da ressignificação por parte do espectador.

Esses foram os pressupostos observados e elencados neste diálogo de Merleau-Ponty com as artes visuais, tais proposições contribuiriam consideravelmente para o avanço da expansão do conceito de espaço cênico teatral como um espaço essencialmente relacional.

---

18 “Hélio Oiticica pretendia erguer uma das sete praças mágicas no Parque Ecológico do Tietê, atravessando dez municípios da Grande São Paulo. (...) O projeto cultural para o entorno do rio Tietê não aconteceu, e os *magic squares* permaneceram em forma de maquete por duas décadas. A praça hoje instalada no Museu do Açude foi feita em 2000, 20 anos depois da morte de Hélio Oiticica. Em outubro de 2008, uma segunda versão de *Magic Square nº 5* foi inaugurada no Instituto Inhotim, a 60 quilômetros de Belo Horizonte. *Magic Square nº 3* pertence a uma coleção particular, e está construída no meio de colinas verdes de uma fazenda do Rio de Janeiro. Essas três instâncias dos projetos de 1978 foram executadas com supervisão do Projeto HO – instituição que preserva a obra de Hélio Oiticica – a partir das maquetes, esboços e textos deixados pelo artista descrevendo sete praças mágicas (BRAGA, 2013, p. 86).

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Nycolas. Estética relacional e as marcas da superfície: Corpo-Afetos-Cidades-Arte-Políticas. **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos [On-line]. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015. Disponível em: <[https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT3\\_nycolasalbuquerque.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT3_nycolasalbuquerque.pdf)>. Acesso em: 27 jan. 2019.
- ALVIN, M. **Ato artístico e ato psicoterápico como experimentação**: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia. 387 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília: Brasília, 2007.
- ARAUJO, Paulo R. M.; CODINA, Graciela D. Leitura fenomenológica da arte e do ser humano aponta para a superação de sentido e a abertura de significados. **Revista Filosofia, Ciência e Arte**. Ano II, Vol 8. São Paulo: Editora Nova Escala, 2007.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: Uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUSTIN, John Langshaw. **Sentido e percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, José D. A. Paul Cézanne: considerações sobre sua contribuição para a arte moderna. **Cultura Visual**. Nº 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p. 11-29.
- BINSWANGER, L. **Le problème de l'espace en psychopathologie**. Toulouse: Le Mirail, 1998.
- BITENCOURT, Amauri Carboni. **Merleau-Ponty acerca da pintura**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade federal de Santa Catarina – Centro de Filosofia e ciências humanas. Florianópolis, 2008.
- BOLLNOW, Otto F. **O homem e o espaço**. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CÂMARA, José Bettencourt da. **Do espírito do pintor ao olhar do filósofo**: Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne. Lisboa: Edições Salamandra, 1996.
- CANDIDO, Gisele Batista. **A arte na filosofia de Merleau-Ponty**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- CARBONE, Mauro. **La visibilité de l'invisible. Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust**. Hildesheim-Zürich-New-York: OLMS, 2001.



CARBONE, Mauro. **La chair des images**: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma. Paris: Vrin, 2011.

CARDIN, Leandro Neves. **A ambiguidade na Femenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

CARDIN, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Editora Globo, 2009

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLARK, Lygia. 1960: **A morte do plano**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1980a.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Curadoria Paulo Herkenhoff, texto Gy Brett, Paulo Herkenhoff. São Paulo: MAM, 1999.

DUPOND, Pascal. **Le vocabulaire de Merleau-Ponty**. Paris: Elipses, 2002.

FALABRETTI, Ericson Sávio. Kant e Merleau-Ponty: Passagens sobre o espaço. **Revista Internacional de filosofia Kant e-Prints**. Campinas, série 2, v. 4, n. 1, p. 165-183, 2009. Disponível em : <<https://www.cle.unicamp.br/eprints/index.php?journal=kant-e-prints&page=article&op=view&path%5B%5D=368>>. Acesso em: 05 abr. 2017.

FALABRETTI, Ericson Sávio. A pintura como paradigma da percepção. **Dois Pontos**, vol. 9, n. 1, p. 201-226, 2012. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.5380/dp.v9i1.25515>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Helio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FERNANDÉZ, Maria Á. A caverna de Lascaux. **Revista Esfinge**. Setembro de 2015. Disponível em: <https://www.revistaesfinge.com.br/2015/09/14/a-caverna-de-lascaux/>. Acesso em: 16 jul. 2019.

FIGUEIREDO, Jadismar de lima. **Corpo próprio, especialidade e mundo percebido em Merleau-ponty**. 130 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

FIGUEIREDO, L. **Lygia Clark, Hélio Oiticica**: Cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2006.

GOLÇALVES, Rosângela; SILVA, Iris Lima e; CARDOSO, Fabrício; BERESFORD, Heron. O valor da percepção do corpo para o conhecimento do espaço cênico: uma contribuição para a preparação vocal de atores de teatro baseada no pensamento de Merleau-Ponty. **Revista Repertório Teatro e Dança**. Ano 13, número 14. 2010 Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4669>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1996.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

KATO, Gisele. O homem que reinventou a roda. **Revista Bravo**. Edição nº 131. São Paulo: Abril Cultural, 2008.

LUCENA, Karina de C.. Uma fenomenologia da imaginação através do espaço. **Nau literária: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. PPG-LET-UFRGS: Porto Alegre, 2007 - Vol. 03 N. 01. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4896/2819>. Acesso em: 05 jul. 2019.

MACIEL, Sonia Maria. **Corpo invisível: Uma nova leitura da filosofia de Merleau-Ponty**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

MALRAUX, A. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 1965.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signes**. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La Structure du Comportement**. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cezánne. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguilar, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguilar, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Textos selecionados**. Seleção de textos, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Aguilar, Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. 4 ed. Tradução de José Arthur Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOREIRA, Thabata Castelo Branco Telles Virginia. A Lente da Fenomenologia de Merleau-Ponty para a Psicopatologia Cultural. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Vol. 30 n. 2, pp. 205-212. Brasília, 2014.

MÜLLER, Marcos J. Gestalt como filosofia da Carne e os três registros da experiência: imaginário, simbólico e real. **Merleau-Ponty em Florianópolis**. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de psicologia**. Campinas, v.13, n.02, p.141-148, ago. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Sesc Nacional, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SANTOS, Renato dos. **A relação entre o eu e outro em Merleau-Ponty: Intersubjetividade, intercorporeidade e itermundaneidade**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2017.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty**. São Paulo: Ed Unesp, 2006.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: Uma biografia**. Tradução de Maria Tereza de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 20/08/2020