

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS ERECHIM
CURSO DE FILOSOFIA - LICENCIATURA**

JULIO CESAR ZEIROLDT VIEIRA

**A CATARSE ENQUANTO ÁPICE DO FENÔMENO ARTÍSTICO EM
MERLEAU-PONTY**

ERECHIM

2025

JULIO CESAR ZEIROLDT VIEIRA

**A CATARSE ENQUANTO ÁPICE DO FENÔMENO ARTÍSTICO EM
MERLEAU-PONTY**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Filosofia - Licenciatura da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de licenciado em Filosofia.

Orientador(a): Profa. Dra. Joice Beatriz da Costa

ERECHIM
2025

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Vieira, Julio Cesar Zeiroldt
A CATARSE ENQUANTO ÁPICE DO FENÔMENO ARTÍSTICO EM
MERLEAU-PONTY / Julio Cesar Zeiroldt Vieira. -- 2025.
74 f.

Orientadora: Doutora Joice Beatriz da Costa

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em Filosofia, Erechim, RS, 2025.

1. Catarse, Estética, Fenomenologia, Merleau-Ponty,
Freud.. I. Costa, Joice Beatriz da, orient. II.
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

JULIO CESAR ZEIROLDT VIEIRA

A CATARSE ENQUANTO ÁPICE DO FENÔMENO ARTÍSTICO EM MERLEAU-PONTY

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciado em Filosofia da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Este trabalho de conclusão de curso foi definido e aprovado pela banca em: 08/dezembro/2025

BANCA EXAMINA

 Documento assinado digitalmente
JOICE BEATRIZ DA COSTA
Data: 19/12/2025 21:27:21-0300
Verifique em <https://validar.itii.gov.br>

Profa. Dra. Joice Beatriz da Costa
Orientadora

 Documento assinado digitalmente
ILTON BENONI DA SILVA
Data: 19/12/2025 19:51:44-0300
Verifique em <https://validar.itii.gov.br>

Prof. Dr. Ilton Benoni da Silva
Membro

 Documento assinado digitalmente
ANDREI PEDRO VANIN
Data: 19/12/2025 14:28:32-0300
Verifique em <https://validar.itii.gov.br>

Prof. Dr. Andrei Pedro Vanin
Membro

Dedico este trabalho aos meus pais, que não pouparam esforços para que eu pudesse concluir meus estudos. *In memoriam* de Aparecido Santana Vieira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por todo o zelo e dedicação que sempre despenderam comigo. Aos meus amigos que muito tiveram a paciência em me ouvir falar sobre o trabalho e que muito me acalmaram em muitas coisas. Agradeço a Orientadora por toda a paciência e resiliência comigo durante esse caminho de produção desse trabalho acadêmico e a companhia de colegas de instituição, curso que viraram amigos durante o caminhar da graduação e dentro da faculdade.

RESUMO

A presente pesquisa se desenvolveu através de revisitação teórica acerca do conceito da *kathársis* em que no começo foi feita uma retrospectiva histórica do conceito até que chega em Aristóteles com a obra *Poética* em que temos a primeira aplicação do conceito no campo da estética. Para Aristóteles a catarse e o seu efeito purificador, ocorre com a identificação do público com a obra de arte que é vista, essa identificação pode causar os sentimentos de compaixão ou temor no indivíduo. Avançando na linha do tempo, temos a visão do autor frankfurtiano Theodor Adorno com a obra *Teoria Estética* em que a catarse vai para além da identificação da obra de arte, a catarse tem de trazer à tona a autonomia e a capacidade de criticado ser humano. Com isso temos o campo fenomenológico em que será trabalhado a percepção da catarse e do seu efeito purificador com o corpo que sente o efeito e que em seguida é sentido, trazendo a reflexão sobre o corpo do artista e da obra de arte, essa análise em como base a obra *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty. Para finalizar a pesquisa o conceito *kathársis* ganha uma nova roupagem e forma de purificação dentro da psicologia, limitando-se a psicanálise de Sigmund Freud em que terá ação na mente do indivíduo com a geração da pulsão de vida no ser e na sociedade. Pelo fato de purificar a Sociedade, a catarse se torna o ápice do fenômeno artístico e do que aparece com ele e para ele na construção de um outro no mundo.

Palavras-chave: Catarse. Estética. Fenomenologia. Merleau-Ponty. Freud.

RÉSUMÉ

Cette recherche s'est développée à partir d'une réinterprétation théorique du concept de catharsis. Elle a débuté par un aperçu historique du concept, remontant à la *Poétique* d'Aristote, où l'on trouve la première application de ce concept dans le domaine de l'esthétique. Pour Aristote, la catharsis et son effet purificateur se produisent par l'identification du spectateur à l'œuvre d'art contemplée ; cette identification peut susciter chez l'individu des sentiments de compassion ou d'admiration. Plus tard, on retrouve la vision de Theodor Adorno, figure de l'École de Francfort, dans son ouvrage *Théorie Esthétique*, où la catharsis dépasse la simple identification à l'œuvre ; elle doit révéler l'autonomie et la capacité critique de l'être humain. Ceci nous amène au champ phénoménologique, où seront explorées la perception de la catharsis et son effet purificateur le corps ressentant l'effet puis étant ressenti, ce qui suscite une réflexion sur le corps de l'artiste et sur l'œuvre d'art, cette analyse s'appuie sur la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. En conclusion, le concept de catharsis se pare d'une nouvelle forme de purification au sein de la psychologie, limitée à la psychanalyse de Sigmund Freud, où il agit sur le psychisme individuel en engendrant la pulsion vitale dans l'être et dans la société. Purifiant la société, la catharsis devient le point culminant du phénomène artistique et de ce qui se manifeste avec lui et pour lui dans la construction d'un autre au monde.

Mots-clés: Catharsis. Esthétique. Phénoménologie. Merleau-Ponty. Freud.

RESUMEN

Esta investigación se desarrolló a través de una revisión teórica del concepto de catarsis. Comenzó con una revisión histórica del concepto, que se remonta a la *Poética* de Aristóteles, donde se encuentra su primera aplicación en el campo de la estética. Para Aristóteles, la catarsis y su efecto purificador se producen mediante la identificación del espectador con la obra de arte; esta identificación puede evocar sentimientos de compasión o asombro en el individuo. Avanzando en el tiempo, encontramos la visión del autor de la Escuela de Frankfurt Theodor Adorno en su obra *Teoría Estética*, donde la catarsis va más allá de la mera identificación con la obra de arte; la catarsis debe sacar a la luz la autonomía y la capacidad crítica del ser humano. Esto nos lleva al campo fenomenológico, donde se explorará la percepción de la catarsis y su efecto purificador con el cuerpo sintiendo el efecto y siendo sentido, lo que lleva a la reflexión sobre el cuerpo del artista y la obra de arte, este análisis se basa en la obra de Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*. Para concluir la investigación, el concepto de catarsis adquiere una nueva forma de purificación dentro de la psicología, limitada al psicoanálisis de Sigmund Freud, donde actúa sobre la mente del individuo generando la pulsión de vida en el ser y en la sociedad. Al purificar la sociedad, la catarsis se convierte en la cúspide del fenómeno artístico y de lo que surge con él y para él en la construcción de un otro en el mundo.

Palabras clave: Catarsis. Estética. Fenomenología. Merleau-Ponty. Freud.

ABSTRACT

This research developed through a theoretical revisiting of the concept of catharsis. It began with a historical overview of the concept, leading back to Aristotle's *Poetics*, where the first application of the concept in the field of aesthetics is found. For Aristotle, catharsis and its purifying effect occur through the identification of the viewer with the artwork being viewed; this identification can evoke feelings of compassion or awe in the individual. Moving forward in time, we find the vision of the Frankfurt School author Theodor Adorno in his work *Aesthetic Theory*, where catharsis goes beyond mere identification with the artwork; catharsis must bring to light the autonomy and critical capacity of the human being. This leads to the phenomenological field where the perception of catharsis and its purifying effect will be explored with the body feeling the effect and then being felt, bringing reflection on the body of the artist and the work of art, this analysis is based on Merleau-Ponty's work *Phenomenology of Perception*. To conclude the research, the concept of catharsis takes on a new guise and form of purification within psychology, limited to Sigmund Freud's psychoanalysis, in which it acts on the individual's mind with the generation of the life drive in the being and in society. Because it purifies society, catharsis becomes the apex of the artistic phenomenon and of what appears with it and for it in the construction of an other in the world.

Keywords: Catharsis. Aesthetics. Phenomenology. Merleau-Ponty. Freud.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. CATARSE	14
1.1 O ESTAGIRITA E A CATARSE	17
1.2 A CATARSE EM ADORNO	22
1.3 A PERCEPÇÃO DA ARTE E DA CATARSE EM MERLEAU-PONTY	29
2. O SENTIR	38
2.1 O CORPO QUE SENTE	40
2.2 O CORPO SENTIDO	44
3. A CATARSE NA PSICOLOGIA	55
3.1 A CATARSE E FREUD	56
3.2 A DINÂMICA DO EGO E A CATARSE	59
CONCLUSÃO	70
REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surge com uma curiosidade artística vivida dentro do teatro: o que é catarse, por quê ela é imprevisível? Tornando assim uma pergunta para a investigação a ser desenvolvida dentro do trabalho e que junta com a idéia da percepção dela¹ dentro da Sociedade com relação as Artes² e as obras artísticas e de como a Sociedade interage com ela.

Para esse ponto de relação da arte e Sociedade temos a experiência e a observação do que foi vivenciado dentro da 14^a Bienal de Arte do Mercosul³, em que muitas obras possuem uma relação com a Sociedade e que a ela pertence. Se teve muita exposição sobre as reflexões tidas na época da pandemia da COVID-19.

Assim chegamos ao primeiro ponto de desenvoltura da pesquisa que irá se pautar em uma análise na pesquisa histórica do conceito *kátharsis* que, começa com as bases da Filosofia no período pré-socrático possuindo um significado diferente do uso dentro da estética. O primeiro uso do conceito se refere a termos médicos que, com o tempo, foi desenvolvido. Até que Aristóteles o colocou na estética com a obra *Poética*.

Aristóteles colocará a *kátharsis* dentro da estética ao refletir sobre as artes mais influentes de seu tempo e que irá acontecer quando o público se identificar com a obra que está sendo encenada no palco ou declamada em forma de poesia. Essa identificação irá ocorrer através da ação mimética que está sendo representada naquele momento. A catarse, sendo imprevisível do jeito que ela é, pode gerar dois sentimentos: a compaixão ou a piedade, o temor ou o medo. Do que a personagem sofre na representação mimética. A catarse aristotélica foca somente nessa questão da identificação. Questão esta que será criticada por Adorno na *Teoria Estética*.

Adorno criticara Aristóteles, pois para ele a catarse e o seu efeito purificador têm que ir para além da identificação do público com o que está representado nas artes. A catarse para Adorno deve trazer uma criticidade, uma autonomia para o humano na Sociedade⁴. Portanto,

¹ Essa idéia surgiu quando ouvi pela primeira vez o título da obra *Fenomenologia da Percepção* de Maurice Merleau-Ponty onde o foco ficou sobre a partícula *percepção*.

² O termo “Arte” aparece de duas formas: i) sendo Arte que se refere a arte enquanto uma ciência ou campo de estudo e por isso com a letra maiúscula e ii) sendo arte com referência às linguagens artísticas ou a constituição de obra artística. O aparecimento delas em plural é mais para indicar a pluralidade que existe nessa relação, seja enquanto campo de estudo, seja enquanto pluralidade de obras artísticas.

³ A 14^a Bienal de Arte do Mercosul ocorreu entre os dias 27/03 a 01/06 de 2025 na cidade de Porto Alegre com o tema sendo “Estalo”. O evento contou com a exposição de obras de 77 artistas diferentes de 30 países diferentes. Para mais informações pode ser consultado o link: <https://www.bienalmercosul.art.br/home-bienal14>

⁴ Adorno está no contexto de um mundo pós-guerra e no contexto da teoria tradicional e teoria crítica, indústria cultural e cultura de massa. Portanto, Adorno pensa sobre a produção massiva dos itens de consumo e da própria arte em si.

para Adorno a catarse é uma volta da capacidade de criticar. Que o indivíduo recupera, pois faz com que ele veja e perceba o mundo a sua volta com esse olhar mais crítico e vivo.

O núcleo do trabalho será em Maurice Merleau-Ponty na obra *Fenomenologia da Percepção*, a partir de duas idéias principais: i) a percepção da obra de arte e da sua linguagem artística e ii) a percepção da catarse e o seu efeito purificador com o corpo humano e com o corpo da obra de arte junto com o ambiente no qual esse corpo se encontra.

Com o primeiro ponto, voltamos à obra de arte, mas de uma forma mais histórica com a própria humanidade. Desde o início das civilizações, ou antes disso, a espécie humana já se comunicava através das artes, seja com pinturas nas cavernas ou com danças imitando os animais e seus sons durante a caçada (*mimesis*) e, assim, temos o seu desenvolvimento junto com o da humanidade.

Com o desenvolvimento humano outras linguagens artísticas compuseram o mundo e apareceram de formas muito distintas umas das outras, nas quais se criam percepções diferentes sobre as coisas e o seu “pano de fundo” com o objeto que a obra de arte possui. O seu efeito purificador irá acontecer a qualquer momento e fica a seguinte questão: o que está sendo purificado com a percepção desse ato?

Assim, chegamos ao segundo ponto, o da percepção da catarse. Ela não é algo fácil de se identificar, pois pode surgir de forma positiva ou negativa, demonstrando assim a sua imprevisibilidade dentro das próprias relações artísticas sendo algo que precisa de muita atenção para que se tenha clareza desse ato.

Já o corpo humano e o corpo da obra de arte estão relacionados em um contexto político-histórico-social em que o ambiente molda esses corpos. O molde do corpo da obra de arte se dá com o quê o artista sente e vive no mundo a partir de suas experiências, no ambiente em que ele se encontra e de como ele o percebe e isso é refletido na construção das narrativas das obras de arte.

Quando focamos o molde no corpo do artista temos uma coisa que será visto como reflexo de suas experiências vividas no mundo externo, portanto, o seu corpo que irá sentir e com esse sentir se cria narrativas ativas na sociedade para que se tenha uma mudança, que é provocada pela catarse e o seu efeito catártico no indivíduo e, por consequência no mundo.

Por fim, temos uma ressignificação e reutilização do termo *kátharsis* em outra área do conhecimento humano, na Psicologia, mais precisamente, na psicanálise de Sigmund Freud⁵.

⁵ O objetivo de trazer a psicanálise de Freud é de ligar a Psicologia com a Filosofia, ao aproximar as duas áreas temos maior riqueza na pesquisa e contemplamos o interesse próprio, de ingressar posteriormente, na área da Psicologia.

Pois, a psicanálise foi possível pelo efeito catártico proveniente da fala dos seus pacientes que eram colocados para confrontar seus traumas, assim como ocorre dentro das interações artísticas. Freud, também, desenvolveu as partes da mente em que a própria catarse as atingiria, principalmente a mais profunda delas, para que com a pulsão de vida seja revelada e não fique mais recalcado no indivíduo.

A catarse é esse efeito purificador curioso, imprevisível, sentido e pouco percebido que possui uma ligação com as relações artísticas e a própria sociedade. Ela se desenvolveu para além da medicina como os antigos gregos acreditavam. Com isso o início da investigação se dá com a sua forma histórica até chegar no campo da fenomenologia.

O trabalho se encontra desenvolvido em três capítulos; onde o primeiro irá tratar da parte histórica do conceito da *kathársis* e da sua evolução ao longo do desenvolvimento da Filosofia. Começando com a obra *Poética* de Aristóteles e indo para *Teoria Estética* de Adorno, para no fim ser analisada a percepção da catarse como fenômeno na obra *Fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty. No segundo capítulo será abordada a questão do sentir da catarse e do corpo que sente e, assim, o aspecto purificado do corpo da obra de arte que é sentido por quem aprecia a obra de arte em que se encontra como exemplo dessa dinâmica catártica os escritos *Racismo e Sexismo na cultura brasileira* (Lélia Gonzales) e *Rumo a um feminismo decolonial* (María Lugones), tornando mais próximo a intersecção do sentir e do ser sentido. Por fim, no terceiro capítulo, a catarse recebe nova roupagem com as idéias de Freud, que desenvolveu a psicanálise através da catarse e da fala de seus pacientes, com a dinâmica do ego e a purificação iniciada no indivíduo e acaba atingindo a Sociedade como um todo, gerando a pulsão de vida.

1. CATARSE

Esta pesquisa teórica propõe uma investigação filosófica acerca do conceito da catarse enquanto um fenômeno, principalmente, do fenômeno artístico colocado como ápice das linguagens artísticas e de tudo o que as rodeia. Com isso, o referencial teórico inicial localiza-se na concepção de quem criou e desenvolveu esse conceito, visto que ele aparece em muitos textos de diversos momentos da história humana e com a sua desenvoltura chegando a ir para além do campo filosófico. Do grego, *kátharsis*, quer dizer purificação, então as primeiras ideias acerca do conceito foram abrangentes na área da medicina e de limpeza que se relacionava com a própria mitologia da época vinda de suas concepções de purificação da alma. Aristóteles foi o primeiro a colocar o termo no âmbito filosófico, principalmente, no âmbito estético com relação ao teatro e as outras artes de sua época. Isso propiciou com que, séculos depois, Theodor W. Adorno, investiga-se a questão da catarse com a sociedade de sua época e sua relação com as artes; a ciência crescente e opressora da época, que tirava a autonomia das pessoas sobre o que elas faziam, foi a base de um contra ponto para a catarse de Aristóteles que focava na verossimilhança das representações artísticas. Outro autor que colocará uma investigação sobre a catarse é Sigmund Freud⁶, porém ele irá abordar a catarse de forma psicológica e na Psicologia, mais precisamente na psicanálise, assim temos outra nuance sobre o uso do conceito e, portanto, de seu efeito purificador. Para a investigação fenomênica a base será a de Maurice Merleau-Ponty, que investiga a percepção do corpo, tendo por base o dualismo mente e corpo de René Descartes⁷. E com influências da escola psicológica da Gestalt, Ponty trata da percepção do humano e de suas adversidades com o mundo em que ele vive e se encontra juntamente com as suas experiências, onde ele apresenta a sua crítica ao cientificismo⁸, que Adorno já criticara, pois limita a investigação filosófica e exclui a percepção de mundo.

Para compreendermos o que é a catarse precisamos, de forma breve, iniciarmos a análise pelas bases da Filosofia, a pré-socrática, onde o termo aparece, pela primeira vez, com

⁶ A investigação e o uso que Freud dera sobre a catarse será desenvolvida, com mais detalhes, no capítulo três desta mesma pesquisa, mais precisamente no subcapítulo 3.1.

⁷ O dualismo cartesiano consiste na diferença de corpo e mente são duas coisas distintas uma da outra em que ambas têm a sua extensão e a sua maneira própria de se constituir. A crítica de Ponty se dá em que o corpo físico e a mente não são coisas distintas uma da outra, são coisas conjuntas e que agem de forma conjunta.

⁸ A crítica que Ponty faz com relação ao cientificismo se dá pelo fator da técnica da ciência, que não leva em conta a vivência e a percepção do indivíduo na sociedade e no mundo, fazendo com que ele fique sendo visto de uma mesma forma e por um único ponto de vista.

Empédocles⁹, que possui base no orfismo¹⁰. Com Platão, temos uma leve mudança do uso do termo. Platão¹¹ irá utilizar o termo catarse em uma concepção moral das pessoas e das próprias cidades, em que se preserva o melhor e se rejeita o pior, colocando em primeiro lugar a libertação dos prazeres e da alma com relação ao corpo. Plotino¹² seguirá essa linha de pensamento em que a alma irá recolher-se em si mesma. Mas todos esses autores irão tratar do significado da catarse em termos médicos¹³.

Em sentido literal e que se compara com o dicionário da língua portuguesa¹⁴, a catarse possui um efeito de purificação e de libertação de algo. O primeiro, até onde se tem registros, a definir a catarse em um conceito estético e mais importante para o trabalho foi Aristóteles que, não somente empregou o significado médico e artístico, mas também no seu uso político com a música. A catarse em Aristóteles será analisada mais adiante no primeiro subcapítulo deste trabalho.

Continuando com a perspectiva histórica, temos a aparição da *katharsis* em outros dois períodos da história da filosofia, são eles o período da Filosofia medieval e da Filosofia Moderna.

⁹ Empédocles, filósofo, poeta e médico. Intitulou como *Purificações* um de seus poemas. Esse poema tinha como inspiração o Orfismo. Com isso, ele acreditava que a alma era reencarnada nesse ciclo de purificação onde a alma era purificada a cada reencarnação até se reunir de fato com o divino. A catarse é cósmica e de purificação espiritual entre o amor (*philia*) e o ódio (*neikos*), pelo afastamento do ódio e a aproximação do amor em um ciclo cósmico da própria vida.

¹⁰ A definição aqui é do culto religioso com práticas filosóficas que se associam ao profeta Orfeu. O orfismo se refere ao mito de Orfeu, que desceu para o submundo em busca de sua amada, mas que a perdeu para sempre ao olhar para trás. Orfeu só conseguiu esse feito quando tocou a sua lira para os guardas do submundo (Caronte e cérberos) e para o deus daquele lugar e a sua esposa (Hades e Perséfone). Esse mito deu bases para crença religiosa do orfismo que acreditava na purificação da alma e saindo do ciclo de reencarnação para se alcançar a vida eterna. Essa prática veio influenciar, de forma direta, as ideias de Platão e Pitágoras com a purificação da alma e as suas reencarnações.

¹¹ Platão traz um significado ético do termo. Nos diálogos *Fédon* e *A República* a alma é apresentada como prisioneira dos prazeres, assim a Filosofia, o saber é o caminho para a purificação da alma, como a catarse. Essa purificação aproxima a alma das formas mais puras, ou seja, das Ideias que resultam em uma purificação moral e intelectual. O exemplo mais emblemático é o mito ou alegoria da caverna de Platão. A diferença entre Aristóteles e Platão é que a catarse aristotélica se dá com a experiência proporcionada pela arte.

¹² Plotino em uma de suas *Enéadas* (mais precisamente *Enéada*, I, [6], capítulos 5–6), irá seguir o mesmo caminho de separação da alma proposto por Platão, porém o que irá resultar a purificação da alma é a aproximação da virtude, ou seja, se abandona os desejos e os sentimentos para que se aproxime cada vez mais da virtude e do Uno e, principalmente, da realidade. Resultando, assim, em uma catarse que também se volta para as questões éticas.

¹³ Conforme o verbete “Catarse” do dicionário de Filosofia do Nicola Abbagnano, tradução: Alfredo Bosi. 1^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 120

¹⁴ No dicionário Aurélio encontramos o seguinte significado de catarse: do grego *Kátharsis*. Purgação, purificação, limpeza, 2. Med. Evacuação, natural ou provocado por qualquer via. Psicol. Efeito salutar provocado pela conscientização de uma lembrança tão reprimida. Teatro. O efeito moral e purificador da tragédia clássica, conceituado por Aristóteles, cujas situações dramáticas, de extrema intensidade e violência, trazem à tona os sentimentos de terror e piedade dos espectadores proporcionando-lhes o alívio, ou a purgação desses sentimentos. (AURÉLIO, 2009, 4^a edição. Curitiba. Editora Positivo. p. 424). A comparação dos dicionários de língua portuguesa e de Filosofia são para elucidar que o significado a ser trabalhado é o de purificação e de um simples comparativo de linguagem sobre uma palavra e o seu uso.

No período medievo e no período moderno, o conceito da catarse e as artes não foram o foco das investigações filosóficas destes períodos, porém o conceito sempre apareceu. No período medieval, o contato com a catarse é voltado à visão cristã e a sua ética e moralidade, ou seja, a catarse se volta para a idéia de salvação da alma. Ponto que é similar às idéias de Plotino, porém, Santo Agostinho volta esse conceito a teologia cristã em que a purificação dos desejos se encontra associada à idéia de Deus. Assim, a arte se torna um instrumento para que ocorresse a purificação do humano, como se encontra no teatro catequético e as estátuas das igrejas góticas.

No período moderno temos uma mudança de paradigma. Nesse período saímos do teocêntrico do medievo e vamos para o antropocêntrico da modernidade, com isso temos o foco sendo voltado para o ser humano, principalmente quando voltamos o nosso olhar para o movimento Iluminista. O termo purificação é reinterpretado e recebe novas bases, como a elevação da alma através da experiência estética, onde teremos uma melhor compreensão da humanidade junto com a nossa moralidade. É importante recordar que a modernidade é marcada pelo confronto de empiristas e de racionalistas. René Descartes, tinha a concepção de purificação com a dúvida metódica em que consistia na limpeza epistêmica (onde surge a máxima *cogito ergo sum*) e com a negação das paixões em que a razão se destaca. Para os empiristas, como John Locke, a purificação faz parte da vida e da formação do ser, pois a catarse possui um efeito moral no indivíduo e na sua constituição. Na visão estética da modernidade encontra-se a formação do aspecto moral, que Immanuel Kant (com a *Crítica do Juízo*), a tragédia tem como função de educar os sentimentos e o gosto resultando em um refinamento ético e moral.

Na modernidade se volta, a investigar a catarse dentro das obras de arte e o seu efeito purificador e libertador, que servirá de base para a contemporaneidade explorar o termo e colocá-lo em outras ciências, como a psicanálise de Sigmund Freud e em outras correntes de pensamento filosófico, por exemplo, a de Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, que também será visto mais adiante, na segunda parte deste capítulo.

Assim como em Freud, a catarse irá aparecer enquanto algo pertencente à percepção humana com relação a arte e, os objetos artísticos como um fenômeno de um corpo que percebe com a catarse e o seu efeito catártico. Mediante a isso, será visto de forma mais detalhada, ao longo de todo o trabalho, em Maurice Merleau-Ponty com a obra *Fenomenologia da percepção*.

A seguir, vamos analisar a catarse para Aristóteles, que foi o primeiro autor a desenvolver esse termo numa perspectiva estética, primeiramente em sua obra *Política* e

posteriormente desenvolveu de forma mais precisa na sua obra *Poética*, onde analisou as questões artísticas de seu tempo através do teatro, enquanto arte de representação, de imitação e da música.

1.1 O ESTAGIRITA E A CATARSE

Aristóteles, em seu livro I da *Poética*¹⁵, irá tratar, de forma mais precisa, da tragédia e, portanto, da catarse que, como foi visto antes, é o ato de purificação do espectador, ocorrendo quando ele contempla uma obra de arte ou manifestação artística. De forma precisa, o autor irá focar sua análise no teatro e na música¹⁶, que eram as artes mais influentes de sua época.

A catarse¹⁷ é alcançada com a compaixão (*eleos*) e o temor¹⁸ (*phobos*) e outros sentimentos. Todos esses sentimentos, principalmente os dois primeiros que se focam em descrições psicológicas do que o público assiste. Cada uma das emoções descritas tem uma correlação com o que é desenvolvido na *Poética*; o *eleos*¹⁹ se refere ao sentimento de pena daqueles personagens que mais sofrem durante todo o enredo. Já o *phobos*²⁰ é uma aflição dolorosa dos acontecimentos que são próximos do público e ocorrem de forma imediata.

O termo grego *kátharsis* não tem origem na obra *Poética*, a primeira vez que o termo aparece é no livro VIII, da *Política*.

Na parte referente à educação musical que deverá dar-se aos jovens numa cidade ideal, no ponto em que o Estagirita afirma que, diferentemente de outros autores, que distinguem entre cantos moralizantes (*ethika*), mobilizadores (*praktika*) e

¹⁵ No prefácio da *Poética*, encontra-se um subtítulo referenciando sobre o Livro II da *Poética* (2018, p. 07- 08), em que é feita uma análise do conceito *Kathársis* em que se encontra no capítulo 6 da *Poética* em que se há uma menção à comédia, mas que não é cumprida dentro da obra já referida e que a Retórica III 1419 b5 confirma esse fato. Até mesmo outras traduções, como a latina de Guilherme Moerbeck (1278) e as de Janko de 1984 e outros classicistas, não conseguiram recuperar esse texto.

¹⁶ O teatro e a música na Grécia antiga eram artes totalmente interligadas. A música que era realizada pelo canto, lira e aulos que enriquecia as apresentações teatrais transmitindo emoções. O teatro se desenvolve através de festivais a Dionísio que evoluíram para apresentações teatrais com gêneros, como a comédia e a tragédia e com o coro sendo o principal nas apresentações. A música sempre esteve acompanhando com uma força harmonizadora e de transmissão dos sentimentos, emoções e ideias sociais, políticas ou culturais.

¹⁷ No idioma original *Katharsis* (κάθαρσις) quer dizer purificação ou limpeza. Assim como se encontra nos dicionários de grego: *Dictionnaire Grec Français*, de Anatole A. Bailly. Librairie Hachette: Paris, 1950. p. 992. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Isidoro Pereira: 8^a edição. Livraria A.I Braga. Março de 1998. p. 285.

¹⁸ *Eleos* e *Phobos*, na mitologia grega, são divindades que estão ligadas à guerra. Eleos é a personificação da misericórdia e Phobos, sendo filho do deus da guerra, Ares, ele é o pânico que a guerra causa e traz consigo. Na tragédia a sua simbolização não muda, Eleos é a compaixão que o público tem com as personagens e Phobos é o terror que as personagens da tragédia enfrentam com as suas próprias ações.

¹⁹ Eleos é a deusa da piedade na mitologia grega, que na tragédia ela se personifica com a reação do público ao clamar por misericórdia ou piedade com relação ao que as personagens da história passam, gerando assim um sentimento de compaixão com o que se assiste.

²⁰ Phobos é o deus do terror dos campos de guerra na mitologia grega, que na tragédia se personifica com o sentimento de medo intenso, é sentido quando o público não aceita a experiência do palco que está sendo representada. Essa experiência pode ser uma perda muito grande ou até mesmo uma ameaça de morte que é encenada e se apresenta de forma igualmente intensa.

exaltantes (enthousiastika) cada um deles ligado a uma harmonia própria (PEREIRA apud, ARISTÓTELES, 2018, p.17)

Após a escrita da *Política*, o autor escreve a obra *Poética* para tratar de forma mais específica sobre a catarse e o seu efeito, porém na *Poética* se tem uma referência muito forte da volta da flauta, instrumento esse que foi considerado como algo que corrompe²¹ a alma dos indivíduos. A volta da flauta e de outro instrumento de sopro, o aulos, possui uma função dentro das obras trágicas do teatro grego. Essa função se funde com a *mimesis* (imitação) e atinge os sentimentos²². Todos os elementos acabam se encontrando nas tragédias e em suas mais diversas camadas de composição das obras.

O gênero tragédia²³ é dividido em partes, entre essas se encontram o enredo (*mythos*), que pode ser simples ou complexo, o reconhecimento (*amagnorisis*) e a peripécia e, em meio a todas essas partes, pode se encontrar o *páthos* que é o ato de dor em cena, que pode trazer a destruição de algo ou até mesmo a morte.

Um ponto que merece atenção é a imitação (a *mimesis*), pois “se as tragédias se apoiavam nos assuntos elevados, as comédias retratavam os aspectos do dia a dia comum da *pólis*” (Meira, 2016, p. 94). Aqui temos dois elementos importantes: i) o gênero mais importante para Aristóteles é a tragédia, pois através dela que é possível a identificação social e, assim, possibilita a catarse; ii) a *mimesis* tem dois graus, observe, que, as tragédias são de pessoas elevadas na sociedade como, por exemplo, Édipo Rei²⁴. Enquanto, a *mimesis* na comédia é algo do dia a dia, comum, pessoas que não são da nobreza ou da alta classe, possuindo uma trajetória dentro do *mythos* e do que o herói passa

(...) essa trajetória do herói provoca no público, por meio do terror e da piedade da cena dramática de extrema intensidade, a catarse, palavra que significa “purificação”. Aristóteles (384–322 A.C) filósofo grego que atribuía à tragédia a capacidade de produzir uma descarga de humores da catarse, fenômeno ético que permitia a formação de cidadãos bem-comportados e conformados (MEIRA, 2016, p. 94).

²¹ A corrupção se dá de forma ética/moral da sociedade grega antiga e, principalmente, com a educação, onde o som da flauta era uma distração com o uso pedagógico na época.

²² A música tem como função trazer um aspecto de harmonia entre as ações das personagens no palco com o público expectador daquela apresentação teatral, portanto, a música possui uma função muito específica dentro do teatro, principalmente voltada para a tragédia.

²³ Gênero teatral mais abordado por Aristóteles na sua obra. Embora não seja o único gênero abordado, a tragédia é o que possui um maior foco ao longo do texto. Os outros gêneros teatrais abordados por Aristóteles são a sátira, o ditirambo e a comédia.

²⁴ A tragédia Édipo Rei traz, no próprio título, a questão da imitação das ações das pessoas da nobreza ou das que tinham status social elevado na época, que é a imitação da tragédia clássica grega e, dura por muitos anos. No próprio enredo dessa tragédia temos uma trama voltada não só as desventuras sofridas por Édipo em sua vida, mas também o que toda a sua família, sendo da realeza, sofrem e já começa com a profecia do filho que mataria o pai e se casaria com a sua própria mãe.

Assim como a própria humanidade que, se atualiza e os seus conceitos e formas sociais, também se atualizam as tragédias e a *mimesis* contidas nelas dentro de seu período histórico e contexto social, para que a própria sociedade continue se identificando com a sua vivência ali representada²⁵.

Para além da representação mimética e a sua frequente atualização se cria uma ambientação sonora e visual. Essa ambientação torna mais possível a entrega do espectador e a momentânea identificação com a personagem da tragédia e, assim, chega mais fácil a catarse e o seu efeito purificador.

Indo para além dessa identificação, temos uma questão importante, a subjetividade do público que contempla a obra de arte. O fator subjetividade acaba fazendo com que o espectador da obra aceite a *mimese* como experiência equivocada de uma realidade que não existe, sendo assim “a *mimese* aristotélica ensina [...] que é preciso aprender a viver sobre dupla via” (ROSA, 2007, p. 44). A dupla via é a questão de não só ficar preso na razão²⁶. Na arte, a via dupla se caracteriza com o que pode vir a ser universal dentro das artes que foge daquilo que pode ser racionalizado, mas que torna tudo muito mais filosófico, assim como se encontra no capítulo nove da Poética, a saber:

Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo fato de um escrever em prosa e o outro em verso [...] Diferem é pelo fato de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais sofisticada e tem um caráter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo depois nomes às personagens (ARISTÓTELES, 2018, 1451b5-10, p. 54)

A vida dupla aqui referida é a razão encontrada no trabalho do historiador que difere do poeta. O historiador trata de fatos reais da sociedade e o poeta só terá a verossimilhança com a realidade, através do uso de nomes reais e da possibilidade dos fatos que ali são

²⁵ Na tragédia intitulada Medeia, temos um bom exemplo disso. A tragédia de Eurípedes sofreu muitas atualizações com o tempo. Como temos o caso brasileiro a época da ditadura militar (1964–1985) o texto foi adaptado para a televisão, sendo, então, transmitida em forma de novela e exibida pela rede Globo que, por sua vez, teve uma nova roupagem teatral pelas mãos de Chico Buarque, que escreveu Gota d’Água. Mas, antes disso, o alemão Heiner Müller (1929–1995) trouxe uma nova versão para o texto com outro significado, pois a poética (metáfora) que trata o texto é da Alemanha pós Segunda Guerra, onde a raiva de uma mulher traída se volta para uma pátria que fora igualmente traída. Com Heiner, o texto Medeia deixa de ser para um grupo de pessoas para se tornar um monólogo. Essa atualização não ocorre somente no teatro, ocorre também nas outras linguagens artísticas.

²⁶ O sentido empregado à palavra não se refere a nenhuma tradição de pensamento filosófico. Aqui é uma questão de uma dupla via de formações racionais que não se limitam somente ao estudo e ações similares, pois a arte também é uma forma de ter e gerar conhecimento sobre algo, portanto uma espécie de racionalidade.

representados, onde o impossível se torna possível e, para além de tudo, a realização do imaginário que dá origem a obra de arte com a coisa na própria sociedade²⁷.

Simbolismos estão representados na construção do *mythos*²⁸ e de *logos*²⁹. A constituição dos simbolismos se dá pela escrita do poeta que imita as ações dos humanos. Fatos que podem ser reais ou não pois, assim, se gera a verossimilhança e a identificação do público com o que é ali representado.

Quando tratamos da tragédia³⁰ estamos falando da ação da imitação, mas não de uma imitação de uma ação qualquer e, sim, da imitação de ações nobres e de pessoas nobres. É uma ação que se encontra na complexidade da sua extensão e na sua estética com a sua beleza³¹, que ao se servir da ação e não da narrativa, gera uma purificação das paixões que são sentidas pela catarse.

O efeito catártico dessas ações e paixões/sentimentos se dá pelas partes da beleza dessas ações que se encontram dentro da tragédia. Estas partes são encontradas em ritmos, harmonia e o canto, pois “uma vez que a imitação é realizada por pessoas que actuam, a organização do espetáculo será necessariamente, em primeiro lugar, uma parte da tragédia, depois a música e a elocução, pois é através destes elementos que realizam a imitação” (ARISTÓTELES, 2018, 1449b, p. 31–34).

Para além disso, há os metros³² da tragédia. Como visto anteriormente, a tragédia é feita através de poesia, portanto ela possui uma métrica a ser seguida. Dentro dessa métrica se

²⁷ Em *A origem da Obra de Arte*, Martin Heidegger irá tratar da origem da obra de arte vindo das mãos de um artista e que a origem do artista se dá com a obra de arte. Essa relação ontológica se soma com a verossimilhança da tragédia e a imitação (*mimesis*), pois parte do princípio de origem de uma obra trágica, que é a sua representação, então o contexto cria a obra de arte e o artista. Com isso temos o terceiro elemento que complementa os outros dois: a Arte. Com esse movimento temos elementos principais que giram em um círculo constante, no caso da tragédia é a *mimesis* aristotélica e a verossimilhança que juntas compõem uma obra trágica.

²⁸ Aqui emprego no sentido de narrativa, que a obra de arte possui.

²⁹ Dos diversos significados que a palavra possui, aqui refere-se ao sentido de racionalidade. Um símbolo que através de uma narrativa gera uma racionalidade de mundo ou até mesmo uma visão de mundo.

³⁰ Para Aristóteles, a tragédia é a arte de imitar. A imitação ocorre em versos. Mas, a própria citação do prefácio da Fundação Calouste e do capítulo 6 da própria *Poética* “da arte de imitar em hexâmetros e da comédia” (p. 08) (ARISTÓTELES, 2018, 1449b – 21), já indica, além de uma superioridade da tragédia com a comédia, também que a tragédia em si é a arte de imitar, visto que ela é a imitação de ações de pessoas nobres e da própria vida em si com o seu *páthos*.

³¹ Os termos estética e beleza não estão sendo usados no sentido filosófico. Aqui, entende-se estética e beleza das obras de arte em que cada linguagem artística tem a sua, por muitas vezes a estética e a beleza de uma obra de arte se refere a sua estrutura e ao seu conteúdo que na arte contemporânea tem outras significações para esses termos.

³² O teatro, enquanto arte, possui um gênero literário somente dele denominado de dramático e como qualquer outro gênero literário ele possui uma série de características que o configuram como tal. Essas características recebem o nome de métrica, é muito mais utilizado em escritas de poemas. Vale lembrar que, por muitos séculos, os textos teatrais eram escritos em forma de poema/poesia, sendo assim o dramático segue uma métrica similar dentro de seus gêneros (tragédia e comédia). Um exemplo de poema que é fácil de ser encontrado em diversas formas é o soneto. O soneto é uma espécie de poema curto, que segue a estrutura de 14 versos sendo dividido em blocos de dois tercetos (três versos) e dois quartetos (quatro versos), assim, temos a métrica do soneto e o mesmo se aplica a tragédia e a comédia teatrais.

encontra a sua própria elocução e a música já possui um sentido mais claro na própria tragédia. Porém, o ponto primordial são as ações das próprias personagens presentes:

Como a tragédia é a imitação de acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento (e através disto que classificamos as ações [são duas as causas das ações: o pensamento e o carácter], e é por causa destas ações que todos vencem ou fracassam) (ARISTÓTELES, 2018, 1449b 36 – 1450a 4, p. 48)

Em meio a este conjunto de ações referidas da tragédia para Aristóteles se encontra uma divisão de seis partes³³, em que cada parte se encontra com uma função dentro da obra. Todas essas funções giram em torno da imitação e do que ela representa dentro da obra, causando, assim, a verossimilhança com o público e do que o público vive.

A representação da tragédia é uma representação da própria vida, seja ela feliz ou não. Essa representatividade gira em torno de enredo e dos caracteres, sendo estes os elementos principais da própria tragédia, sendo o enredo o principal deles. É através do enredo que tudo acontece e se estrutura, pois ela estrutura as próprias ações que são representadas, que devem ser bem estruturadas e feitas “o enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres [...] A tragédia é a imitação de uma ação e, através desta, principalmente dos homens que actuam³⁴” (ARISTÓTELES, 2018, 1450a 13-1450b 1 – 7, p. 50).

Com o enredo e a comunicação que ali se encontra, o que mais toca no ponto de gerar a catarse é a música, pois ela é o seu ápice estético que o espetáculo pode ter para gerar a purificação no público. A música atinge um outro lugar, que as próprias falas dos atores ou do coro não toca, podendo até intensificar a imitação e o sentimento que ela ali carrega dentro daquele contexto do espetáculo, ponto este que atrai os “espíritos” para a representação em si e que com essa atração causada pela representação, temos não somente a verossimilhança, mas a sua própria percepção do drama que é vivido em seu cotidiano.

Saindo de Aristóteles e da Grécia Antiga, vamos avançar na história da Filosofia e da humanidade, chegando na contemporaneidade vamos analisar uma nova versão da catarse e de sua visão na Sociedade da época. Com isso vamos avançar para a primeira geração da Escola de Frankfurt, mais precisamente com Theodor Adorno, que junto com Max Horkheimer, irão desenvolver o conceito de indústria cultural³⁵ e será muito criticada por eles,

³³ Que se encontram definidas em: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e música.

³⁴ As outras partes são o pensamento como terceira e a locução como quarta. Ambas como capacidade de expor o que se torna apropriado na oratória e na retórica e da sua comunicação do pensamento por meio da oralidade, seja ela em prosa ou verso.

³⁵ O conceito de “Indústria Cultural” surge como uma contra parte ao nazismo alemão no Ocidente, denominada como a cultura de massas no modelo, já determinado, estadunidense com Hollywood em que as classes trabalhadoras pediam uma medida de entretenimento e lazer. Esse pedido com o modelo já pronto tinha a

principalmente, por Adorno em *Teoria Estética*³⁶. O conceito de Indústria Cultural é uma analogia à realidade das fábricas e das indústrias onde, além de se encontrar uma produção massiva de qualquer coisa, se encontra também uma produção que é padronizada. Visando somente o lucro com o que se é produzido, sendo assim quem consome se encontra em um estado acrítico sobre o objeto que está sendo consumido. Essa analogia se volta para a questão cultural com a influência do nazismo crescente na época em que as pessoas consomem artigos culturais sem questionar o que se consome, pois, assim como as fábricas a indústria cultural, irá produzir em larga escala e de forma padronizada sem que haja um espaço para uma reflexão. É nesse contexto que Adorno irá trabalhar a sua concepção de catarse, de como ela deve ocorrer e de sua função.

1.2 A CATARSE EM ADORNO

A escola de Frankfurt³⁷, famosa pela sua posição política e pela dureza de seus textos e críticas. Em Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, e toda a sua obra, o ponto inicial de

intenção de gerar uma instrumentalização de uma indústria de um capital intensivo nos moldes de grandes corporações que visava a maximização do ganho de lucros quanto o controle social com a imposição de padrões de comportamento. Esse conceito foi criado por Max Horkheimer e por Theodor Adorno, que voltaram o seu olhar para as empresas e corporações do “capitalismo monopolista” (tendência de abolição de toda a concorrência), apropriando-se de tecnologias emergentes da época e, também, da produção cultural e de entretenimento em que foi possível gerar novos comportamentos das massas dando um novo significado a suas questões de desigualdades sociais. A estrutura da Indústria Cultural só obteve sucesso pela massa não perceber que estava sendo manipulada, pois o seu entretenimento é causado dentro do seu tempo livre que seria consumido, que já era pré-determinado, com o que havia fornecido para o público, com as novelas ou até mesmo os romances de folhetins que ali representava o cotidiano, com isso gerava a aceitação de seu próprio status na sociedade e não leva em consideração nenhuma afetividade ou qualquer outro sentimento ou necessidade desse público sem que colocasse a ordem e a dominação em cheque. Toda essa estrutura confisca a interpretação daquilo que a massa absorve de seus aspectos culturais, em que a interpretação não é algo subjetivo e particular de cada indivíduo, mas é algo pré-determinado, já possui uma chave de interpretação que irá conservar todo o sistema que, detém o estilo das produções artísticas, ou seja, a sua originalidade é perdida e que elimina a marca pessoal de cada artista. Ponto esse que gera uma força coercitiva de toda a estrutura da Indústria Cultural, e provém de um alto valor de mercado (monetário) das obras de arte que estão fora do que é determinado pela própria Indústria Cultural. Ela determina o que para a grande massa junto com o seu caráter de uso e a sua utilidade dentro da sociedade, utilidade essa que não existe para a grande massa juntamente com a questão da racionalidade proveniente da própria arte. A Arte é negada enquanto ferramenta de reflexão e, por conseguinte, de desenvoltura racional.

³⁶ Uma obra que, em sua essência, é um conjunto de ensaios sobre a temática da Estética e de suas inquietações, deste conjunto de ensaios foram aqui utilizados os seguintes textos: Linguagem do sofrimento. p. 37 – 38; Sobre o conteúdo de verdade das obras de Arte. p. 197 – 201. Crítica da catarse: *kitsch* e o vulgar. p. 358 – 362.

³⁷ A Escola de Frankfurt foi a junção de um grupo de intelectuais do século XX, que desenvolveram uma teoria crítica da Sociedade, na qual um dos focos era a indústria cultural e a cultura de massas. Entre esse grupo de intelectuais se encontram: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Hebert Marcuse, Friederich Pollock e Walter Benjamin, todos eles se juntaram no Instituto de Pesquisas Sociais da Universidade de Frankfurt na Alemanha e, assim, foi criada a famosa Escola de Frankfurt. A teoria Crítica é uma forma de investigar as relações de poder dentro da sociedade de uma forma muito abrangente e que busca sua mudança, pois é uma investigação crítica ativa e não passiva como a teoria tradicional.

sua pesquisa se dá através do campo estético³⁸. Mas mesmo com tal investigação, sobre a estética e as diversas outras áreas em que Adorno contribuiu, porém o seu viés político sempre esteve presente. Assim, se encontra a sua produção intelectual sobre a catarse.

O posicionamento político de Adorno com relação à Arte se dá com duras críticas a produção em massa dos objetos, principalmente, dos artefatos culturais. Esse movimento foi denominado “cultura de massa³⁹” que não permitia com que o indivíduo pensasse e refletisse sobre si mesmo e sobre a sua própria vida. Diante disso, Adorno inverte o conceito de catarse.

O filósofo frankfurtiano realiza uma inversão do sentido mais corrente do vocábulo: em lugar de purificar as emoções, ou por meio das emoções, em Adorno o que vai ser submetido à limpeza é tudo que esteja obstruindo a consciência do sujeito, a ignorância, o não saber, a alienação (ROSA, 20027, p. 52)

Para além dessa primeira intenção, a inversão do vocabulário descrita acima, é a conclusão da consciência do próprio indivíduo “para conduzir à consciência de si e da teia social e política que o envolve, o espectador deve manter-se distanciado, acionando o processo de associação de ideias para melhor reconhecer e julgar o que vê-ouve-sente diante de si” (ROSA, 2007, p. 52)⁴⁰. A consciência do indivíduo é quando ele volta a ter a sua criticidade e autonomia para executar tal tarefa e passa a agir desta forma mais presente na sociedade, não mais como um simples ser que irá somente consumir sem o exercício da criticidade. É essa a consciência, de um ser autônomo e pode ser independente, que volta à tona no indivíduo enquanto ser integrante na sociedade.

O indivíduo só terá a sua consciência, e, portanto, a sua autonomia, até mesmo do sentir, quando deixar com que as suas emoções não fiquem mais recaladas⁴¹ que, por sua vez, é liberada em “doses homeopáticas” nas representações do cotidiano. Com esse ponto, Adorno critica fortemente a catarse aristotélica e acaba negando a arte como um meio de entretenimento, a Arte tem que causar um efeito racional no indivíduo. A catarse aristotélica

³⁸ Segundo Ronel Alberti da Rosa, no seu texto “Catarse e Resistência: Adorno e os limites da obra de Arte crítica na pós-modernidade” de 2007. “(...) em 1931, Adorno defende em Frankfurt sua tese de habilitação, Kirkegaard, a construção do estético”.

³⁹ A cultura de massa se refere a produções culturais feitas em larga escala e próprias para o consumo rápido, e que influenciam a cultura dos lugares e das pessoas que as incentivam ao consumo e geram lucro. É um conceito criado por Adorno e Max Horkheimer da primeira geração da Escola de Frankfurt, eles criam o conceito através da indústria e das fábricas que produzem em larga escala para a sociedade. Esse conceito também se encontra associado à indústria cultural.

⁴⁰ O mesmo ocorre com os artistas, na 14ª Bienal de Arte do Mercosul, se encontrava uma obra, titulada “*o deslizar dos grãos de areia no fundo de uma ampulheta*”, de arte muito clara na percepção política e social da artista Awilda Sterling – Duprey que compõe a sua obra de arte, que é considerada abstrata, com a conciliação política e gestualidade lírica onde se evoca as próprias questões de identidade e gênero, assim trazendo uma reflexão sobre a migração e o silenciamento das mulheres afro caribenhas. Toda a composição de sua obra possui um exercício de liberdade e resistência.

⁴¹ Por recalque, se pode compreender, em termos freudianos, uma sublimação de sentimentos ou pensamentos da própria consciência humana.

se volta para a purificação do indivíduo através do que ele sente ao assistir uma apresentação teatral. Para Adorno, a catarse ocorre quando o indivíduo sai do estado acrítico no qual a indústria cultural e a cultura de massa o coloca ali e o mantém. Portanto, para Adorno, a catarse como a purificação ocorre com a volta do senso crítico do indivíduo e não com a identificação verossímil de uma apresentação teatral.

Para Adorno, a catarse tem a função de explicitar uma consciência e, portanto, alargá-la para além daquela consciência técnica científica⁴², que faz com que o indivíduo se perca de si em sua integralidade. Portanto, a catarse não é somente purificação, também é a remoção ou a oportunidade de trazer de volta aquilo que foi recalado no *ego*. Isso acontece quando o espectador possui uma análise analítica da obra “ao invés de mergulhar emotivamente na obra, o espectador procede analiticamente observando de fora o drama e tirando as suas próprias conclusões” (ROSA, 2007, p. 67).

Com a análise crítica da obra e a razão artística em segunda potência se cria a autonomia da própria arte em si. A própria Arte e, por sua vez, a produção artística acaba não tendo mais a sua autonomia vira algo heterônomo dentro da sociedade, pois elas fazem parte da sociedade e de seu *status quo*.

No aspecto social da arte, a sua autonomia recai quando o novo é mais fraco do que aquilo que já se encontra no campo do mesmo⁴³, que irá regredir de onde veio. Essa reflexão irá atingir a pluralidade do *eu* na objetivação das obras. Essa pluralidade é atingida e implicada como uma espécie de pecado da obra original e de suas formas “desde que a arte foi inserida no pensamento teórico, este sente a tentação de, ao elevar-se acima da arte vir a cair abaixo dela e de se entregar as relações de poder” (ADORNO, 2022, p. 358).

Das formas das obras⁴⁴ de arte e com o seu poder⁴⁵, encontra-se uma reflexão da própria Arte e do seu uso político. O uso da Arte na política se refere enquanto ao seu conceito, seja ele estético ou social. Assim, a purificação no sentido aristotélico, que se refere

⁴² Uma das críticas de Adorno se dá com a hipertrofia da ciência e de seu método de deixar o mundo mais matematizado. A crítica com o desenvolvimento da ciência e a sua administração se baseia com a perca da autonomia e individualidade que o sujeito tem na sociedade.

⁴³ Adorno em “Teoria Estética” utiliza o termo alemão *Immergeiche*, que, em tradução livre, é sempre semelhante. Como se encontra no site: <https://context.reverso.net/traducao/alemao-portugues/immer+das+Gleiche>

⁴⁴ Aqui pode ser entendido de duas formas distintas: i) o formato da obra de arte e o seu material, se é humano ou não; ii) a linguagem artística e o campo artístico cujo ela se encontra classificada (artes visuais, dramáticas, lírica, literatura e similares). Ambas as definições se referem ao mesmo objeto que está sendo analisado.

⁴⁵ O poder da Arte é algo que não se é palpável ou dimensionado, é um poder de transformação humana de quem faz e de quem recebe/contempla a obra. Mas, que para além de ser transformador, nos faz ter um reconhecimento de uma outra realidade, ter uma outra perspectiva de vida e de questionamento das próprias ações que nos colocam de frente com um espelho perante a nossa própria realidade e vida em sociedade.

a identificação da própria vida com as relações artísticas e que causam a verossimilhança já não possui um significado tão presente quanto tivera na Grécia de seu tempo.

As purificações das emoções na Poética de Aristóteles já não professa interesses tão nítidos pela dominação mas, no entanto, ainda os conserva na medida em que o seu ideal de sublimação encarrega a arte de instaurar a aparência estética como satisfação de substituição [...] a catarse é uma ação purgativa das emoções que harmoniza com a repressão (ADORNO, 2022, p. 359).

Essa forma de catarse grega, se torna, além de desatualizada, um classicismo que ficou protegido pela autoridade do estagirita. A catarse de Aristóteles é inadequada a realidade, pois ela ocorre no próprio conteúdo e na própria forma da obra onde “a doutrina da catarse imputa já, de fato, à arte o princípio que, finalmente, toma a indústria cultural sob a sua tutela e a administra” (ADORNO, 2022, p. 358), e tal doutrina gera dúvida sobre o efeito saudável da *kátharsis* aristotélica. Essa dúvida também atinge o novo da Arte, um novo que nunca chega, nunca acontece pelo fato da consciência estar engessada e fechada para ele, pois está focada em seu caráter de mercadoria.

A permissão da arte enquanto mercadoria, se baseia no slogan “arte por arte”⁴⁶ com essa forma de arte, só atinge a subjetividade onde este bordão foi recomendado para o público. Com isso a *indústria cultural* explorou bem a fraqueza do *ego*, intelectual e subjetiva enquanto decadência de uma autonomia que, formadora de clientes, permitiu surgir uma paródia da catarse: o *kitsch*⁴⁷.

Além do *kitsch* ser uma paródia da catarse ele também é uma produção de uma arte de ambição, onde se torna irrisório traçar uma fronteira entre a estética e o sentimentalismo do *kitsch* que, por sua vez, gera o vulgar na arte e a sua categoria que se relaciona com o que se torna vendível na arte e, no seu sentimento de fabricação, representando a plebe do lado da arte considerada como nobre. Essa caracterização da arte a tornou vulgar sobre uma consciência que se deformou e do ponto de vista que se tornou reduzido, “a arte tornou-se vulgar pela consciência: quando sobretudo através do humor invocou a consciência deformada e a confirmou [...] Do ponto de vista social, o vulgar é, na arte a identificação subjetiva com o evilecimento objetivante reduzido” (ADORNO, 2022, p. 361).

Com essa relação, a única coisa que se pode esperar é uma reação do público que, com a diversão de uma arte inferior surge como uma ideologia e representa a onipresença da

⁴⁶ No original, Adorno utiliza o idioma francês, sendo assim *l'art pour l'art*, que significa, de forma grosseira, a arte que não possui um motivo, uma reflexão e que não incita nada além disso, é algo que serve somente para o mercado.

⁴⁷ Do alemão, possui dois significados: I) adjetivo. Irá se caracterizar pelo exagero sentimental melodramático ou sensacionalista, freq. com a predileção do gesto médio ou majoritário que faz o uso de estereótipo e chavões, onde se encarna uma tradição cultural; II) substantivo masculino. Estilo artístico que apresenta estas características.

opressão “o modelo esteticamente vulgar é a criança que, na publicidade, fecha a meio os olhos quando se saboreia o pedaço de chocolate como se fosse pecado” (ADORNO, 2022, 361). Com a opressão e a vulgaridade da arte temos o regresso do recalcado e das suas marcas em que o subjetivismo se encontra no fracasso. Pois, em uma administração total, a cultura tende a se reforçar contra todos os bárbaros que ela cria⁴⁸. Bárbaros e a barbárie que a própria cultura criou dentro da democracia enquanto reação política da cultura e da massa.

Na recreação política e cultural massiva se perde a reflexão sobre as questões artísticas e a sua produção, mas o ponto principal que se perde é a verdade da obra de arte⁴⁹. Quando se

⁴⁸ Como exemplo disso, temos a obra “Gemer§ik” Fyerool Darma, exposta na 14 Bienal de Arte do Mercosul. A obra é uma reflexão sobre as culturas originais do sudeste asiático e principalmente de Singapura, local de vida do artista, que tem deixado de existir com a inserção massiva da cultura do ocidente, sobretudo dos Estados Unidos. Além disso, a obra ainda trás uma reflexão sobre as culturas do passado e do futuro no mesmo espaço. Para mais informações consultar: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-14-artistas/fyerool-darma>

⁴⁹ Para Adorno, o conteúdo de verdade aparece através de uma reflexão filosófica em que toda e qualquer obra de arte fica absorvida à uma interpretação racional, em que se foca sobre aquela obra que está sendo o objeto da reflexão e o seu conteúdo de verdade realça diferenças entre o conteúdo de verdade, interpretação da obra e a consciência do artista. O ponto determinante da própria análise e, portanto, interpretação filosófica da obra de arte atinge, também, a consciência da obra e do artista numa relação de complementação entre as partes. Com essas partes se encontram também outros elementos, que são focados na própria obra de arte como, por exemplo, a sua história ou seu desdobramento histórico, à história que há por trás da obra e a relação que a obra ou até mesmo o artista irá ter com o processo da crítica tornando-se intrínseco ao fazer artístico e com uma interação bem estreita com ele. Essa estreita relação se pauta com a ideia que surge de um aspecto subjetivo da construção da crítica filosófica onde esse aspecto de ideia reduz as próprias obras de arte e que está introduzido nela assim como a própria crítica filosófica. O ponto da redução se volta em deixar todas as obras de arte idênticas umas as outras, mesmo quando estão em processo de mudança, mas para que se mantenha o conteúdo de verdade. O ponto que se perde com a redução tem que ser feita a crítica tecnológica para que se mantenha as críticas das fraturas, que a mentira irá causar na própria obra, com o fato que irá ser transcendente na própria obra de arte que, por sua vez, se dá com o conteúdo espiritual da obra de arte e que, através de seu espírito, irá se manter o conteúdo de verdade, que o fato da obra está para além de fatura. O ponto da fratura da obra de arte com a própria realidade se dá com a representação de uma falsa consciência, que busca a separação do verdadeiro em si mesmo da expressão que se adequa a esta falsa consciência. A expressão da arte é algo verdadeiro, não falso e também não o pode ser, pois as maiores obras de arte não podem mentir com um caráter de evidenciar o que a própria “falsa consciência” busca esconder as obras mantém uma relação com um testemunho com a verdade sem com que ela fique uma simples imagem. Esse lado mais espiritual e virtuoso da obra de arte e com a aparência de algo que não é fabricado, gera o seu conteúdo de verdade faz com que ela não se encontre com consciência sórdida de uma cultura que irá vestir a todo momento a máscara da auto-suficiência, esse lado faz com que a arte se perceba que a felicidade não existe no mundo artístico real encontrado fora das propagandas dos itens de consumo.

Em Heidegger temos, com *A origem da obra de arte*, o aspecto da “coisa” da obra e conceito de ligação com o conteúdo de verdade da obra de arte. Coisa e conteúdo que se voltam para o ser obra da obra de arte e, principalmente, como algo puro que se manifesta na obra de arte e torna- se acessível em si mesma com a intenção de seu autor. Assim, a obra se encontra liberta para que se possa repousar em si mesma, pois a ação do artista se anula com a criação da obra e, por conseguinte, está a obra no aspecto de si mesma. Mas, ainda assim, as obras não se encontram acessíveis para o nosso encontro. Por mais que estejam expostas e se encontram em diversos lugares e formas estruturais distintas, ainda assim o seu aspecto de coisa e de conteúdo de verdade não se encontram de fácil acesso a nós. Pois, as obras em si não se encontram mais no seu mundo original e em meio a essas mudanças e manipulações, esse mundo original das obras de arte entrou em ruína e fez com que a própria obra de arte também ruísse. Essa ruína de mão dupla indica que as obras já não são mais o que elas foram em outrora. Isso não anula a sua existência, o que ocorre é um processo de subtração de seu conteúdo de verdade que se perdeu em meio a tantas manipulações. É fato que a arte se encontra em relações e interações com a sociedade, mas o ponto é como saber as relações em que a própria arte em si se encontra. Aqui vale lembrar da narrativa que a arte conta enquanto conteúdo de verdade ou até mesmo o que ela provoca com a narrativa que ela conta no campo que, é aberto, gera um local de pertencimento da própria obra de arte revelando uma verdade que estava na própria obra de arte e de como isso acontece com o seu conteúdo. O seu conteúdo tem que estar

fala de verdade de uma obra de arte, estamos nos referindo ao seu conteúdo. Se, para Aristóteles, a catarse acontece com a verossimilhança e para Adorno ela faz com que o recalcado volte à tona de uma forma reflexiva, então o conteúdo de verdade das obras de arte se torna relevante na questão interpretativa do indivíduo. Portanto, a interação do conteúdo de verdade das obras de arte se dá com o desdobramento histórico na manifestação crítica da reflexão filosófica. Sendo assim, esse é o caminho mais fácil ou possível da apreensão da obra de arte e a sua figuração enquanto ferramenta de desenvoltura de uma criticidade e, com esse sentido, tornando-as únicas.

(...)As obras sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação. Que nelas nada houvesse para interpretar e simplesmente ali estivessem, apagaria a linha de demarcação da arte [...] A teoria da arte não pode situar-se para além desta, mas deve abandonar-se às leis do seu movimento, contra cuja consciência as obras de arte se fecham hermeticamente⁵⁰ (ADORNO, 2022, p. 198)

O alargamento da ciência e da filosofia positivista não consegue atingir o conteúdo de verdade da obra de arte, a sua lógica não é capaz de suspender a ideia da obra de arte com uma construção filosófica, “a mais simples reflexão mostra que o conteúdo de verdade coincide muito pouco com a ideia subjetiva, com a intenção do artista” (ADORNO, 2022, p. 199).

A obra de arte, a sua produção e semelhança com a natureza nas quais ela se encontra e se torna familiar com essa atmosfera que a liga com o seu caráter de um momento fantasmagórico e formalista, onde a sua realidade depende do conteúdo de verdade. Essa organização, juntamente com o seu espírito, não obtém a aparência do fabricado e a sua implicação fica além de sua significação onde tal estrutura organizacional faz com que a obra de arte esteja, para além do escopo mercantil, igual a todas as outras coisas que são vendidas no mercado e se encontra além de um uso mercadológico, como propagandas e rótulos de produtos. O conteúdo de verdade da Arte que, não pertence a indústria cultural, não promete e não entrega uma felicidade para o indivíduo, ela não se limita para o consumo.

Diferente da indústria cultural, que promete uma felicidade através do consumo, mas uma felicidade que nunca é alcançada, é totalmente negada para o indivíduo, para que ela mantenha a lógica mercantilista, gerando assim um véu que “em todo caso, a reflexão pode

em conformidade ou coeso para que possa ser abrigo do estar-aí da obra de arte. Um estar-aí que irá conceder a vista de si mesmo para os seres humanos e irá permanecer aberto para a coisalidade da obra que, para além do objeto, pode ser o conteúdo de verdade da obra ao nosso comportamento.

⁵⁰ Em outro trecho do texto, Adorno aborda a transcendência da arte e de sua crítica que não garante a sua verdade, pois é a expressão de uma consciência falsa em que somente a crítica transcendente, assim como F. Nietzsche fez com R. Wagner, é que pode dar conta desse conteúdo. “Muitas obras de elevada qualidade são verdadeiras enquanto expressão de uma consciência falsa em si. Só a crítica transcendente pode disso dar conta, como Nietzsche fez a Wagner. A mácula, porém, não é apenas o ela decreta sobre a coisa *[Sache]*, em vez de por ela se medir.” (ADORNO, 2022, p. 200)

começar pelo fato de que, na realidade, algo aspira objetivamente à arte, para além do véu que tece a interação das instituições e da falsa necessidade, uma arte que dá testemunho do que o véu oculta” (ADORNO, 2022, p. 37). Esse véu gera um discurso racional. Uma racionalidade⁵¹ que não capta o sofrimento, fazendo com que ele fique recalcado no indivíduo, o sofrimento é, portanto, presumido em seu próprio conceito.

Ao reduzir o sofrimento em seu conceito e deixá-lo de lado, acaba por resultar numa espécie de sombreamento do mundo, o qual a racionalidade técnica demonstra falhas e a racionalidade artística provém de uma irracionalidade, gerando assim inimigos “o que os inimigos da arte nova, com instinto mais sagaz do que os seus apologistas ansiosos, chamam a sua negatividade é a própria substância do que foi recalcado pela cultura estabelecida” (ADORNO, 2022, p. 38).

Assim, como o recalcado, a própria Arte também recebe o seu princípio recalcante em que o indivíduo e arte possuem uma identificação da sua infelicidade, que não faz com que o indivíduo se liberte desse efeito. Esse sentimentalismo da Arte e do seu recebimento recalcado gera um aspecto de falsidade da própria arte enquanto infeliz. A catarse adorniana se foca em aspectos políticos e culturais em que o indivíduo se encontra preso e com as suas vontades recalcadas assim como a própria Arte, desse modo o efeito catártico é liberação do que está recalcado junto com a tomada da consciência de si mesmo e do mundo⁵².

Com essa tomada de consciência que o indivíduo possui de si mesmo e do mundo em que se encontra, há um conceito que irá se tornar central, a saber: percepção. A percepção de um ser que se encontra no mundo e em si mesmo é algo que somente a Arte possui e consegue fazer, com isso é necessário estar disposto⁵³ e, portanto, ciente do que ocorre ao entorno dos estímulos que são recebidos e das reações geradas para que se possa se ter uma maior clareza do que se percebe. Assim, a investigação da percepção da própria catarse é um fenômeno que se torna, no mínimo curioso, com isso a investigação sobre a percepção será analisada a seguir.

1.3 A PERCEPÇÃO DA ARTE E DA CATARSE EM MERLEAU-PONTY

⁵¹ Aqui o termo racionalidade significa a ciência técnica, classificadora e administradora que, por sua vez, se torna opressora para a subjetividade do indivíduo.

⁵² Aristóteles, no *livro IV da Metafísica*, existe a realidade por si e por outro, onde a primeira é onde o indivíduo deixa de aceitar a realidade imposta pelo outro. A percepção de mundo volta para o indivíduo.

⁵³ A disposição se torna fundamental com a questão da percepção, pois com o indivíduo estando disposto ao estímulo da percepção se cria uma certa reação que, varia de acordo com o que se percebe e que facilitará o ato de perceber, tornando-se uma maior precisão e prontidão perante ao percebido.

A arte, e as suas diversas linguagens e formas de manifestação aparecem em qualquer lugar, mas a sua percepção, enquanto ato de perceber as manifestações, artísticas nem tanto. Para se perceber a magnitude das manifestações artísticas é necessário um certo grau de atenção e tempo para a sua apreciação, porém ela não deixa de nos chamar atenção. Mas, chamar atenção, não é o bastante para perceber as manifestações artísticas que nos rodeiam, é necessário ter tempo qualitativo para que se possa perceber essas manifestações.

Com Aristóteles e a sua investigação estética, temos a verossimilhança do indivíduo e, por conseguinte, da sociedade com o sofrimento do herói do mito/narrativa grega, em que na tragédia se dá com a mimesis daquela personagem que se encontra na trama, que sofre todas as mazelas ali cometidas a ela e com suas ações e consequências das mesmas. No entanto, para que se continue a se ter a verossimilhança é necessário com que o texto trágico se mantenha atual e no tempo daquela Sociedade. Com esse fator da verossimilhança dos fatos narrados, sofridos, representados no palco ocorre a purificação das emoções e a sua manifestação de algo que precisava ser expurgado, esse efeito vem a ser chamado de Catarse e efeito catártico.

Já com o desenvolvimento da indústria e, principalmente, da indústria cultural⁵⁴ em que a verossimilhança nas artes é utilizada como ferramenta de manobra e liberação daquilo que se encontra recalado no indivíduo. Essas breves doses não é a purificação e nem o seu efeito catártico. Para Adorno, a liberação do indivíduo e o seu efeito catártico se baseia em pensar por si mesmo onde a Arte possui um grande poder de reflexão, e traz à tona tudo aquilo que foi recalado no ser humano e nas suas vivências no mundo, com uma razão em segunda potência. Isso ocorre fora do conceito de mercantilização da Arte, o que faz com que a arte tenha uma serventia que não se encontra dentro dos padrões de consumo do mercado, no qual entra-se no paradoxo de que a arte não serve para nada.

Até aqui vimos duas concepções distintas de como a catarse pode ocorrer. Uma distração é somente para o público e o que ele sente ao contemplar/assistir a uma obra de arte. A outra, consiste em uma visão política e liberação do indivíduo e do que se encontra e pulsa em seu íntimo para sair. Mas, o fato é que, independentemente de ser espectador ou artista, todos podem sentir-se e perceberem o que pode estar a sua volta e, assim, possibilitar a criação e a purificação do mundo com o fenômeno da Arte.

Se “[...] a fenomenologia se deixa praticar e reconhecer como maneira ou como estilo; ela existe como movimento antes de ter chegado a uma inteira consciência filosófica” (PONTY, 2018, p. 02). Sendo assim, a fenomenologia busca uma descrição fenomênica do

⁵⁴ Conceito criado e desenvolvido pela primeira geração da escola de Frankfurt com Adorno e Max Horkheimer.

mundo⁵⁵ que aparece e que não se limita as ciências, sejam elas humanas ou exatas, ela também aparece nas artes. Antes de tudo como um reflexo de vivência no mundo enquanto experiência. A experiência de mundo, perante a ciência se encontra na posição de segundo lugar. Porém, com as artes é o contrário, a experiência de mundo vem em primeiro lugar, nesta perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty.

Quando a experiência de mundo vem primeiro temos um ato de retorno, um retorno de vivências e percepções do que se viveu, onde a ciência não comprehende “retornar as coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata” (PONTY, 2018, p. 04). O ponto é que o mundo é dado ao sujeito e por ele descrito fenomenologicamente, sem uma análise em que a percepção desse mundo dado e que, por sua vez, é dado ao mundo, esse processo que se dá de forma muito mais presente com relação à Arte, seja ela em seus diversos contextos de constituição de mundo⁵⁶ e de sujeito dentro de um lugar específico.

Se a realidade da minha percepção só estivesse fundada na coerência intrínseca das “representações”, ela deveria ser hesitante e, abandonado às minhas conjecturas prováveis, eu deveria a cada momento desfazer sínteses ilusórias e reintegrar ao real fenômeno aberrante que primeiramente eu teria excluído dele. Não é nada disso. O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis (PONTY, 2018, p. 06)

Nessa perspectiva fenomenológica o humano colocado no mundo em que ele sente, percebe a manifestação de algo e de sua superfície no mundo em que ele conhece e se conhece, assim ocorre com as narrativas artísticas⁵⁷. As Artes, em toda e qualquer linguagem, permitem com que a própria linguagem e o ser humano saiam de sua prisão reflexiva-científica e que se volte para o mundo enquanto problema do outro. Trazer isto permite a sua verossimilhança com o outro junto com a consciência do outro, com uma análise reflexiva sobre o outro em que reconheça que ele também faz parte do mundo e, que sendo pertencente ao mundo, também possui um corpo no mundo, esse é um problema que

⁵⁵ Na fenomenologia; mundo fenomênico é aquele que é vivido e experienciado através das emoções, sensações, dos pensamentos e sentimentos e que se torna percebido pela própria consciência do indivíduo. Para Kant, em *A crítica da razão pura*, mundo fenomênico é aquele mundo que pode ser conhecido, o que se encontra possível de conhecer no campo do conhecimento e das experiências.

⁵⁶ Por exemplo: o contexto histórico-político-cultural de um Estado Nação. Todos estes contextos que constituem a identidade de um Estado ou de uma nação inteira implicam na relação e correlação com a Arte, seja ela em movimentos artísticos, a sua pluralidade de linguagem e meios de ser concebida que provocam o seu autor para que ela exista no mundo dentro daquele contexto específico e de sua intenção com a sua feitura.

⁵⁷ Merleau-Ponty dá o exemplo da cor vermelha em que se volta para um processo de recordação da percepção desse objeto. Em que primeiro se encontra como uma sensação, depois uma manifestação que, por sua vez, será reduzida em manifestação de algo sentido, logo em seguida como manifestação de uma superfície para que, por último, se tenha o perfil daquela coisa. (p. 07)

não pode ser ignorado⁵⁸. O Eu e o Outro existem de formas independentes, porém eles se relacionam em uma verdade. Uma verdade de que o outro está para mim, assim como eu estou para o outro e como me encontro para mim mesmo gerando uma exteriorização em ambas as partes dessa relação. Em outras palavras, eu sou o exterior do outro e o outro é o meu exterior⁵⁹, quando voltamos o nosso olhar para as representações artísticas e as formas que elas acontecem temos sempre uma perspectiva do outro sobre um fato ocorrido ou sentido de forma intrínseca e, que externaliza nessa forma de expressar o que é sentido enquanto manifestação artística⁶⁰ “é preciso que eu seja meu exterior, e que o corpo do outro seja ele mesmo” (PONTY, 2018, p. 08)

Independente da linguagem/campo artístico temos um mundo que percebemos, seja com o outro ou com as próprias Artes e a sua magnitude que se alia às nossas próprias vivências, inesgotáveis dentro da relação arte-mundo com uma comunicação aberta a ele⁶¹. Quando tomamos consciência disso, nos voltamos, por mais que seja de forma inconsciente, a significação das coisas e das linguagens que se encontram em torno dos atos expressivos ou de expressão (PONTY, 2018).

Estes atos de expressão possuem uma estrutura de compreensão de um sentido que é reencontrado na estrutura do indivíduo. Tal reencontro na estrutura do ser que percebe e se expressa é a ação de trazer à tona aquilo que foi recalcado no íntimo do ser humano, que torna uma condição verdadeira e não isolada no mundo e no ser. Pois, é a realização de uma verdade que é narrada naquele lugar⁶², onde a arte se torna uma verdade, a identificação, por ela, recebida e a sua percepção que se purifica se torna tão verdade quanto a própria arte⁶³.

⁵⁸ “(...) a análise reflexiva ignora o problema do outro assim como o problema do mundo, porque ela faz surgir em mim, como o primeiro lampejo de consciência [...] dirigir-me a uma verdade de direito universal, e porque sendo o outro também sem ecceidade, sem lugar e sem corpo” (PONTY, 2018, p. 08)

⁵⁹ “(...) se o outro é verdadeiramente para si para além de seu ser para mim, e se nós somos um para o outro e não um outro para Deus, é preciso que apareçamos um ao o outro, é preciso que ele tenha e que eu tenha um exterior, e que exista, além da perspectiva para o Outro” (PONTY, 2018, p. 08).

⁶⁰ Um exemplo é a dança Butoh, essa dança japonesa também pode ser conhecida como a dança da morte japonesa. Ela é totalmente o contrário das outras danças clássicas. As outras danças clássicas, seja o ballet ou a dança moderna, também conhecida como dança contemporânea, são a explosão da energia e dos movimentos, ou seja, os movimentos são para fora, no caso do Butoh, o que ocorre é a implosão da energia e do movimento. Essa dança criada no Japão pós guerra, trata de temas como a morte, a violência e a miséria. O momento em que essa dança surge com a co-criação de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno e em um período em que o Japão se reergue da guerra com a manutenção das tradições com as novidades vindo do ocidente, mas que no fundo revela o medo da sociedade japonesa da época de cair no sofrimento da guerra novamente e, principalmente, das bombas nucleares de Hiroshima e Nagasaki.

⁶¹ “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” (PONTY, 2018, p. 14)

⁶² “(...) a arte, é a realização de uma verdade” (PONTY, 2018, p. 19)

⁶³ Pensando com Heidegger, o conteúdo da obra de arte só desvela-se para a verdade quando a sua instalação glorifica e consagra ao corresponder a tais atos, esse conteúdo se torna algo aberto. A consagração faz parte da glorificação com o seu esplendor divino, que irá reduzir o que chamamos de mundo no qual se abre o sentimento de ser/estar justo na medida de acompanhamento daquilo que se torna essencial para tal ato. Em que as

Essa purificação acontece como um choque. A catarse é uma sensação pura de uma experiência, sendo assim ela é um choque e a sua sensação também o é, ou seja, tanto a sensação quanto o que ela realmente é de fato é um choque. A catarse enquanto algo perceptível se encontra dentro do campo artístico, encontrando-se em meio a outra coisa⁶⁴. A catarse, aqui, é o algo que se percebe e que se volta dentro do campo artístico ou da Arte. Assim, como a percepção é construída com o objeto percebido (PONTY, 2018), a percepção da catarse e o seu efeito se dá com a necessidade de um objeto percebido e, depois, como artefato artístico dentro de sua linguagem. Assim, delimitado como tal dentro de suas poéticas e construções metafóricas somado, às vezes, com a vivência do artista. “E como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendamos finalmente nem um nem outro” (PONTY, 2018, p. 26), quando temos a clareza desta percepção temos também a consciência deste objeto, esse algo indeterminado⁶⁵.

A relação artística, e, portanto, da catarse, fogem do escopo da empiria e da qualificação de sua determinação de mundo. Enquanto a empiria se volta a ciência que nega a subjetividade ou que não a contempla, já que as relações artísticas revelam a subjetividade. A consciência desta subjetividade se situa em um corpo no meio do mundo com a intersecção de estímulo-impressão-percepção, em que o último começa com o final desses acontecimentos⁶⁶ no nível de sua reflexão que “o acontecimento elementar já está revestido de um sentido, e a função superior só se realizará em um modo de existência mais integrada ou uma adaptação mais aceitável, utilizando e sublimando as operações subordinadas” (PONTY, 2018, p. 31) o que se torna sublimado e subordinado aqui é a experiência do sensível, que, como visto anteriormente com Adorno, fica esquecido, sufocado com a ciência e a sua hipertrofia na Sociedade, em outras palavras, o sentir é recalado e soterrado.

Ainda sobre a questão da arte e a catarse, podemos colocar em uma relação de fundo e figura. Ao colocar essas partes desse modo, estamos criando um conjunto em que possuem

orientações, da exposição de uma obra de arte requer uma instalação e um lugar para ser exposta, pois a própria obra em si cria um mundo em que ela mesma irá permanecer e dominar. Esse mundo dominado, criado pela obra de arte é um mundo que não é objeto, pois é um lugar de permanecer, ser e estar com todas as dinâmicas que se tem com as próprias coisas do mundo em que se amplia e traz a liberdade para o seu conjunto de traços que resultará na instalação de um mundo aberto e irá constituir o ser-obra. O conteúdo da obra de arte verdade com a apreensão do mundo e de sua dinâmica no lugar onde a obra se encontra que, também, se apresentará de forma consagrada e glorificada pela própria obra de arte em um todo, com as suas respectivas exigências.

⁶⁴ “(...) O algo perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’” (PONTY, 2018, p. 24).

⁶⁵ De fato, na vivência artística a catarse é totalmente indeterminada e imprevisível.

⁶⁶ Na nota 5, do capítulo I, da Introdução de a *Fenomenologia da percepção* encontra-se a seguinte passagem: “(...) O psicólogo sempre vê a consciência como situada em um corpo no meio do mundo, para ele, a série-estímulo-percepção é uma sequência de acontecimento no término das quais começa a percepção” (PONTY, 2018, p. 614). Uma forma de perceber e ter o estímulo para algo é através das relações artísticas que se encontram no mundo.

qualidades e sentido particular da representação de algo que não possui uma parte real, mas que visa uma intenção, ou seja, que possui uma parte intencional que, na relação de fundo e figura, onde a catarse se encontra sendo fundo e a arte a figura, a figura apresenta as sensações de forma pontual que a constituem⁶⁷.

Com essa relação de fundo e figura e de suas sensações pontuais temos as associações das idéias com as experiências em que, se possui uma associação de ideias com uma experiência, irá, de forma extrínseca a ela, trazer uma conexão com a origem de sua experiência⁶⁸, sendo assim as ideias são extrínsecas ao sujeito, pois é fora dele que elas são motivadas, sentidas e realizadas. O fator da ideia é extrínseco a ele. O processo interno é o de assimilação de informações e a sua racionalização.

Criando, assim, uma forma de conhecimento revelado como uma estrutura de substituição em que a impressão pode anunciar outras sem dar uma mínima justificativa e que as palavras levam as sensações. Este ato de levar uma constelação de imagens através da significação do que é percebido em, que nós devemos ficar atentos aos fenômenos, pois “se nós nos atemos aos fenômenos, a unidade da coisa na percepção não é constituída por associação, mas, condição da associação, ela precede os confrontos que verificam e a determinam, ela precede a si mesma” (PONTY, 2018, p. 40) com isso conclui-se que: “a percepção presente deve ser posta em forma, de maneira a se tornar capaz de trazer essa semelhança” (PONTY, 2018, p. 42) o ponto que é mais difícil de definir é a forma. Qual é a forma da Arte e o seu objeto? A pintura não precisa estar em uma tela, ela pode se encontrar em um objeto arquitetônico, o teatro quando não está no palco, está onde? A forma artística é mais difícil de definir, mas o seu fundo é único. “A ilusão nos engana justamente fazendo-se passar por uma percepção autêntica, em que a significação nasce no berço do sensível e não vem de outro lugar” (PONTY, 2018, p. 45).

Retornando a catarse, enquanto fenômeno ato purificador e perceptivo traz de volta as lembranças e todas as experiências antigas vividas, sentidas de volta com a sensibilidade que a poética artística tem e permite executar, até mesmo nas representações mais cruéis que existem. Ela acaba sendo um campo que está sempre à disposição da consciência que, por sua vez, irá envolver todas as percepções em que torna possível todo e qualquer ato de

⁶⁷ “(...) ver uma figura só pode ser possuir simultaneamente as sensações pontuais que fazem parte dela” (PONTY, 2018, p. 36)

⁶⁸ “(...) a ‘associação de idéias’ que traz a experiência passada só pode restituir conexões extrínsecas e ela mesma só pode ser uma conexão extrínseca porque a experiência originária não comportava as outras” (PONTY, 2018, p. 37)

recordação⁶⁹. No caso das artes, seja enquanto artista ou expectador, o ato de se perceber é além de recordar. O recordar é muito simplório, porém importante na manufatura da Arte em suas múltiplas linguagens e escolas. Perceber e perceber-se é um ato de reflexão único do e para o fazer artístico cultural e social, onde se encontra o indivíduo em sua construção subjetiva dentro de um mundo tecnicista e positivista que espreme a sua humanidade. O mundo humano e cultural se encontram escondidos em toda a nossa vida esse, sublimado por uma pressão de uma desenvoltura tecnicista e administradora que sufoca as percepções humanas⁷⁰.

Os objetos culturais se encontram em um fundo natural onde ele aparece “nossa percepção presente, sob o quadrado, a presença próxima da tela, sob o monumento, a do cimento: que se pulveriza; sob o do personagem, a do ator que fatiga” (PONTY, 2018, p. 51). Tornando, assim, a catarse (fundo) escondida na empiria e na sua filosofia tornando invisível e com a sensação enfraquecida, onde o esforço empirista, de delimitar as sensações, percepções psicológicas é um esforço que resulta em uma cegueira, pois exclui as outras possibilidades de ver e sentir o mundo. A relação empirista é limitada pelo mundo empírico, o mundo se torna verdadeiro para cada um, pois a consciência se torna pura e, dessa maneira, ela supera todos os obstáculos que foram criados. Sendo assim, não precisamos do empirismo e do intelectualismo, pois eles não compreendem a consciência (PONTY, 2018). “O milagre da consciência é fazer pela atenção fenômenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova, no momento em que eles a destroem” (PONTY, 2018, p. 59). Quando saímos da limitação empírica e nos voltamos para outro lugar a nossa própria consciência, principalmente de nós mesmos, se alarga e encontra locais fecundos para o seu desenvolvimento e do seu mundo, destruindo aquele antigo e se recriando com o outro.

Esse recriar com o outro se volta somente para a percepção da coisa em si como ela é de fato, ou seja, não tem as outras qualidades da forma, assim como se encontra na empiria. “A percepção é, portanto, o pensamento de perceber” (PONTY, 2018, p. 67) que se encontra distante da doutrina reflexiva, pois ela é regressiva perante a própria percepção e o ato de perceber. A percepção artística é extremamente diferente é uma “atitude natural, lançando-me no mundo das coisas, me dá a certeza de apreender um ‘real’ para além das aparências, o ‘verdadeiro’ para além da ilusão” (PONTY, 2018, p. 69) pode parecer estranho este tipo de afirmação, mas se formos retomar os primórdios da própria humanidade, intuitivamente já se

⁶⁹ “(...) a presença do passado que torna possíveis os atos distintos de percepção e rememoração [...] Perceber não é recordar-se” (PONTY, 2018, p. 47)

⁷⁰ “Elas nos escondem, primeiramente, o ‘mundo cultural’ ou o ‘mundo humano’ no qual toda via quase toda a nossa vida se passa” (PONTY, 2018, p. 49).

pintava e dançava, em que essas manifestações aconteciam dentro das cavernas⁷¹ ou fora delas com a imitação dos animais e de como foi a caçada. O próprio fazer artístico é natural do ser humano, que, por sua vez, se volta ao ato de perceber algo ou seu meio. A percepção é uma forma de conhecer o mundo.

Como esse processo de perceber e conhecer o mundo é natural, então temos uma razão que é enraizada na natureza humana que se sobressai ao conceito, que enquanto fenômeno se liga com o eu “a percepção enquanto conhecimento do presente é o fenômeno central que torna possível a unidade do eu” (PONTY, 2018, p. 76). Diferente do intelectualismo que já determina, perante a ciência, que o mundo é algo dado e determinado cientificamente.

O que não é determinado pela lógica científica e positivista é o próprio sentir tornando uma casa agradável em algo desagradável⁷² e, com isso temos, uma comunicação maior com o mundo “o sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós com um lugar familiar de nossa vida” (PONTY, 2018, p. 84) é com o sentir que se começa o processo de decomposição da relação objeto e sujeito. Pois, é com o sentir que o mundo se torna cada vez mais familiar e perceptível para o indivíduo em que “a percepção abre-se sobre coisas. Isso quer dizer que ela se orienta, como para o seu fim, em direção a uma verdade em si em que se encontra a razão de todas as aparências” (PONTY, 2018, p. 85), tornando a Arte como algo verdadeiro, enquanto obras artísticas, a relação com o artista e o seu meio enquanto público e social enquanto experiência de mundo e de vida.

A experiência comum encontra uma conveniência e uma relação de sentido entre o gesto, o sorriso, o sotaque de um homem que fala [...] Era preciso ligar o fenômeno centrífugo de expressões a condições centrípetas, reduzir esta maneira particular de tratar o mundo que é um comportamento de processo em terceira pessoa, nivelar a experiência na altura da natureza física e converter o corpo vivo em uma coisa interior. (PONTY, 2018, p. 85)⁷³

Toda representação artística se torna centrípeta com o humano e o seu meio onde a sua metáfora se volta às sensações e percepções tidas e vividas por aquele que realiza a obra de arte e por quem a recebe. A figura do artista é um ser na sociedade. Um ser que sente, percebe, que experiencia o mundo com a realidade para si “assim enquanto o corpo vivo se

⁷¹ Como é o caso das pinturas rupestres que se encontram em sítios arqueológicos no Brasil como, por exemplo, em Piauí que foi descoberto pela arqueóloga franco-brasileira Niède Guidon no Parque Nacional da Serra da Capivara, em 1970.

⁷² Na *A fenomenologia da percepção*, o autor, Merleau-Ponty traz um exemplo da criança com a vela. De começo a vela e o fogo são agradáveis a criança, até o momento em que ela tenta tocar a vela com ela acesa e se queima com a chama do fogo, assim a vela, que antes era agradável se torna algo desagradável e que causa repulsa depois na criança.

⁷³ Fazendo uma distinção de centrífugo e centrípeto. Centrífugo é a força que afasta do centro das coisas ou lugares. Centrípeto é a força que leva para o centro de algo. Esses termos científicos são importantes para a concepção da obra de arte e da percepção que se têm com ela perante o meio em que o indivíduo se encontra nos próximos parágrafos.

torna um exterior sem interior, a subjetividade tonava-se um interior sem exterior, um espectador imparcial” (PONTY, 2018, p. 88)

Com essa imparcialidade de constituição, mas somente dela, da realidade artística temos, portanto, a projeção de uma identidade interna para o exterior a ela. Essa identidade se pauta em uma espécie de redução do que é vivido onde se encontra uma multiplicidade de seres que irão meditar ou refletir sobre as linguagens artísticas. O que antes era centrífugo se torna centrípeto com relação à Sociedade e o seu mundo vivido “essa nova ‘redução’ não conheteria portanto mais do que um único sujeito verdadeiro, o Ego meditante [...] Ela me faria tomar posse integral de minha experiência e realizaria a adequação entre reflexionante e o refletido” (PONTY, 2018, p. 94) com isso temos a elucidação do sistema “*eu-outro-mundo*” que Ponty aponta. Possibilitando a reflexão sobre o irrefletido que se volta à nossa existência e toda a sua estrutura.

“Nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que poderíamos ter” (PONTY, 2018, p. 103). No caso das artes e de seus objetos, se torna muito único o uso deles dentro de sua linguagem específica, pois assim como a linguagem muda, o objeto também muda, com ressalvas aquelas que são próximas umas às outras, como, por exemplo, dança, teatro, circo, etc.⁷⁴ No fim, cada objeto se refere a uma linguagem artística e o mesmo ocorre com a catarse e o seu efeito catártico, pois cada linguagem artística possui a sua forma e o seu conteúdo que intensifica, ou não, o uso do objeto e a percepção dele que pode ser diversa.

Tal diversidade do objeto permite com que seja explorado dentro do nosso campo visual onde se cria um sistema em que mostra e esconde o objeto na formação do mundo “portanto, posso ver um objeto enquanto os objetos formam um sistema ou um mundo e enquanto cada um deles dispõe dos outros em torno de si como espectadores de seus aspectos escondidos e garantia de sua permanência” (PONTY, 2018, p.105). Deste modo, o objeto artístico, assim como o próprio artista, não se encontra coberto no mundo. O próprio objeto se encontra exposto por inteiro em que as suas partes existem de forma conjunta com o nosso olhar que os percorre “é preciso que reencontramos a origem do objeto no próprio coração de nossa experiência, que descrevamos a aparição do ser e compreendamos como paradoxalmente há, para nos em si” (PONTY, 2018, p. 109-110); assim, o sujeito percebe o mundo. O mundo que é percebido seja ele, político, religioso, doente, problemático, em crise,

⁷⁴ Na relação das artes temos várias definições que englobam a pluralidade de linguagens artísticas, no caso do exemplo citado, podemos colocar em dois grupos sendo eles artes do corpo ou artes cênicas e dentro de cada grupo podemos encontrar outras linguagens artísticas como, no caso, nas artes do corpo pode-se encontrar performance, dança-teatro, expressões corporais e assim por diante.

particular, etc, se revela na arte e na sua vasta concepção de linguagem, forma, conteúdo e afins. O ato de perceber o mundo e as questões se revelam na mais intrínseca relação do artista enquanto indivíduo no mundo e de suas reações.

A partir daqui será visto a relação da catarse com a percepção de quem a sente enquanto espectador de uma obra artística e do artista. Essa relação entre sentir e fazer cria um ponto de intersecção entre esses fatores, com a dinâmica de pertencimento e local de mundo. Com as narrativas que a própria manifestação artística nos traz ou nos revela que, atinge todas as nossas camadas mais intrínsecas de convívio com o mundo e com o outro, bem como da forma como nos percebemos e construímos a nossa identidade perante a percepção que temos do mundo, e no mundo com aquilo que vivemos e experienciamos possibilitando outras formas de purificação.

2. O SENTIR

O mundo fenomenológico não é o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro. (Maurice Merleau-Ponty. Fenomenologia da Percepção, p. 18)

A abordagem que irá se seguir dentro deste capítulo será um pouco diferente. Até aqui foi visto, de forma breve, a história do conceito catarse e como ela foi utilizada por alguns autores para a nossa análise. A proposta aqui é sobre a sensação que o corpo do indivíduo possui com a catarse, e, em seguida, como que esse corpo é sentido. Nesta parte nos referimos a obra de arte enquanto algo criado por indivíduos que sentem e percebem o mundo à sua volta. Essa abordagem nos permitirá prosseguir com a análise de nossa questão principal que se volta para a percepção da catarse e de como o corpo sente esse efeito, seja o corpo artístico ou o corpo de quem contempla a obra de arte.

O sentir em Ponty, se trata de uma interação ativa e encarnada no mundo em que o próprio corpo, enquanto sujeito ativo das percepções, liga a atividade perceptiva com a ação do pensamento, portanto, o corpo não é um ser passivo da percepção do mundo. É algo totalmente ativo com as diversas relações que se voltam ao sentir. Com isso temos a percepção do corpo com a interseccionalidade de sua estrutura com as artes e a catarse. A interseccionalidade, nesse caso, se volta com a percepção do corpo sujeito que irá constituir e contemplar a obra de arte.

Para Merleau-Ponty, a percepção⁷⁵ é a fundamentação de nossa relação com o mundo na qual se cria um vínculo, extremamente forte e sólido, com o corpo e as suas ações que vai

⁷⁵ Percepção se dá com a interpretação dos estímulos que gera uma construção de um novo significado sobre algo em que se possui duas teorias: i) insiste na importância de fatores; ii) insistem na importância dos fatores e condições subjetivas. No primeiro grupo temos a psicologia da forma (*Gestalttheorie*, que será uma grande influência de Ponty para o seu estudo da percepção) uma teoria da percepção que se opõem ao a concepção tradicional da percepção. A percepção é uma totalidade da totalidade e não algo isolado com um objeto próprio. A explicação da Gestalt buscou “leis de organização” dessa totalidade que vão da proximidade, semelhança, direção, da boa forma, do destino comum, do fechamento entre outras. Essas normas são vistas mesmo nas coisas mais simples, como as questões de semelhança ou elementos que constituem uma figura. A percepção sempre se volta a uma totalidade em que as partes, quando isoladas, não apresentam as mesmas características com clareza, regularidade, e simetria possíveis. Essas características levaram os teóricos da Gestalt (escola da psicologia que estava surgindo na época) a admitir a teoria do “todo determinante” em que segundo o todo transcende as partes do “todo determinante” legitima a dinâmica de acordo com as suas próprias leis e regras. Fazendo com que esse todo se assemelhe a “coisa definida” de Husserl em que a essência da coisa com a percepção transcende e integra em si e vai para além de suas manifestações. Assim, gera a teoria que foi aceita por Merleau-Ponty na obra *Fenomenologia da Percepção*. Essa teoria aceita por Ponty irá gerar bases para conceitos de “totalidade” e “campo” que serão bases de outras escolas de psicologia contemporâneas. Para uma melhor compreensão ver o verbete *Percepção* do dicionário de Nicola Abbagnano (p. 764–767).

além do processo mental passivo, para uma experiência vivida que irá moldar a compreensão da realidade que, com a interação do corpo com o meio, também irá influenciar a subjetividade do ser. Essa abordagem da percepção se encontra para além das filosofias racionalistas e empiristas, é uma busca mais completa sobre o próprio ato de perceber. A busca se torna mais completa, pois, de certo modo, há a junção de ambas as filosofias e leva em consideração outros ângulos e pontos de vista sobre um mesmo objeto, não fica limitado em um único ponto de vista, se busca outras perspectivas sobre o mesmo objeto. Portanto, para essa busca mais completa o autor irá utilizar o método fenomenológico⁷⁶ no qual será utilizado a intersecção de elementos para reconhecer a percepção em seu ponto máximo.

Sobre a intersecção⁷⁷, é um ponto de encontro entre diversos elementos constitutivos de uma análise da identidade que é formada com as percepções e vivências que temos do e no mundo. Ponto este que constrói diálogos entre diversos campos de investigação. A interseccionalidade⁷⁸ é a proposta de diálogo entre um ponto, em que mais de uma área se encontra, seja ela do conhecimento, conceito, científica ou de qualquer outra coisa para dialogar com outras partes ou com outras áreas, causando assim o encontro entre elas, primordialmente ampliando os debates sobre condição humana e de sua realidade.

⁷⁶ Partindo do princípio, o método fenomenológico provém da fenomenologia que é o estudo do que aparece e de como descrever isso que aparece, sendo assim, o método fenomenológico se constitui da descrição do que aparece, mas uma descrição que não se limita a um único ponto de visto, é uma investigação que descreve o que aparece com todos os elementos que constituem essa coisa que aparece com as suas diversas perspectivas e formas de se apresentar no mundo.

⁷⁷ Quando ligamos a idéia de intersecção com o conceito de *percepção* de Merleau-Ponty, estamos abrindo um leque de perspectivas de corpo para além do subjetivo. A intersecção de Ponty ocorre de duas formas: i) subjetiva que, se refere a relação do sujeito com o mundo como, por exemplo, a mão que toca a superfície de algo e essa mesma superfície toca a mão gerando uma intersecção entre o tocante e o tocado; ii) é intersubjetiva, como a própria epígrafe nos traz “intersecção de minhas experiências com a do outro”, aqui temos a evidência de uma intersecção de experiência que se volta com o outro e a experiência do outro, com o corpo desse outro em que soma-se ao seu próprio corpo e a sua experiência. Vale lembrar que a percepção de Ponty se relaciona de forma direta com o mundo, nesse pensamento temos a aparição, de muitas formas principalmente, na intersecção. Por exemplo, as próprias linguagens artísticas e de toda a sua complexidade e pluralidade em que a mesma coisa pode ser dita ou feita de formas completamente diferentes umas das outras e que outras pessoas podem dizer coisas parecidas, mas que o ponto de partida é o mesmo.

⁷⁸ O conceito de interseccionalidade foi criado pela jurista estadunidense Kimberlé Crenshaw em 1989, o conceito de intersecção possui como metáfora o cruzamento de ruas. É um conceito interdisciplinar, partindo de diversas perspectivas teóricas e preocupações políticas, portanto, encontra-se em diversos níveis de engajamento, debates com abordagens e estudos de contextos diferentes, possibilitando em uma dinâmica de diversos eixos de opressão. Na filosofia foi cunhado pelas feministas, principalmente no feminismo negro, no qual foi utilizado para debater a sobreposição de poderes e sistemas de opressão de raça, gênero e classe possibilitando ampliado o debate sobre as construções de identidades e levando o debate a sujeitos que foram invisibilizados pelo movimento feminista. Quando aplicamos esse conceito nas ideias de Ponty, temos a intersecção sendo utilizada como uma ferramenta analítica para investigar o que o corpo sente, de como ele se relaciona e se constitui no mundo em que ele está inserido, gerando assim uma comunicação com o mundo, corpo sendo sujeito dessa percepção de mundo junto com a experiência vivida e a intenção de movimento.

Trazer a junção desses conceitos se torna extremamente relevante quando falamos do corpo humano e das suas interações, seja com outros humanos ou com o mundo e que essas relações se encontram, desencontram, se desenvolvem e acima de tudo se complementam na melhora de nossa compreensão da realidade que nós mesmos criamos e experienciamos.

Para essa parte da investigação, o conceito guia será sentir através de uma visão intersecção. Ou seja, a investigação aqui irá ocorrer com pontos que se entrecruzam entre si, mas que, de forma autônoma, seguem caminhos diferentes. Portanto, o referencial teórico de fundo será Lélia Gonzales⁷⁹, que irá trabalhar, da percepção de seu corpo, um corpo feminino e negro com a intersecção de gênero, raça e sexualidade. E, María Lugones⁸⁰, que, por sua vez, irá trabalhar a intersecção de corpos colonizados e dominados, mas que em seu constructo propõem uma solução prática de quebra dessa dominação, quebra essa que também se dá com a percepção de mundo e, que ela já ocorre nas relações humanas com a própria Arte e na produção de arte.

2.1 O CORPO QUE SENTE

O corpo que sente é aquele que percepciona experiência algo de diversas formas, alguns mais, outros menos, o que determina essas observações, apreensões, experiências é o lugar em que este corpo se encontra com as suas percepções, indagações e até mesmo marcações em um ambiente que pode ser um lugar de presença ou de não lugar de presença⁸¹. “O corpo próprio está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (PONTY, 2018, p. 273), assim, como o corpo está no mundo, a arte também está. O coração, que mantém tudo vivo nos organismos, a arte que mantém viva a sua própria forma de expressar, sentir, sofrer, com as suas emoções e com o que se experiencia no mundo, mas é na arte, e, na sua reflexão, que isso se revela, podendo se revelar com uma

⁷⁹ Filósofa brasileira que trata em seus textos a questão da negritude e dos corpos das mulheres negras com as suas marcações sociais na sociedade. Com a sua investigação, ela denuncia questões raciais e principalmente de como as pessoas percebem os corpos negros, principalmente os femininos, tratando da interseccionalidade entre gênero e raça. Um fato importante da vida de Lélia, é que ela teve consciência da sua negritude quando familiares de seu marido fizeram comentários sobre o seu cabelo que ela tentava alisar, ou seja, estava no processo de embranquecimento de seu corpo. A obra utilizada é *Racismo, Sexismo na Cultura Brasileira* (1980).

⁸⁰ Filósofa argentina que trata da questão da colonização em que amplia a interseccionalidade de Lélia aplicando a relação econômica, ecológica, social e de colonização dentro de sua investigação junto com o que Lélia já havia feito antes. O ponto mais importante a ser utilizado com o texto de Lugones, será, o que é denominado pela autora, *Lócus fraturado*, em que se volta para as ações práticas dos indivíduos e de seu reconhecimento na sociedade. A obra utilizada é *Rumo a um feminismo descolonial* (ano da publicação da tradução: 2014. Publicação original: 2008)

⁸¹ Presença pode ser lida, também, como pertencimento de um local ou grupo social.

verossimilhança ou no campo político, mas ainda assim o corpo do indivíduo, do artista e do artístico move o mundo com o seu pulsar igual ao coração.

Com tamanha pulsação, movimento e vida que se encontra, também podemos encontrar todo pólo negativo dessas qualidades, ou até mesmo seus antônimos. Antônimos estes que a própria arte ajuda a revelar⁸² e possuir uma consciência social, mas que pode, também, atingir as próprias festividades de um povo, que com uma percepção mais sensível, muito, diga-se de passagem, já ocorre o efeito catártico que, também, pode ocorrer através de uma reflexão sobre essa festividade.

O próprio ato de reflexão pautado em uma grande festa, como o Carnaval⁸³, por exemplo, que denúncia inúmeras questões dando protagonismo a um corpo que sofre com as suas marcações e estigmas. Portanto, as próprias manifestações artísticas que ocorrem no carnaval contribuem para a externalização desse sentimento⁸⁴ que é vivido todos os dias com a contradição de suas características físicas ou sociais. “E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando as marcas da africanidade que a constituem” (GONZALES, 1984, p. 226)⁸⁵. A citação de Lélia nos traz algo mais palpável e sólido, além de exemplificar o que o corpo sente com as representações artísticas e as narrativas que elas trazem e desenvolvem, para além das narrativas que são representações da própria vida real, mas que é contada em metáforas e poéticas dentro de uma linguagem artística. Essa linguagem artística que possibilita a compreensão do que o corpo sente é a prática proposta por Lugones da quebra do domínio da invasão colonial e dos corpos que são marcados como inferiores e colocados em um lugar de subalternidade perante a outros, assim a catarse traz a elucidação da dominação sofrida por esses corpos e com a prática da purificação se tem a

⁸² Uma forma/concepção de fazer arte é a denominada “arte de protesto”. Essa concepção artística tem como objetivo denunciar o que se encontra de forma injusta, seja ela política, social, ou econômica em uma determinada região ou até mesmo contra regimes autoritários como tivemos no Brasil durante a ditadura militar de 1964. Nessa época tivemos artistas renomados como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Rita Lee, Geraldo Vandré, Elis Regina, entre outros que se voltaram contra o regime da época.

⁸³ O Carnaval em si é uma festa muito ampla e que possui diversas nacionalidades com formas e culturas diferentes de serem feitas. O carnaval aqui tratado é o carnaval brasileiro, porém com o foco maior do estado do Rio de Janeiro com os desfiles das escolas de samba da cidade do Rio, que assim como o de São Paulo são transmitidos na televisão é esse o carnaval que está sendo visado aqui, junto com Lélia Gonzales. Para um maior desenvolvimento do debate recomendo a leitura de Roberto Damatta e a obra: Carnavais, Malandros e heróis em que também irá se debruçar sobre o Carnaval.

⁸⁴ O sentimento que é externalizado é o de não lugar, de não pertencimento de algo ou em algo. Esse sentimento com o carnaval se torna irrelevante, pois o carnaval possibilita a visualização desse não lugar, desse sofrimento que o corpo passa todos os dias.

⁸⁵ A presente citação apresenta indícios do efeito catártico e, portanto, purificador da sociedade. Gonzales faz uma reflexão sobre a cultura brasileira e o que ela tenta esconder que é os traços africanos, indígenas e ancestrais que a constitui, porém, a sua reflexão se volta a festa do Carnaval do Rio de Janeiro que revela esses traços de das bases da cultura brasileira e sua origem que são negadas nos outros dias do ano.

quebra da lógica de dominação e da ontologia do Senhor e do Escravo, pois é na arte e com a purificação por ela causada que se têm a liberdade e o reconhecimento de seu próprio corpo no mundo e do que ele sofre e vive.

Mas voltando para o carnaval, é uma festa que se encontra a exaltação do corpo negro feminino que é um objeto, que sofre uma tentativa de apagamento na sociedade, mas no dia-a-dia comum, vira um artifício de desejo do outro.

Para se ter a apreensão total de algo é preciso conhecer toda a sua magnitude, porém torna-se difícil, pois a cada vez só se vê um lado deste algo, assim é preciso da intersecção para conhecê-lo melhor⁸⁶, assim ocorre com os corpos e as suas indagações/questões do seu próprio sentir. O sentir em Ponty se dá em uma forma muito complexa e peculiar, em que ele rejeita a primeira impressão que se tem, que se volta através da empiria do corpo com o mundo em que o corpo é objeto ativo desse sentir e da percepção, ele não é algo somente passivo.

Ora, se o corpo próprio e o eu empírico são apenas elementos no sistema da experiência, objetos entre outros objetos sob o olhar verdadeiro Eu, como pudemos algum dia confundir-nos com nosso corpo, como pudemos acreditar que víamos com nossos olhos aquilo que na verdade aprendíamos por uma inspeção do espírito, como o mundo não é perfeitamente explícito diante e nós, por que ele só se desdobra pouco a pouco e nunca “inteiramente”, enfim como ocorre que nós percebemos? (PONTY, 2018, p. 280 – 281)

As percepções⁸⁷ sensíveis vêm de um lugar/objeto que aparentemente se torna inalcançável em que “o objeto e meu corpo formariam um sistema, mas tratar-se-ia de um feixe de correlações objetivas” (PONTY, 2018, p. 274) esse sistema é da relação de aceitação e resistência com objeto e o corpo, pois: “A unidade do objeto seria pensada, e não experimentada como correlativo da unidade de nosso corpo” (PONTY, 2018, p. 274).

O que é experimentado e que apresenta resistência é a própria aceitação que é tida no Carnaval em uma espécie de endeusamento que se limita, em muitos casos, a libido, mas que no dia a dia se encontra sublimado, recalado e gera a busca da aceitação do outro corpo. O mesmo ocorre com as relações artísticas e com os próprios artistas, a catarse ocorre aí, de forma discreta, tímida, mas ocorre. Pois perceba, que a própria festividade do Carnaval e as suas manifestações artísticas (dança, canto, música instrumental, pinturas faciais e corporais,

⁸⁶ Merleau-Ponty (2018, p. 274) está refletindo sobre os lados e a totalidade de um cubo que mesmo sendo de vidro não se consegue compreender a sua totalidade, pois a cada virada de lado se apresenta um quadrado.

⁸⁷ As percepções em Ponty, principalmente a do sentir, se voltam com a concepção do corpo próprio no mundo e de como ele se constitui dentro de sua investigação fenomenológica de presença no mundo. A constituição fenomenológica se dá com a percepção que, se encontra para além das ciências empíricas e racionalistas, pois o mundo se apresenta em primeiro lugar e a partir disso a percepção aparece antes de qualquer ciência.

as narrativas dos desfiles das escolas de samba, portanto uma espécie de teatro, e por que não seria?) revelam os desejos mais íntimos de quem o assiste e presencia o evento.

Brevemente, vimos como a interseccionalidade tratou de raça, gênero, arte e classe. Mas, Lugones amplia a interseccionalidade com a questão da colonialidade com uma relação implícita de oprimido e opressor que dentro dessa lógica se encontra o apagamento de subjetividades e de culturas. Nelas as manifestações artísticas eram feitas por estas autoridades sociais que visavam a purificação⁸⁸ do oprimido, no caso colonizado, para com o seu viés religioso social. Assim como está na história a “colonização” das Américas.

Com isso a transformação do povo colonizado em “seres humanos” e não mais uma concepção do outro, que se deu em uma natureza onde “no espaço ele mesmo se sem presença de um sujeito psicofísico não há nenhuma direção, nenhum dentro, nenhum fora” (PONTY, 2018, p. 275), sem um dentro sem um fora, gerando assim um não lugar de existência de diversos corpos moldados em um padrão que não se cabe a nenhum deles.

Temos a resistência muito forte da subjetividade desses povos oprimidos que se voltam entre a sua subjetividade que demonstra em que as suas próprias comunidades possuem. Aqui temos uma relação interna com a arte e a catarse em si⁸⁹, que pode ser lida como o objeto da dialética do Senhor e do Escravo que tenta ser rompida “a análise reflexiva substitui a existência absoluta do objeto pelo pensamento de um objeto absoluto e, querendo sobrevoar o objeto, pensá-lo sem ponto de vista, ela destrói a sua estrutura interna” (PONTY, 2018, p. 275).

Para se entender mais essa estrutura interna⁹⁰, tem que se ter uma compreensão melhor de suas próprias vivências ter o entendimento de seu próprio povo, uma comunicação muito mais sólida que se choca com a possibilidade de um fortalecimento com a afirmação do *ente*, que, em uma multiplicidade tensa se questiona a colonialidade e a sua desumanização paralisante, pois “a percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato” (PONTY, 2018, p. 276). Assim, com esse ato

⁸⁸ Aqui o sentido de purificação se refere ao de hegemonia através de genocídios e ações similares em que somente uma raça ou tipo de corpo se torna um modelo para todos os outros e único no mundo como o mais correto ou perfeito.

⁸⁹ Essa relação interna com a Arte do povo colonizado, que com a sua própria forma de ver, narrar, sentir e perceber o mundo demonstra a sua visão sobre o colonizador e, assim, não se aceita mais aquela condição opressora.

⁹⁰ A estrutura interna pode ser lida de duas formas distintas: i) pensamento e ii) objeto. A estrutura interna do pensamento corresponde às internalizações que o corpo externo possui em sua relação com o mundo e o sentir com as experiências vividas e sentidas por esse corpo que se faz presente no mundo como um fenômeno, que através do pensamento se é internalizado. A estrutura interna do objeto se dá quando ele deixa de ser apenas um corpo no mundo e que a sua percepção irá depender da corporeidade do outro, essa corporeidade que se internaliza com o objeto.

de perceber, resistir, de ser e pensar de forma interseccional temos o despertar da experiência de mundo com a Arte que se origina enquanto coisa no mundo, e através de um sujeito que percebe com o seu próprio corpo e que assim se encontra e faz com que o outro o encontre e se reencontre no mundo⁹¹. “Da mesma maneira será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com o nosso corpo” (PONTY, 2018, p. 278). A intersecção é uma ferramenta que nos ajuda a pensar e sentir o mundo, sendo assim ela vira uma ferramenta de grande suporte para produções artísticas e o seu ato de purificação.

Para continuar com a investigação sobre o sentir das obras de arte e de seu corpo que, agora será sentido, é necessário reconhecer que antes das obras de arte causarem este efeito de purificação, a própria obra de arte necessita de uma purificação. Purificação esta que surge de forma sutil, quando o artista se percebe e interage no mundo, através da obra de arte ou através de um corpo sentido.

2.2 O CORPO SENTIDO

O corpo sentido é aquele que é produzido através de uma sensação de algo percebido, apreendido, compreendido, sufocado, oprimido ou até mesmo admirado e que irá ter ou causar todas essas sensações nos outros que estarão ali para ler a narrativa desse corpo percebido e de artefato totalmente complexo na sociedade⁹². O corpo aqui referenciado é o das obras de arte.

O corpo sentido é algo dado no mundo e que se relaciona com as partes do próprio corpo “a coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo não por uma ‘geometria’ natural, mas em uma conexão viva comparável, ou antes idêntica à que existe entre as partes de meu próprio corpo” (PONTY, 2018, p. 276) de forma aparente essa relação dupla é complicada e se torna complexa pelo reconhecimento de recebimento de percepção sensorial do mundo e sendo parte do mundo que o sente e o percebe ao mesmo tempo. Vamos do princípio, a percepção exterior, segundo Ponty, é o que se volta para o externo do corpo do ser humano, portanto, é tudo que se volta para esse lado, como o que se observa e sensações que se tem ao observar algo, já que o corpo próprio é o que o atinge de forma direta, o que atinge

⁹¹ Esse processo de se encontrar e reencontrar no mundo se encontra com a catarse no sentido adorniano em que, o indivíduo volta a ter a sua percepção de mundo e com isso se volta a olhar ele de forma crítica e ativa na sociedade, mas principalmente para a sua própria história.

⁹² Aqui vamos nos valer das observações feitas durante a visita à algumas exposições da 14ª Bienal de Arte do Mercosul realizada na cidade de Porto Alegre. Todas as observações feitas se encontrarão ao longo de todo este subcapítulo do trabalho junto com o objeto principal de estudo deste mesmo trabalho. O tema da 14ª Bienal de Arte do Mercosul foi: Estalo, que ocorreu no período de 27/03 até 01/06/2025.

o seu próprio corpo e o que sente com esse impacto. Com isso temos “dois lados de uma mesma moeda”, ou seja, a junção do externo com o corpo próprio se volta para uma ação conjunta de um único corpo e para a criação de um outro corpo. O artista é um indivíduo que sente com uma maior sensibilidade, com isso as obras artísticas, ou até mesmo as suas representações, são frutos de um sentir que não é feito sozinho e muito menos isolado. O artefato/apetrecho artístico⁹³ gera no outro o seu sentir e com isso tocamos na verossimilhança ou naquilo que se encontra, por algum motivo, recalcado no próprio ser. O sentir artístico é, em muitos casos, olhar para si ou para a sociedade/lugar em que se encontra e com isso trazer à tona a sua própria identificação.

Toda essa identificação é imediatamente uma percepção externa do indivíduo que irá internalizar e depois externalizar enquanto linguagem artística “toda percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior” (PONTY, 2018, p. 276).

A externalização do que se sente é recíproca para com a forma do que se experiencia ou seja “reciprocamente, uma certa forma de experiência externa implica e acarreta uma certa consciência do corpo próprio” (PONTY, 2018, p. 276)⁹⁴.

Toda essa reciprocidade se encontra em um mundo que não é objetivo com as descrições científicas positivistas e objetivas de um mundo dicotômico na qual “o pensamento ignora o sujeito da percepção. Isso ocorre porque ele se dá o mundo inteiramente pronto, como meio do acontecimento possível e trata a percepção como um desses acontecimentos” (PONTY, 2018, p. 279). As próprias relações artísticas fogem da ideia de serem objetivas, mesmo quando tem a intenção de ser objetiva e ela nunca está pronta, pois a própria humanidade em si não está pronta⁹⁵ “em primeiro lugar, ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria de causalidade,

⁹³ Segundo Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*, apetrecho/artefato gera um grau de confiança no mundo perante a sua necessidade e proximidade própria com o mundo e de sua instalação nele. A instalação do apetrecho no mundo se dá com a matéria que dele provém e o compõem gerando assim uma utilidade e uma serventia, ou seja, ele é útil por servir para algo no mundo ou para compor algo no mundo. A produção/composição de algo no mundo se dá com a adequação da matéria do apetrecho e do ser-apetrecho que encontra abrigo na obra de arte e no mundo aberto que ela possibilita em que as matérias das obras se encontram em sua massa como, por exemplo, a escultura se encontra na pedra assim como a pedra se encontra na escultura, essa relação demonstra a massa da matéria e do seu uso, no caso a matéria é a pedra. Esses elementos constituintes da obra de arte se encontram na própria Terra e que a obra também irá produzir e instalar a terra. A instalação/produção da terra provém de elementos em que a própria terra fornece e que resultará no repouso, mas já como obra, da matéria e do apetrecho/artefato.

⁹⁴ Um exemplo é a obra “Série Storage Drama” de 2021 do artista turco Özgür Kar, exposta na 14^a Bienal de Arte do Mercosul, em que se tem a representação da melancolia com caveiras em caixas em um conjunto de ações e sons que se repetem, em que essa repetição representa, não somente o isolamento, mas também um vazio existencial vivido no mundo durante a pandemia da COVID-19.

⁹⁵ Aqui a palavra pronta vem no sentido de algo estar concluído, finalizado.

mas a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo" (PONTY, 2018, p. 279) as próprias questões artísticas recriam o mundo com o artista em si. Esse fazer artístico, que, é implícito e inconsciente cria narrativas de concepções e formas de ver o mundo com outra ótica em que o mais importante das percepções artísticas mostradas não é somente o fator resistência e atualidade, seja ela teórica, artística ou até mesmo a percepção do que se vive. Muito do que é debatido nas obras, e, com as atualidades possuem outras roupagens que se mostram de acordo com a pluralidade de culturas, mitos, narrativas, poéticas, vivências, mas acima de tudo o componente estético para a catarse.

O componente artístico revela as vivências e sentimentos que o corpo humano, o do artista, sente e percebe no mundo e com essa interação ativa e presente no mundo em que o agir artisticamente e agir construindo as obras de arte se torna uma relação de troca com o mundo em que se interage com o outro e que reconhece o outro nessa interação ativa do mundo e de sentir o mundo em que a relação artística está presente como um estalo.

O estalo primordial aparece enquanto resistência e manutenção da identidade de um povo que se perde e a perde em meios a uma ideia de falsa felicidade e de falsa existência, afinal, uma falsa existência sem uma relação identitária e que torna muito peculiar para a manutenção do próprio povo que a concebe, respira, pulsa e resiste. A demonstração da resistência se torna visceral com a representação da areia que pulsa e tenta alcançar um lugar mais alto para se ter a sua localização com o que há de mais sagrado, mantendo assim a ligação com o mito de uma criação e de suas classes. Resistência que pode ser tida e lida, mas acima de tudo percebida por um estalo enquanto algo que agoniza ser revelado como algo urgente para o próprio artista e o próprio público alvo dele, sendo assim a diversas representações artísticas que várias desde artesanato com materiais de florestas como uma representação sonora de um satélite que colide com uma borboleta em sua maior abstração possível. E resistência artística e ética, a própria arte digital, feita por *I.A* (Inteligência Artificial), gera dúvidas sobre o que é a arte e a sua autoria, mas o ponto crucial é a reprodução da arte que se dá de diversas formas e em meio a tantas reproduções, em meio a tanta ilusão do igual, se deixa passar a distorção que se encontra em corpos que são ali representados e, também, de suas próprias opressões e alturas de seus ritmos únicos que atravessam fronteiras e continentes. Nesse atravessar continentes e eras com a tecnologia, ainda que ascendente, se encontra uma reprodução ascendente em meio a barulhos que se conflituam entre si, mas que se harmonizam com a produção de imagens. A produção e reprodução de imagens não se ligam entre si, em meio ao caos se tem uma ordem, uma ordem que não está presente, mas funcional para desgastar a quem a consome com uma falsa

felicidade que te obriga, em meio a tanto sensacionalismo, ficar no fluxo circular de uma busca sobre a felicidade em que você e nunca chega ao fim. Um ciclo que gera agonia, tédio, desgaste, mas que permite, quando se consegue sair da caixa se perceber enquanto tal em um movimento de contra cultura de algo que é imposto por veículos e pessoas externas a ela, mas que só é percebido quando se encontra o sentido de sua própria vida e do que ela representa⁹⁶.

As representações artísticas, e o que elas representam, se encontram enraizadas no mundo, pois elas são uma manifestação da percepção do mundo que se dá com o organismo e os órgãos dos sentidos, ou seja, a partir do momento em que temos o corpo próprio que, em sua estrutura sente e percebe tudo o que está sua volta com questões dinâmicas perceptuais que, constroem a percepção de mundo enquanto tal, pois “todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção” (PONTY, 2018, p. 280) em que não se torna possível a descrição objetiva da percepção. A descrição objetiva descarta a própria subjetividade, mas não por simplesmente ser descartável. O descarte ocorre porque a subjetividade é muito maior do que se consegue pensar e a arte, assim como nos primórdios da espécie humana sempre foi o lugar de conforto finito para essa subjetividade ser revelada e não velada⁹⁷, pois o que descreve toda esta relação que se encontra fora do escopo da análise empirista e que ainda a ilustra é o ego, o eu, que se encontra além do empírico é um ego que transcende as questões objetivas e com isso temos uma relação complexa entre artista, arte, catarse e público em uma correlação em um mundo existente para um mundo constituinte.

O mundo constituinte e constituído se atualiza assim como a própria concepção de mundo e a técnica⁹⁸ que se apresenta como uma nova modalidade de fazer arte e a sua percepção com a tecnologia⁹⁹, mas que relaciona com o artesanato, o fabricado. Assim como os pixels, os pequenos quadrados que juntos formam e deformam formas de arte ou de imagens, as linhas que se cruzam em um tear, nas agulhas de crochê e com a lã, tecidos que parecem ser duros, mas em sua complexidade conseguem se firmar e criar imagens com estes pequenos quadrados. Quadrados em que exigem uma sensibilidade para compreender à sua

⁹⁶ Todo o parágrafo contém observações que foram feitas durante a visita nas exposições da 14 Bienal de Arte do Mercosul em que o tema foi “Estalo”. Os espaços visitados foram o MARGS e o Farol Santander, em Porto Alegre/RS.

⁹⁷ As pinturas rupestres nos sítios arqueológicos estão aí até hoje, mesmo tendo sido feitas a milhões de anos atrás ainda nos contam muitas coisas sobre aquele tempo e de como aquele povo nômade chegou a povoar todo o planeta. Isso foi a base de muitos estudos objetivistas sobre a questão arqueológica de um grande povoamento em lugares distantes uns dos outros. Ou seja, a análise que se tem das pinturas rupestres é algo totalmente objetivo em que volta para uma ciência e da sua estrutura científica, não se tem uma análise mais subjetiva das pinturas rupestres enquanto uma interpretação da sensação e percepção de mundo que se tem dessas pinturas.

⁹⁸ Aqui, abarcamos também, a questão da tecnologia que se atualiza e se mantém sempre atualizando o mundo e as próprias relações humanas.

⁹⁹ Enquanto ato de produzir algo e de produtos tecnológicos contemporâneos ao nosso tempo, como é o caso da Inteligência Artificial (I.A).

maneira de ser complexo e da criação das imagens com o movimento de se aproximar e se distanciar, isso quando muito se limita a visão, pois ainda se é possível permitir com que a obra nos penetre pelo olfato e se internalize em nós como tal, nesse movimento de construção do tear ainda se é utilizado a fibra de uma planta que exala cheiros e percepções olfativas. Com essas percepções diferentes, encontramos também, nas artes digitais, a forma ilustrada do fator do incômodo e da inversão do que a própria história conta sobre a colonização, e, com tais vídeos expositivos e marcantes, se encontra, com muita sensibilidade, a representação da vivência, estilo e forma de ver o mundo de um indígena uruguai. E com muitas informações de redes sociais se encontra a paz em uma transformação em uma lagartixa que alivia toda a pressão de estar conectado e sem a conexão, percebemos espaços com curiosidades, de novas formas ou até mesmo reinventar os espaços e os seus usos¹⁰⁰.

Com as atualizações das técnicas e da própria humanidade, pois ambas evoluem de forma conjunta. Com os seus diversos movimentos sociais, políticos, culturais, históricos e etc, que tornam as relações com o mundo mais amplas em que “não é no mundo físico e pelo efeito de algum processo escondido que se constitui a fisionomia motora da cor¹⁰¹” (PONTY, 2018, p. 283)

Como a própria cor é um objeto que pode ser percebido de duas formas, seja ela como objeto percebido de forma autônoma em clínicas ou simplesmente por ser o que é ou como constituinte de um objeto que é percebido, analisado ou sentido que faz parte do mundo.

Eu contemplo o azul do céu, não sou diante dele um sujeito acósmico, não possuo em pensamento, não descubro diante dele uma idéia de azul que daria seu segredo, abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele “se pensa em mim”, sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir para si, minha consciência é obstruída por esse azul ilimitado (PONTY, 2018, p. 289).

Mais adiante, o autor irá fazer uma distinção do si e para si do céu com o geógrafo e com o astrônomo, mas o que fica é a habitação do olhar que percorre o céu e que o percebe para si sem as relações exteriores de um conjunto de partes sensíveis que se passa por aquelas que o conhece de forma dinâmica e assim ocorre com os próprios lugares em que se tem a (re)significação dos espaços e primordialmente de como se utiliza eles mais o local em que se encontram também determina a interação do público com as obras que se encontram nesses espaços. Obras diversas e de recursos diversos que por si são vivas dentro de suas formas

¹⁰⁰ O parágrafo contém observações que foram feitas durante a visita nas exposições da 14a Bienal de Arte do Mercosul. O espaço visitado foi o museu Força e Luz, em Porto Alegre/RS.

¹⁰¹ Nesse trecho o autor faz uma investigação sobre a cor e a sensação que as pessoas doentes, principalmente cegas, que, tiveram a sua visão recuperada com a cirurgia para tratar catarata voltando a enxergar e, logo em seguida, o foco de Merleau-Ponty se volta para a sensação que o nome da cor gera no indivíduo.

internas e externas, mesmo aquelas que parecem não ser físicas e que para serem físicas precisam da operação de um outro recurso tecnológico onde se torna necessário o aparato humano por trás para a sua montagem e execução. Aparato tão importante que ainda pode trazer mais vida a obra e mais complexidade em sua produção¹⁰².

Com a complexidade da produção artística e, por consequência, da própria ressignificação do objeto com a percepção autônoma e que ocorre no anonimato.

Toda percepção acontece em uma atmosfera de generalidade e se dá a nós como anônima [...] Minha percepção, mesmo vista do interior exprime uma situação dada: vejo o azul porque sou sensível às cores – ao contrário, os atos pessoais criam uma situação: sou matemático porque decidi sê-lo. (PONTY, 2018, p. 290)

Os atos pessoais não se encontram dentro da percepção humana, eles estão fora dela, os atos pessoais estão em sua maioria no campo objetivo, pois assim como continua o autor:

Entre minha sensação e mim há sempre a espessura de um saber originário que impede a minha experiência de ser clara para si mesma [...] A sensação só pode ser anônima porque ele é parcial. Aquele que vê e aquele que toca não sou exatamente eu mesmo, porque o mundo visível e o mundo tangível não são o mundo por inteiro (PONTY, 2018, p. 291).

Independente da forma como se comprehende o mundo ou de como se situa no mundo, ainda assim, o mundo não é apreensível por inteiro. Existe sempre um outro ângulo para investigar, tem sempre outro sentido e órgão sensorial para focar a percepção e a análise em uma pluralidade de campos, pois “a visão é um pensamento sujeito a um certo campo e é isso que chamamos de um sentido” (PONTY, 2018, p. 292).

Com isso temos uma questão da resistência na relação do sujeito e do objeto percebido. Uma resistência que se é percebida, revelada, sentida e quase calada. Um fenômeno humano da interação de seus lugares de maior interação, sejam eles políticos, religiosos, sociais e primordialmente da sua própria convicção enquanto seres humanos que se percebem enquanto tal, com corpos marcados por algo externo a eles, mas que na própria produção da obra artística encontram uma grande fuga sentimental, psicológica e social de

¹⁰² Um exemplo do que se pode ser analisado é a própria história que os prédios contam, como é o caso do prédio da Usina do Gasômetro, Farol Santander, Espaço Força e Luz e Casa de Cultura Mario Quintana e a própria orla do Rio Guaíba. Todos esses já foram simplesmente lugares que tinham diferentes objetivos do que se tem hoje e que provocava outras sensações em quem os via e percebia. Como uma usina de produção de energia que foi desativada, o que antes era um banco virou um outro espaço, que agora recebe exposições artísticas. O que antes funcionava uma companhia elétrica virou uma espécie de um centro cultural. O hotel da construção e arquitetura mais ousada para a época virou algo totalmente diferente em sua complexidade. Já a praça hoje encontra-se um monumento em homenagem aos voluntários em meio a uma tragédia na cidade de Porto Alegre, além de homenagear também uma cantora/intérprete brasileira. Todos esses, lugares que outrora tiveram outra função ou dinâmica, hoje se encontram ressignificados assim como o céu dito por Merleau-Ponty. Parte do parágrafo contém observações que foram feitas durante a visita nas exposições da 14^a Bienal de Arte do Mercosul. Os espaços visitados foram: a Usina do Gasômetro e a Casa de Cultura Mario Quintana.., em Porto Alegre/RS.

toda a repressão que ali existe marcando esses corpos específicos. Resistência em uma luta antropológica de um fenômeno catártico da percepção de que sofre e por contar e expor o que sofre, gera, também, a catarse e o efeito catártico em outro. Com cores, poéticas, narrativas, formas disformes, sentimentos ali representados que fazem com que tudo o que é sofrido esteja ali, seja em sua maior melancolia equilibrada bem representada com tais elementos da produção artística, até mesmo a produção de vídeos singelos, mas que ainda assim possuem tal "estalo" da sua percepção humana enquanto corpo marcado por gênero, raça, religião, sexualidade. A própria Arte e a produção artística é uma interseccionalidade que rumo para uma solução ou compartilhamento de tais questões. A Arte vira uma ferramenta de crítica, mas não somente, também diminui a dor. Dor de um grito que sai de uma forma que não é contida, que não é velada, mas sim administrada e muito mais intensificada nas cores, linhas e conjunto de todos esses elementos¹⁰³.

Elementos estes que são trazidos à superfície com a consciência para existirem onde “a consciência, tematizada pela reflexão é a existência para si” (PONTY, 2018, p. 295) que se volta para um eu único que se torna central com a sua sensação, pois:

Toda sensação é especial, nós aderimos a essa tese não porque a qualidade enquanto objeto só pode ser pensada no espaço, mas porque, enquanto contato primordial com o ser, enquanto retomado, pelo sujeito que sente, de uma forma de existência indicada pelo sensível, enquanto coexistência entre aquele que sente e o sensível, ela própria é constitutiva de um meio de experiência, quer dizer de um espaço (PONTY, 2018, p. 298).

Para Ponty, a experiência se realiza na forma de uma existência que se faz inteira, independente de tato ou visão, pois a própria consciência acaba se obstruindo e perde algo de sua disposição. “Assim, a unidade e a diversidade dos sentidos são verdades de mesmo estatuto” (PONTY, 2018, p. 299), onde ocorre a junção da percepção sensorial para se compreender o objeto que se encontra em sua análise perceptiva. Pois o que fica é “a constituição de um mundo intersensorial” (PONTY, 2018, p. 303).

Com esta constituição que se apresenta de forma intersensorial, temos o tratamento de um modo de apresentação, onde “trata-se de um modo de apresentação e de um tipo de sínteses novos, que transfiguram o objeto [...] Os sentidos são distintos uns dos outros e distintos da intelecção, já que cada um deles traz consigo uma estrutura de ser que nunca é exatamente transponível” (Ponty, 2018, p. 303) a intelecção que se dá através dos sentidos e que possibilita uma nova tratativa do mundo é o próprio ser artístico e desse objeto que

¹⁰³ O parágrafo contém as observações que foram feitas durante a visita nas exposições da 14^a Bienal de Arte do Mercosul. O espaço visitado foi a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre/RS.

amplia todas as questões sensíveis dos próprios indivíduos com a sua instabilidade sensorial que se torna estranha para a percepção natural.

Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro, e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. Vemos a elasticidade do aço, a mobilidade do aço incandescente, a dureza lâmina em uma plaina, a moleza dos aparelhos (PONTY, 2018, p. 308 – 309)

Com essa pluralidade de sentir e perceber o objeto sensível com a comunicação que os sentidos possuem entre si com a abertura que se faz com a estrutura da coisa, com tudo isso temos uma compreensão inteligível sensorial do próprio objeto artístico¹⁰⁴ que, se apresenta no mundo objetivista, o corpo e que dá sentido a esse objeto natural e cultural dentro da sociedade que,

(...) em suma, meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe (PONTY, 2018, p. 317).

Com essa explanação fica implícito o ato de ligação do corpo do objeto com o corpo de quem o liga. Este ato de ligação se dá na consciência entre esses corpos e de como a consciência do próprio objeto irá pressupor a consciência de si. Todas essas coisas se encontram no meio do mundo e inseridas nele e para ele através de seu próprio corpo, em que tanto o corpo quanto os sentidos, enquanto aparelhos materiais não conhecem nada. A relação de existência do objeto com relação ao sujeito, e somente ao sujeito, é preciso que se conheça o que vê, observa e apreende para que assim seja algo inteiramente dado para si mesmo (PONTY, 2018).

Quando voltamos para a apreciação artística e de seus objetos, chegamos ao dilema da própria constituição do objeto e de como conhecê-lo, porém o que ocorre nesse processo é o de assimilação do corpo do objeto artístico com o mundo em que tanto o artista quanto o apreciador se encontram causando uma reflexão que se pauta na identificação com a própria obra em si que diminui da consciência com o mundo.

Se minha consciência constituísse atualmente o mundo que percebe, dela ele não haveria nenhuma distância e, entre eles nenhuma defasagem possível; ela o penetraria até em suas articulações mais secretas, a intencionalidade nos transportaria ao interior do objeto, e com isso o percebido não teria a espessura de um presente, a consciência não se perderia, não se enviscaria nele (PONTY, 2018, p. 319).

¹⁰⁴ A compreensão do objeto artístico e, principalmente, de quem o sente e do seu próprio sentir provoca a catarse e a purificação dela. A partir do momento em que a catarse é um fenômeno imprevisível, ela ocorre de forma muito complexa em que se encontra a compreensão do que se vive em comunidade e dentro da complexidade que essa comunidade apresenta e representa para o indivíduo que da autoria da obra, assim como aquele que a contempla.

Toda a constituição do objeto artístico com a percepção do indivíduo que atinge a consciência causando uma identificação com a narrativa da obra de arte alcança o seu ponto mais alto que é a catarse juntamente com o efeito catártico e purificador.

O efeito catártico vira uma forma de conhecimento que rompe com tudo o que a percepção originária criou causando uma atitude crítica em que “aquilo que chamamos de sensação é apenas a mais simples das percepções e, em quanto modalidade da existência, ela não pode, assim como nenhuma percepção, separar-se de um fundo que, enfim é o mundo” (PONTY, 2018, p. 324). A catarse sendo o fundo da Arte provoca as sensações mais intrínsecas do próprio ser que a aprecia e que de forma sensível retém os seus momentos de percurso e que se ligam com a superfície em que “a percepção originária é uma experiência não-tética, pré-objetiva e pré-consciente” (PONTY, 2018, p. 325), a própria Arte e a catarse evoca isso no indivíduo, quanto maior for o tempo de apreciação melhor é a compreensão do objeto artístico. E como continua o autor: “É na experiência da coisa que se fundará o ideal reflexivo do pensamento tético” (PONTY, 2018, p. 325).

A produção artística, pelo fato de nunca estar pronta, ela se volta sempre ao passado e nunca ao seu presente, mesmo a reflexão daquelas mais antigas se tornam presentes hoje e isso possibilita uma reflexão única sobre si mesmo no mundo e a sua realidade juntamente a sua composição enquanto indivíduo e o contexto que o cerca. O resultado dessa reflexão, que, como já foi visto, pode gerar diversos sentimentos, é o resultado catártico de um corpo que sente e, como o caso da arte, é sentido e refletido.

A sensação e reflexão da arte podemos colocar como um *Lócus Fraturado*. Ao final do texto *Rumo a um feminismo descolonial*, María Lugones irá tratar do tópico: *Lendo o lócus fraturado*, em que se apresenta como uma forma de resistir a toda uma sociedade que se encontra no lugar de subalternidade perante aqueles que a invadiram, mas a resistência ela não vem de uma teoria. A resistência se origina na prática que se dá com a leitura em um sentido de contra análise daquilo que foi objetificado que irá resultar em uma objetividade ativa. No caso, a produção artística é uma subjetividade ativa na sociedade que se torna um ponto de partida nesse conflito de visões de mundo.

Para demonstrar de forma mais precisa o fator resistência, temos que primeiro reconhecer a nossa história e contá-la dentro das manifestações artísticas e assim colocá-la como uma ação dentro de uma sociedade. Essa resistência se dá com as narrativas que são construídas dentro das artes e da própria relação artística entre indivíduo e sociedade que se purifica enquanto agente social e que, por sua vez, purifica a sociedade em um todo, mas que

antes purifica a si mesmo com as suas idéias de concepção de arte e de construção de poéticas dentro delas. Poéticas estas que se refletem na Sociedade e em toda a sua magnitude e complexidade de vivências e do que se pode ser experienciado dentro dela.

A figura da obra sentida representa a performance de um sujeito ativo na sociedade e que, tem por função, ativar o outro e assim gera uma constituição densa de um novo habitar que nasce da criatividade de um ente que é presente na sociedade e que, por sua vez, torna outros indivíduos sendo presentes na sociedade em que movimenta a tensão social do que se pode ou não existir e o seu lugar de existência que irá partir de um conhecer histórias, sejam elas de pessoas, lugares ou sociedades que ali se encontram. E se encontram em uma relação e não em um ponto de divergências dicotônicas no mundo, ponto que é importante ao apreciar a obra de arte, pois para que ela seja sentida tende estar em comunicação com ela.

A comunicação da arte com a humanidade se volta com a experiência viva de alguém sobre aquilo que se está narrando e sendo construído por esse alguém juntamente com uma significação pré-linguística em que a experiência viva e, portanto, do mundo está carregado de significados e significantes em que todo o ato de perceber precede toda e qualquer formulação teórica do mundo. Assim, a arte se encontra no mundo como um fenômeno e o efeito purificador que ela carrega, potencialmente é o seu ápice dentro do fenômeno artístico.

3. A CATARSE NA PSICOLOGIA

Antes de tudo é necessário fazer uma breve recapitulação do que foi visto até aqui.

O conceito *catarse* começa no período da Grécia Antiga sendo muito utilizado por Aristóteles e desenvolvido na obra *Poética*. Nessa obra e com essa visão, a catarse, no sentido de purificação, é obtida através da verossimilhança que o espectador irá ter com as personagens de uma tragédia com as suas ações dentro do enredo que está sendo apresentado ou imitado e que irá resultar na piedade do que essas personagens sofrem, gerando, também, a compaixão ou poderá gerar o horror em forma de repúdio das ações das personagens envolvidas na trama.

Após a catarse aristotélica, temos a visão de Theodor Adorno que, com uma certa influência da psicanálise freudiana, desenvolveu uma visão crítica sobre a catarse aristotélica. Para Adorno, a catarse ocorre quando o indivíduo volta a ter consciência daquilo que foi sublimado e/ou recalado através do alargamento da ciência e pela indústria cultural e cultura de massas. O efeito catártico surge também com uma retomada de autonomia do ser que se volta para a sociedade e toda a sua estrutura de forma crítica.

Com a percepção da catarse, temos uma possibilidade de voltar para o mundo em seus maiores detalhes e de uma forma mais livre com relação ao outro que se encontra com a gente no mesmo mundo vivido e experienciado. Esse outro externo a nós se encontra também, com a percepção de alguém que vive no mundo com a gente, sente, observa, se relaciona com os detalhes desse mundo também externo a ele. A catarse, para além do outro e a sua percepção também se dá de forma racional no mundo, um ato de racionalidade que se encontra ao atentar-se aos signos, e, toda as reações que deles se originam, de uma festa e/ou manifestação cultural que tinge o *Eu* e a sua representação nesse momento de festa.

A catarse e o seu efeito que, se dá de forma muito sublime na percepção e de forma muito imprevisível, o próprio Sigmund Freud foi surpreendido em um momento de hipnose¹⁰⁵, caso que será visto mais adiante.

Na contemporaneidade, um dos intelectuais que também trabalhou o conceito de catarse em seus estudos foi Sigmund Freud que, assim como se encontra no dicionário de língua portuguesa¹⁰⁶, trabalhou o conceito dentro da psicanálise com o processo de

¹⁰⁵ Essa confissão aparece no famoso caso de Anna O., que é relatado em *Estudos sobre a Histeria*, em que tanto Freud e seu parceiro intelectual Joseph Breuer.

¹⁰⁶ Ver nota 14, p. 07, desta pesquisa.

sublimação da libido e que a ele são devidos os progressos da vida que estão separados e para além do conteúdo primitivo da libido. Esses processos são: a vida social; a arte; a ciência e a própria civilização.

O foco será a vida social, a própria arte e a civilização que se volta à dinâmica do *ego* e das relações de arte-mundo-indivíduo dentro dos processos de experiência vivida no mundo.

Para seguir com este ponto, primeiro será feito uma investigação sobre o conceito da catarse e o seu uso em Freud e da forma com que ele a desenvolveu e aplicou em seus estudos e no desenvolvimento da psicanálise e, até mesmo, na psicologia.

3.1 A CATARSE E FREUD

A catarse e o seu uso na concepção de Freud, é um retorno aquilo que se encontra no indivíduo. A qualidade desse objeto que foi reprimido depende da reação do paciente que está sendo tratado que, pode determinar se é bom ou ruim¹⁰⁷.

O primeiro uso da catarse e o seu efeito catártico se encontra registrado no caso de Anna O.¹⁰⁸. O caso de Anna foi um dos mais influentes para Freud com a questão da catarse, assim como descreve Meira (2016, p.17) “Freud considerava Anna O. a legítima descobridora do método psicanalítico, e nunca se cansou de o afirmar. Foi Breuer, contudo, que usou o vocábulo grego catarse para definir a descarga emocional que se dá e que conduz ao desaparecimento dos sintomas neuróticos”.

Foi com esse caso mais específico que os autores (Freud e Breuer) foram capazes de perceber que a catarse, sendo base da psicoterapia, pode diminuir os sintomas patológicos que os pacientes apresentam. O uso da catarse se dá em fazer com que o paciente reviva o trauma para que ele seja purificado, assim como ocorreu no caso da própria Anna O., como o próprio Freud descreve em *Estudos sobre a Histeria*:

Quando isso aconteceu pela primeira vez – quando em decorrência de um enunciado acidental e espontâneo dessa natureza, durante a hipnose da noite, uma perturbação que havia persistido por um tempo considerável veio a desaparecer – fiquei extremamente surpreso. Era verão, numa época de calor intenso, e a paciente sofria de uma sede horrível, pois, sem que pudesse explicar a causa, viu-se de repente impossibilitada de beber. Apanhava o copo de água desejado, mas assim que o tocava com os lábios, repelia-o como alguém que sofresse de hidrofobia [...] (FREUD, 1996a, p. 40)

¹⁰⁷ Aqui se refere a reação do indivíduo com o processo catártico. Essa reação pode ser positiva ou negativa, se tornando uma imprevisibilidade da própria catarse e de todo o seu processo de purificação.

¹⁰⁸ O caso é descrito em *Estudos sobre a Histeria* (1893–1895), o presente caso é estudado pelo parceiro intelectual de Freud, Joseph Breuer que, já era médico na época. O caso é um tratamento de traumas com a hipnose.

A parte do relato de Anna já nos indica a surpresa e a descoberta do efeito catártico ocorrido durante sessões de hipnose em que Anna estava sendo tratada. A hipnose foi a ferramenta de “volta” que os autores utilizaram para tratar de forma psíquica o caso de Anna e ter maior compreensão do mesmo. E, assim, continuam os autores para a volta do trauma:

[...] Quando isso já durava perto de seis semanas, um dia, durante a hipnose, ela resmungou qualquer coisa a respeito de sua dama de companhia inglesa, de quem não gostava, e começou então a descrever, com demonstrações da maior repugnância, como fora certa vez ao quarto dessa senhora e como lá pudera ver o cãozinho dela – criatura nojenta! – bebendo num copo. A paciente não tinha dito nada, pois quisera ser gentil. Depois de exteriorizar energicamente a cólera que havia contido, pediu para beber alguma coisa, bebeu uma grande quantidade de água e despertou da hipnose com o copo nos lábios (FREUD, 1996a, p. 40).

O trauma identificado pelos autores é que a paciente não ingeria água pelo nojo que tivera ao ver o animal de estimação, de sua dama de companhia, bebendo água direto do copo e não em uma vasilha própria para ele. A liberação desse trauma ocorreu quando se conseguiu externalizar de forma verbal o que foi vivido por ela.

Pegando o caso descrito e, já fazendo um paralelo. As relações artísticas, principalmente a parte em que se há apreciação da arte, entramos em um estado de hipnose diante das obras artísticas e através delas esboçamos reações diversas e com emoções diversas que representa aquilo que estava recalcado em nós mesmos e que, através desse processo, se revela sendo de uma forma positiva ou negativa. A própria relação artística possibilita o efeito catártico através da hipnose.

Voltando à hipnose, ela foi uma ferramenta de grande valia para o desenvolvimento da psicanálise, principalmente com os estudos das neuroses e das próprias histerias. O caso teve os seus sintomas ocasionados de duas formas distintas: a afetividade, ou seja, a vida emocional da paciente em que, a paciente começou a ficar doente por cuidar do pai que também estivera doente, a apresentação do emocional da paciente vêm de uma forma intensa e com as próprias dinâmicas da mente em que a paciente tinha. Ela oscilava o idioma que falava, assim como oscilava o humor e as suas próprias falas e comportamentos até mesmo antes e depois das sessões de hipnose¹⁰⁹.

É nas investigações dos casos de histeria em que os afetos se encontram em um processo de conversão que pode dar uma outra direção ao sentimento em que pode-se encontrar livre dele com a experiência que volta com a hipnose denominando de catarse, que

¹⁰⁹ “A demais, constituiu característica universal dos sintomas terem eles surgido em situações que envolviam um impulso a uma ação que, contudo, não fora levado a cabo, mas sim, por outras razões, fora suprimida. Os sintomas de fato, haviam aparecido em lugar das ações efetuadas. Assim para explicar a etiologia dos sintomas histéricos, fomos levados à vida emocional do indivíduo (a afetividade) e à ação recíproca de forças mentais (à dinâmica)” (FREUD, 1924b, p. 03).

é a liberação de um afeto que foi estrangulado ou a purgação dele, pois assim como se encontra no texto *Uma breve descrição da psicanálise*:

O método catártico foi o precursor imediato da psicanálise, e, apesar de toda a ampliação da experiência e toda modificação da teoria, ainda está nela contida como seu núcleo. Ele, porém, não era mais que um novo procedimento médico para influenciar certas doenças nervosas e nada sugeria que se pudesse tomar tema para o interesse mais geral e para a contradição mais violenta (FREUD, 1924b, p.04).

A catarse e o seu efeito foi transformado em psicanálise, esse aperfeiçoamento do efeito catártico em psicanálise se deu com Freud desenvolvendo técnicas e as suas formas de utilização¹¹⁰. Com o desenvolvimento da psicanálise, a hipnose foi substituída aos poucos por uma nova criação que, será importante para mais adiante, essa ferramenta ser denominada de *associação livre* que surge como ferramenta para investigar o material do inconsciente que ficou esquecido.

A associação livre é o compromisso dos pacientes em abrir mão de toda e qualquer capacidade reflexiva sobre todas as coisas e que eles relatassem tudo aquilo que estava se passando com eles sem que escondessem nada. Freud foi levado a esse método com a expectativa de que a associação livre não fosse totalmente livre, pois se acreditava que os processos de associação, em seu íntimo, existem processos intelectuais inconscientes e que ali apareceriam de forma emergente e determinadas pelo inconsciente¹¹¹.

Com a associação livre em outra fase da psicanálise e com a sua base sendo o efeito catártico, temos uma visão de como se dão as manufaturas dos objetos artísticos e da sua relação com a sociedade e, por consequência, com o próprio indivíduo em que a arte possibilita uma leitura de mundo junto com um protesto ao mal estar que se encontra na cultura.

A associação livre para se ter a catarse ocorre com a dinâmica do ego (uma parte da mente) e de outras partes da mente do indivíduo que se encontram de forma dinâmica na mente e na sociedade como um todo. A arte tendo essa função ajuda a compreender essa relação dinâmica de se encontrar no mundo.

A seguir o ponto a ser explorado é a dinâmica desse ego e de suas relações com o mundo e da forma que ele ocorre, mas principalmente com o principal objeto da Arte e de suas linguagens e a representação daquilo que se encontra estrangulado dentro do indivíduo e

¹¹⁰ “As novidades técnicas que introduziu as descobertas que efetuou transformaram o método catártico em psicanálise” (FREUD, 1924b, p. 04).

¹¹¹ “A escolha da associação livre como meio de investigação material inconsciente esquecido parece tão estranho que uma palavra em justificação dela não estará fora de lugar. Freud foi levado a ela pela expectativa de que a chamada associação ‘livre’ mostrasse de fato não ser livre, porquanto após suprimidos todos os propósitos intelectuais conscientes, as ideias que emergissem pareceriam ser determinadas pelo material inconsciente” (FREUD, 1924b, p. 05)

de como isso é percebido. A relação mente e arte, e, até mesmo os processos mentais que se concebem as obras de arte será o fenômeno a ser investigado.

3.2 A DINÂMICA DO EGO E A CATARSE

A Psicologia é uma área de estudo humano que possui como objeto de investigação o indivíduo enquanto agente construtor da Sociedade e das outras sociedades¹¹². Enquanto construtor da sociedade o indivíduo que, pode ser muitas coisas, inclusive criador de coisas magníficas e entre elas artista e que sendo artista ele cria o mundo, assim como ele também é criado pelo mundo e o seu próprio movimento que, a cada tempo, passa por reformas, mudanças e processos de purificação catártica. A psicologia estuda esse indivíduo que constrói o mundo ao mesmo tempo em que ele é construído pelo próprio mundo em que, na condição de artista, o purifica e também é purificado, nas palavras de Ponty “assim, não podíamos começar apenas com a psicologia. A experiência antecipa uma filosofia, assim como a filosofia nada mais é que uma experiência elucidada” (PONTY, 2018, p. 99).

Assim como a filosofia é uma experiência elucidada, a arte também o é, pois ela elucida emoções, sentimentos, realidades que provocam uma construção de mundo e de indivíduos no mundo que, gera a catarse e o efeito catártico.

A arte, assim como a catarse, é uma experiência elucidada e que, assim, só é possível, por se encontrar com a dinâmica do Ego, a dinâmica do eu. Essa dinâmica se apresenta com a relação que o ego tem com o mundo e as suas complexidades¹¹³ que, de certa forma, já se apresentara no presente trabalho.

Ao voltar no começo do trabalho encontramos, nas idéias de Aristóteles, a identificação com o que foi representado na tragédia grega e com os sentimentos que ali são causados pelo efeito catártico dessa identificação. Ao olhar para Aristóteles com esse foco temos a relação do Ego (eu) com aquilo que ele nega ou procura fugir, em sentido de negação, daquela realidade que se apresenta para ele através da representação artística.

Outro momento em que essa dinâmica se apresenta, mas de uma forma muito implícita é em Theodor Adorno. Quando focamos na conceituação da catarse em Adorno estamos em

¹¹² A diferenciação do termo se dá com a própria dinâmica colocada como diferença dentro das próprias Ciências Sociais ou Sociologia. Em que a Sociedade é algo grande e mais complexo ou maior que é composto por outras sociedades que são menores ou por grupos sociais. Exemplo: O estado do Rio Grande do Sul possui uma sociedade/grupo de pessoas negras e quilombolas, mas nem todas essas pessoas negras se consideram quilombolas. O estado do RS é a Sociedade, já a sociedade de pessoas negras é um grupo social com as suas características próprias dentro do RS e que, ainda possui outra sociedade dentro dela com as suas próprias características que é a quilombola.

¹¹³ Merleau-Ponty já apontara, na obra *Fenomenologia da Percepção*, essa dinâmica em forma de sistemas como, por exemplo: *sistema corpo próprio/mundo* (p. 80); *Eu – Outro - as coisas* (p. 90) e *eu – outro – mundo* (p. 94).

uma relação mais política do mundo, mas principalmente com as coisas que ali estão e de como elas interagem conosco e a gente com elas dentro de toda e qualquer esfera social.

Já quando voltamos para a produção artística estamos focados no mundo e nas coisas que se apresentam no mundo com o corpo próprio que lhe é constituído dentro das características que ali se encontram e formam esse corpo no mundo e que assim interagimos com ele e com nós mesmos.

Com todas essas formas distintas de interação de indivíduo (*ego*) e o lugar que ele está inserido junto com as coisas que se encontram a sua volta e que constrói a sua realidade também que o molda na Sociedade junto com o seu caráter, suas emoções, sua individualidade no mundo, no processo denominado como *self*¹¹⁴ que, com esse processo temos a importância dos sentimentos que se tornam relevantes na questão artística e na relação do *eu mundo* e do *eu as coisas*

A questão sentimental é muito relevante para o processo catártico, pois ela atinge a parte da mente que é reprimida, que é denominada de inconsciente e o que chamamos de consciente é a parte opressora da mente esse confronto se dá com o inconsciente abrindo caminho para ser revelado¹¹⁵ o conflito entre o inconsciente e consciente também se apresenta em termos descritivos em que o inconsciente se apresenta de forma latente e temporária é uma visão dinâmica do processo de repressão que precisou de um sistema para ser igualada¹¹⁶. Quando voltamos o nosso olhar para as questões artísticas, principalmente com a feitura da obra de arte, temos muitas relações daquilo que é inconsciente se tornando consciente através de uma linguagem artística e que irá se relacionar com o outro e o mundo que, de certo modo, já se encontrava no pré-consciente¹¹⁷.

A dinâmica da mente com a estrutura proposta por Freud impacta também na questão do *ego* e do *superego* ou, como vai se chamar mais futuramente com *supereu*¹¹⁸. Essa dinâmica da estrutura mental de Freud e, que, se origina de um estado de consciência como

¹¹⁴ Self é, dentro da psicanálise, processo que se volta à individualidade, caráter ou a identidade de uma pessoa em que comprehende as suas emoções, consciência, a sua identidade e o seu corpo. Self é diferente do Ego, a diferença de Self e Ego se dá em que o self abarca tanto o Ego quanto o inconsciente em um mesmo lugar. Portanto o Ego e o inconsciente fazem parte do self.

¹¹⁵ “O acidente histórico de que a psicanálise tivesse sua origem em vinculação com o estudo da histeria conduziu imediatamente a hipótese da repressão (ou, mais geralmente da defesa) como função mental, e isto, por sua vez, a uma hipótese topográfica-a uma representação da mente incluindo duas partes, uma reprimida e outra opressora” (FREUD, 1996c, p.16)

¹¹⁶ O sistema do inconsciente se encontra em duas formas: dinâmico e descritivo em que com o dinâmico temos a atribuição específica de um estado mental e com o descritivo encontramos a atribuição de um estado mental.

¹¹⁷ O pré-consciente é outra parte da mente que, segundo Sigmund Freud, é um sistema temporariamente latente, mas que está mais próximo do consciente.

¹¹⁸ O superego ou o supereu é o que está externo ao ego, ao indivíduo e o regula em aspectos morais na sociedade em que também é uma variação das catexias primitivas encontradas nas crianças.

algo transitório entre consciente e inconsciente em que o “estar consciente é em primeiro lugar, um termo puramente descritivo, que repousa na percepção do caráter mais imediato e certo” (FREUD, 1996c, p. 27) em que esse estado se apresenta com as próprias relações artísticas com o meio, seja de quem a desenvolve ou a propicia seja de quem a contempla e que o estado de consciência e inconsciência muda também em que se apresenta como consciente se torna inconsciente e vice-versa¹¹⁹. Essa dinamicidade nas artes e com a produção artística também atinge a catarse que se encontra na dinamicidade de *eu-outro-mundo*. O que se torna consciente nesse ponto é o fazer a obra de arte, porém o que se torna inconsciente é a forma de fazer ou de sentir o que deve ser feito para a realização da obra. Já quem contempla, primeiro, se depara com algo diferente, depois dedica, às vezes, sem perceber, a sua atenção e o seu tempo para compreender a obra e, talvez, dependendo da obra possa ocorrer a catarse que irá tirar a repressão que o inconsciente sofre do consciente. Esse movimento de retirada da repressão se dará pela percepção.

Como já foi percebido a arte e as obras de arte são uma forma de tornar o que é inconsciente consciente¹²⁰ que se volta também a percepções externas que os indivíduos possuem na relação com a arte e que se internaliza e externaliza nessa complexidade de *Eu-Outro-as coisas* que criam narrativas que constroem e purificam o mundo.

As representações são a externalização do que se está na mente e que também atinge o interno, assim como da mesma forma que o revela com traços de memória¹²¹ com as cargas de energia¹²² que se encontram nessa interação. A interação referida que, atinge a memória com energia psíquica, é uma interação que se dá com a produção/realização de imagens/figuras que podem ser visuais ou verbais que atinge o ambiente ontogenético e o filogenético (indivíduo e espécie). Quem faz a obra de arte a faz para um público e o público observa e apreende para si próprio, com isso atingimos o campo ontogenético e filogenético com o que se volta de forma externa e interna. Agora quem faz a obra é quem conseguiu caminhar livremente entre ambos os lados da espécie e de seu individual.

¹¹⁹ “Um estado de consciência é, caracteristicamente, muito transitório; uma ideia que é consciente agora não o é mais um momento depois” (FREUD, 1996c, p.27-28)

¹²⁰ Freud coloca duas questões: i) “O que queremos quando dizemos ‘tornar algo consciente’? ii) ”resumir processos de pensamento?” Na primeira questão temos o foco sendo voltado aos processos de consciência e inconsciência e de como que algo se torna consciente? Já na segunda questão temos a questão da percepção que ocorre no processo consciente do ego e que assim são chamadas de *percepção sensória* e que no interno do ego é chamado de sensações e sentimentos.

¹²¹ Freud utiliza o termo *mnêmico* que, na psicanálise, remete à memória. Por se referir a memória, irei utilizar a palavra mais conhecida da língua portuguesa.

¹²² Na linguagem de Freud é catexia que é a energia mental ou emocional que é investida em uma coisa (pessoa, idéia ou objeto). Pode ser dividido em duas categorias: hipocatexia e hipercatexia. A hipocatexia é a subcarga, ou a falta de energia na coisa em que se pode gerar desinteresse nela. Hipercatexia é a sobre a carga que se tem sobre essa coisa que gera um maior foco ou interesse nela.

A questão filogenética e ontogenética se volta para o aspecto do *Id*, ao nos atermos a reflexão filogenética e ontogenética para o *Id* temos também parte dele no Ego e no Superego onde encontramos uma cadeia de dominação e regulação das ações na mente e no mundo externo a mente do indivíduo. O *Id* é nada mais do que os desejos mais primitivos e selvagens que precisam ser controlados e são controlados pelo Ego onde, em parte, também está no inconsciente. Mas o ego, ele, necessita de um controle moral perante a Sociedade e as suas normas e quem dará este controle ao corpo do Ego é o superego ou o supereu.

O ego é o corpo consciente que possui percepções conscientes, mas que parte dessas percepções, assim como parte dele está no ID¹²³ sendo assim o ego se encontra na própria externalidade da mente, mas menos externo que o superego/supereu que, embora seja externa o último está vinculado de forma menos firme à consciência em que pauta na questão da identificação de ego e o seu ideal de superego é o ideal do ego pela sua ação reguladora que se encontra para além do seu corpo. Como já fora dito antes, o ego é um corpo que possui a sua percepção externa e mediante isso o agente que irá regular a sua moralidade ética também é externa, porém o seu impacto se torna para além do consciente e se internaliza cada vez mais atingindo as camadas internas da mente e do inconsciente. Fato que a Arte e as próprias obras de arte podem também ser agentes de regulação de moralidade e ética na Sociedade e do aprender em sociedade.¹²⁴

A origem do superego se dá com uma espécie e herança de um desenvolvimento cultural que primeiro se baseia na sociedade primária (as famílias), ali temos o primeiro indício do superego e de sua complexidade no campo social e de outras instituições que serão reguladoras nesse processo, como a religião que, assim como se desenvolveu a humanidade, irá utilizar de linguagens artísticas para se ter o seu efeito moral regulador na sociedade.

Com isso chegamos à relação de dependência do ego, pois sim ele é dependente para a sua regulação/controle dos instintos e dos seus desejos que, o superego irá fazer isso enquanto construção moral na sociedade que, indo mais além irá sofrer com as questões de moralidade de um superego opressor, o mundo externo e os impulsos do ID em que irão resultar em três formas de ansiedade distintas para que se afaste do perigo. Essas formas de ansiedade, a própria catarse pode gerar uma suavidade do que se passa e se encontra em seu íntimo.

¹²³ “O próprio corpo de uma pessoa e, acima de tudo, a sua superfície, constitui um lugar de onde podem originar-se sensações, tanto externas quanto internas [...] mas ao tato, produz duas espécies de sensações, uma das quais pode ser equivalente a uma percepção interna [...] O ego é primeiro e acima de tudo, um ego corporal [...] ele próprio a projeção da superfície” (FREUD, 1996c, p. 39)

¹²⁴ “O superego, contudo, não é simplesmente um resíduo das primitivas escolhas do id: ele também representa uma formação reativa energética contra essas escolhas [...] Você deveria ser assim [...] você não pode ser assim” (FREUD, 1996c, p. 47)

Tamanha é a moralidade opressora que o ego encontra fuga em suas próprias catexias de percepção ameaçadora do processo semelhante da ansiedade em que gera catexias protetoras ou o mecanismo das fobias¹²⁵ e que gera a pulsão de morte, pois todo esse processo será considerado uma sublimação do ego com defusão¹²⁶ e liberação de instintos agressivos do superego que é tido e liberação de instintos agressivos do superego que é tido como um ser superior. Toda exposição (ego, superego e id) feita até aqui se encontra no *sistema corpo próprio/mundo*.

Outra questão que surge com isso é a pulsão de vida (*Eros*) e a pulsão de morte (*Tânatos*)¹²⁷ que irão se encontrar no Id que vai ocorrer no inconsciente e pré-consciente com as percepções que se encontram no consciente e que o ego sente na extensão de todo o seu corpo físico.

O corpo físico do humano possui uma ligação com o ambiente através de seu corpo e que gera um sentimento que temos de nós mesmos com o nosso corpo e o nosso próprio eu em que esse sentimento se encontra no inconsciente. Muito desse sentimento com o ambiente vem da percepção do pertencimento que se tem neste ambiente específico que o humano se encontra.

Com essa ligação e com esse sentimento de pertencimento que o indivíduo sente temos a dualidade de *Eros* e *Tânatos* que irá coincidir com a pulsão de vida e de morte dentro da psicanálise de Freud¹²⁸. A dualidade entre vida e morte tem um aspecto moral e regulado do supereu em que se possui uma agressão que torna introjetada no ego criando uma relação uma relação de culpa e tensão entre o eu e o seu regulador moral que a ele é submetido gerando uma cultura de dominação e submissão do indivíduo e de vigia constante do mesmo.

Essa dualidade, junto com a cultura, representa o medo da perda do amor do supereu que, o mal não é simplesmente o fazer algo que lhe é perigoso, mas que também é a perda de algo que lhe dá prazer e o medo da perda desse amor se volta a dependência da relação com os outros e quando perde o amor do outro também perde a sua proteção gerando o anseio da

¹²⁵ “O reflexo da fuga retirado sua própria catexia da percepção ameaçadora ou do processo semelhante considerado no id, e emitindo-a como ansiedade [...] catexias protetoras (o mecanismo das fobias)” (FREUD, 1996c, p. 69).

¹²⁶ O processo de defusão na psicologia também é conhecido como defusão cognitiva. Esse processo implica em uma mudança na forma de como interagimos com os nossos pensamentos ou invés de eliminá-los.

¹²⁷ Figuras da mitologia grega com representação de anjos, porém um é da morte (*Tânatos*) e o outro do amor (*Eros*).

¹²⁸ As definições aparecem na obra *O mal-estar na cultura* que, também, dependendo da tradução pode ser encontrada sob o título de *O mal-estar na civilização*. Texto escrito em 1929, mas publicado em 1930. Os próximos 05 parágrafos foram construídos a partir da leitura do capítulo/parte VII (174 – 186) desta obra de Freud.

superioridade em forma de punição que será chamado de medo social, onde temos a inserção do indivíduo em uma sociedade maior.

Com a sociedade maior temos uma interiorização da autoridade do supereu¹²⁹ que, com esse viés de interiorização da autoridade encontramos algo que se torna cada vez mais sublime, recalcado no indivíduo e cada vez mais a necessidade de purificação do ser, mas que agora é o meio que precisa passar pelo processo catártico e de reconhecer a si próprio na Sociedade em que ele se encontra.

Povos inteiros se comportam e ainda se comportam dessa maneira. Mas isso se explica facilmente pelo estágio infantil original da consciência moral, estágios que, portanto, não é abandonado depois da introjeção no supereu, mas que continua a existir ao lado e através dessa introjeção (FREUD, 2023d, p. 178).

Essa dinâmica opressora e de interiorização da autoridade do supereu se reflete no sentimento de culpa em que se obriga a renúncia dos impulsos do ego e que gera a consequência do medo e da autoridade externa em que é motivado por não perder o amor do supereu em que

Uma vez efetuada essa renúncia, esta-se quite com a autoridade, por assim dizer, e não deveria estar nenhum sentimento de culpa. É diferente no caso do medo do supereu [...] Assim, apesar da renúncia efetuada, surge um sentimento de culpa, e essa é grande desvantagem econômica da instauração do supereu, ou, como se pode dizer, da formação da consciência moral (FREUD, 2023d, p. 179).

A consciência moral é formada pela instauração opressora do que está para além do eu e para além do superego que faz com que o medo da perda do amor da autoridade externa seja algo virtuoso, mas que é trocado por uma infelicidade interna que se torna permanente assim como a tensão do sentimento de culpa e da consciência desse sentimento¹³⁰. A dinamicidade de que isso se apresenta é um pouco maior do que parece, pois se apresenta primeiro em que a consciência moral é o medo que assim se transforma na consciência, mas que também ocorre o inverso. Quando temos a renúncia de um impulso estamos na dinâmica da consciência moral que forma o seguinte paradoxo: “a consciência moral é o resultado da renúncia aos impulsos; ou; a renúncia aos impulsos (que nos é imposto de fora) cria a consciência moral, que então exige mais e mais renúncias” (FREUD, 2023d, p. 181).

O paradoxo da consciência moral e o seu objetivo de interação (o eu e o supereu) se apresenta da forma opressora que irá trazer o conflito mais presente entre *Eros* e *Tânatos*, que

¹²⁹ No contexto político-social da época, Freud está se referindo ao período das grandes guerras em que se já se passara a primeira guerra mundial e se tem o surgimento e a ascensão do regime nazista na Alemanha. O regime nazista para introjetar a cada vez mais a sua ideologia se utilizou de artifícios de propagandas artísticas e demonstração de repressão em praça pública daqueles que eram contra o regime autoritário alemão.

¹³⁰ “Em primeiro lugar, renúncia aos impulsos em consequência do medo da agressão da autoridade externa – esse é o resultado do medo de perder o amor; o amor protege dessa agressão punitiva – e, em seguida instauração da autoridade interna e renúncia os impulsos em consequência do medo dela” (FREUD, 2023d, p. 180).

de um lado abre mão de seus sentimentos de sua particularidade e de seus desejos para que se tenha a proteção e o convívio com o outro e assim se permaneça vivo. Já com o contrário temos uma imposição de renúncia que não se entende o porquê dessa renúncia inicial e que assim, para um mínimo conforto encontramos um ciclo vicioso de renúncias para se adequar a moralidade opressora que impõem e exige mais e mais renúncias e que gera o efeito cultivador, pois se é naturalizado sobre esse aspecto e movimento de renúncias.

Em meio a esse processo cultivador, portanto, de se tornar cultural, temos a ferramenta com as mais belas artes a catarse e o efeito purificador da pulsão de *Tânatos* enquanto algo cultural. Ou seja, o efeito catártico provém das produções artísticas que estão inseridas dentro daquele contexto histórico – cultural – social dentro da relação com o mundo em que se encontra no mundo do indivíduo. O processo de purificação aqui se encontra para além da verossimilhança e para além do retorno da autonomia. Ele se encontra na própria pulsão de *Eros* que tenta demonstrar outro caminho de interação com o mundo e da sua realização de construção do mundo e com as experiências que são vividas e tidas no aspecto de um mundo vivido. Em que a arte sempre estará presente e em interação com o ser trazendo sempre outras narrativas sobre o mundo.

Toda a investigação, até este ponto, se tratou das partes da mente em que foi focada, de forma geral, no indivíduo sem a distinção de ser artista ou não. Generalizar a investigação de primeiro momento foi importante, pois o ser artista é um indivíduo na Sociedade e que assim como os outros também constrói o mundo e também é construído pelo mundo. Porém a forma com que ele constrói o mundo é extremamente complexa. O indivíduo em si constrói o mundo através de suas ações que podem voltar para si quanto para o mundo/lugar em que ele se encontra junto com o outro e as coisas que ele interage nesse meio em que ele se encontra. O indivíduo está rodeado de outras pessoas e de diversos objetos que se encontram disponíveis para serem usados, esse encontro entre outros indivíduos e objetos estão no meio que o ser está inserido junto com as suas experiências e vivências e essas experiências. Daqui em diante as relações dos sistemas dinâmicos de Ponty irão aparecer de outra forma em que, será voltada sempre para o outro. As relações artísticas e as obras de arte sempre irão se relacionar com o outro e será feito para o outro.

Para além dos sistemas já conhecidos será incluído outros dois de começo será o *pré-pessoal*. Por mais que a desenvoltura das obras artísticas seja para o outro e com o outro a sua idéia, concepção intelectual/imagética tem que partir de algum lugar. Esse lugar que é o seu ponto de partida se volta à concepção de uma consciência, mas a consciência que será

transcendente do eu e que irá tornar esse “eu” um Eu transcendente em que o eu empírico (aquele que experiencia) e o corpo não são objetos.

Nós só o compreendemos se o eu empírico e o corpo não forem imediatamente objetos [...] esta possibilidade de ausência, esta dimensão de fuga e de liberdade que a reflexão abre no fundo de nós e que chamam de Eu transcendental em primeiro lugar não forem dadas e nunca forem absolutamente adquiridas [...] e se todo ato de reflexão, toda tomada de posição voluntária se estabelecerem sobre o fundo e sobre a proposição de uma vida de consciência ‘pré-pessoal’ (PONTY, 2018, p. 281).

A relação artista e arte se dá dessa forma pré-pessoal com relação a compreensão da sociedade e do que nela se encontra e vive junto com o que se percebe e o que se experiencia na Sociedade e da forma com que ela é constituída e se constitui.

Assim atingimos o sistema de *mundo, corpo próprio, eu empírico*. Começando com o primeiro, o mundo é onde o indivíduo se encontra e nele como um campo de percepção presente em que se encontra enraizado nele, pois o indivíduo se encontra nesse mundo que “primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato com o mundo ou perceptualmente enraizada nele, é porque sem cessar ele vem assaltar a subjetividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia” (PONTY, 2018, p. 280)

Assim o mundo, é o próprio campo de onde se apreende as percepções e que, através delas, temos a compreensão das mesmas juntamente com o corpo próprio do indivíduo e que possibilita a volta da consciência e do estar consciente com o mundo.

Certamente, o intelectualismo representa um progresso na tornada de consciência: aquele lugar fora do mundo [...] Através disso, todas as teses do empirismo encontra-se reviradas, o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a passividade torna-se posição de passividade (PONTY, 2023, p. 280)

O corpo próprio é quando se sai do foco do empirismo e se coloca um pouco de racionalismo com a questão da percepção. Assim como o fator mundo é a base da inserção do indivíduo o corpo próprio é onde o artista irá sentir os efeitos de sua ação nesse local e principalmente trazer para a sua consciência em que depois se torna a consciência do que se vive e que sai do estado de passividade do mundo para se ter uma reação e que assim gera a obra de arte. Essa mudança de um ser passivo para um ser passivo se volta aquilo que se experiencia no mundo e com o corpo, criando um eu empírico. Todo o sistema da empiria se encontra subordinado ao intelectualismo, mas que, ainda assim

O mundo torna - se o correlativo de um pensamento do mundo e só existe para um constituinte. E todavia permanece verdadeiro que o próprio intelectualismo se dá o mundo inteiramente pronto. Pois a sua constituição do mundo, tal como ele a concebe, é uma simples cláusula de estado: a cada termo da descrição empirista acrescenta-se o índice “consciência de...”. Subordina-se todo o sistema da experiência – mundo, corpo próprio, eu empírico (PONTY, 2018, p. 280)

O eu empírico é o que experiencia o mundo, mas que nomeia o que está experienciando fazendo assim que a sua experiência recaia no intelectualismo. Mesmo com o caso do artista, porém com ele o intelectualismo aparece de forma muito mais subliminar na produção de sua obra de arte e com a intenção dela. A obra de arte é a mais clara junção de empiria e técnica que provém do intelectualismo e das formas da realização dessas técnicas.

Essa potência do eu empírico, principalmente do artista, se dá com a equivalência imediata entre a orientação do campo visual com a consciência do corpo próprio em que se torna a redistribuição das funções sensoriais no corpo algo subversivo. “Toda percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior” (PONTY, 2018 p. 277). A percepção exterior e que volta a experiência de meu corpo se encontra na arte que irá descrever algo ou nos contar algo e a partir desse contar, podemos chegar ao efeito purificador que ela irá causar e ter no indivíduo que contempla a obra de arte.

Com a imprevisibilidade do efeito da catarse e o seu surgimento temos o sistema *eu-outro-mundo*, a questão do mundo já foi debatida, porém o mundo das Artes e da sua complexidade a questão do mundo e a forma de abordá-la também. O mundo das Artes é complexo e assim se torna pela sua extrema capacidade de ser e se tornar plural mesmo dentro de sua nomenclatura de linguagem artística e dos usos que são aplicados a esta pluralidade de coisas, linguagens, formas e estruturas. Mas a sua maior complexidade e curiosidade é o efeito catártico das artes em que se atinge o outro.

“Por seu lado, o sistema eu-outro-mundo é tomado como objeto de análise e trata-se agora de despertar os pensamentos que são constitutivos do outro, de mim mesmo enquanto sujeito individual e do mundo enquanto pólo de minha percepção” (PONTY, 2018, p. 94)

A catarse é ápice da relação artística que irá unir a percepção de mundo que o autor de uma obra de arte irá realizar e deixar disponível para a apreciação do outro que irá se relacionar com essa coisa e no sistema *Eu - Outro - as coisas* que se volta com esse sistema é o duelo do mundo objetivo com o mundo percebido.

O mundo objetivo ele não reencontra nenhum fenômeno, pois os fenômenos estão no mundo percebido. O único ser que consegue fazer essa travessia é o ser artístico (autor e obra) com a possibilidade de remodelar as coisas para fazer com que a obra de arte nasça e que o artista também nasça.

Com essa dinâmica de volta ao fenômeno e da volta a arte encontramos o efeito purificador das Artes em seu mais complexo uso e revelação, pois é através das coisas que são

percebidas que temos as narrativas do mundo vivido transformadas em obra de arte e linguagem artística.

Reencontrar os fenômenos, a camada da experiência viva através da qual primeiramente o outro e as coisas nos são dados, o sistema “Eu-Outro-as coisas” no estado nascente, despertar a percepção e desfazer a astúcia pela qual ela se deixa esquecer enquanto fato e enquanto percepção, em benefício do objeto que nos entrega e da tradição racional que funda.

Este campo fenomenal não é um “mundo interior”, o “fenômeno” não é um “estado de consciência” ou um “fato psíquico”, a experiência dos fenômenos não é uma introspecção ou uma intuição (PONY, 2018, p. 90)

Com a relação artística no mundo e da própria arte enquanto produção de efeito catártico com a contemplação das obras e principalmente com as coisas, temos a questão de corpo próprio, seja o artístico ou o humano, que irá dialogar, conflitar com o mundo no *sistema corpo próprio/mundo*.

É fato que em cada linguagem artística existe uma série de características que, com essas características, temos a concepção de um corpo no mundo que irá mudá-lo. Se mudar o artista, já muda o mundo, se mudar algo em quem admira a obra já é uma mudança no mundo¹³¹ com a percepção do corpo próprio e o mundo e do corpo próprio no mundo sem que haja uma razão específica.

“Não há razão, mas há um motivo. Foi justamente a *Gestalttheorie*¹³² que nos fez tomar consciência dessas tensões que, como linhas de força atravessam o campo visual e o sentimento e o sistema corpo próprio/mundo” (PONTY, 2018, p. 80)

Na relação artística e do aspecto mental do artista, temos a concepção da catarse de forma inconsciente para o consciente e que perpassa com os elementos de identificação que se encontram no pré-consciente. Esse efeito dinâmico da catarse ocorre com a vivência no externo do indivíduo e da sua interação com as coisas, o mundo e o elemento regulador do seu aspecto moral que também se volta com o outro e para o outro na geração de pulsão de vida que irá combater a pulsão de morte. A catarse, nesse sentido de pulsão, é o agente principal para o equilíbrio desses seres divinos, mas que busca principalmente a purificação da pulsão de morte.

¹³¹ A palavra mudança está sendo aplicada no sentido de catártico. Toda purificação gera uma mudança no indivíduo e por tanto na própria Sociedade.

¹³² Segundo David Ceborne, com a obra *Fenomenologia* (2012, p. 146-148), o pensamento de Merleau-Ponty recebe influências da escola psicológica da *Gestalt*, criada por Max Wertheimer, Wolfgang Köller e Kurt Koffka, e da sua teoria que prioriza e enfatiza as formas significativas dentro da experiência perceptual em que a palavra *Gestalt* se equivale a configuração, colocando a percepção como foco das investigações psicológicas. Os gestaltistas afirmavam que a experiência da percepção é organizada em todos os seus significados em que o todo do significado, portanto, do significante é que se pode ter um esboço dentro da experiência das partes em que possibilita o retorno aos fenômenos.

Antes da catarse ocorrer no ser que contempla a obra de arte, ela ocorre em primeiro lugar em quem a executa. O artista é um ser no mundo, porém é um ser que possui uma sensibilidade muito maior que os outros. O artista vivêncio, experiencia o mundo e que internaliza para que depois possa externalizar a sua descrição de percepção consciente de mundo em linguagens artísticas e o eu irá purificar o outro.

CONCLUSÃO

O caminho percorrido pela pesquisa tem como base uma investigação histórica sobre o conceito *kátharsis* que provém de termos médicos nas bases da Filosofia, mas que com desenvolvimento da humanidade, portanto da própria Filosofia o termo começou a ser empregado de outra forma. Agora o uso do conceito é de purificação e o seu uso dentro da pesquisa se focou no campo da estética e após seguiu para a psicologia, mais precisamente para a psicanálise de Sigmund Freud.

Aristóteles foi o primeiro a colocar o termo *kátharsis* na estética, mas antes ele aparece na obra *Política*. O ponto de maior desenvoltura do termo/conceito foi com a obra *Poética* em que o estagirita aplicou e desenvolveu o conceito purificador.

Na *Poética*, Aristóteles investiga a catarse enquanto verossimilhança que o público tinha ao assistir uma representação mimética de ações nobres e de pessoas nobres com as artes mais influentes de seu tempo que, se voltavam à música, poesia e a tragédia teatral. A catarse ocorrendo nessas artes provoca dois principais sentimentos no público que assiste e que apreende o que se passa na narrativa que está sendo proposta ou contada para eles. A catarse, portanto, ocorre através das artes gerando a purificação daquilo que é visto pelo público e que o público gera dois sentimentos principais: a piedade ou compaixão e o medo ou temor.

Já na contemporaneidade, mais precisamente com Theodor W. Adorno, a catarse vem de outra forma. A catarse para Adorno é a volta da autonomia do indivíduo. A sociedade que o autor frankfurtiano se encontra é de uma sociedade oprimida pelo desenvolvimento tecnológico e da indústria, principalmente com a indústria cultural que, não deixa espaço para que o ser recupere a sua capacidade de raciocinar por si próprio, ou seja, ter a sua razão sobre as coisas que lhes são mostradas/vividas.

Portanto, a catarse de Adorno e o seu efeito purificador se dá quando o indivíduo volta a perceber que ele é dotado de uma racionalidade (enquanto ato de desenvolver raciocínios) que está para além dos dias repetitivos de uma indústria de produção massiva de itens de consumo e mentirosa com a promessa da felicidade. A arte para Adorno possibilita uma razão em segunda potência que irá tornar o indivíduo crítico na sociedade novamente e sair do estado de um ser acrítico.

O conceito *kátharsis* que, também foi trabalhado, foi de Sigmund Freud. Freud desenvolveu a psicanálise a partir da catarse e do seu efeito purificador após os estudos com a

hipnose em pacientes como no relato de Anna O., assim Freud traduziu o efeito catártico em termos psicológicos e da psicologia com as falas dos pacientes nas consultas.

Freud aplica o conceito de uma abordagem diferente. O efeito catártico com a investigação de Freud se pauta em trazer o sentimento que foi reprimido/recalcado à luz do conhecimento para ser tratado nas consultas com os pacientes de uma forma que eles possam enfrentar ou reviver o trauma e assim ter a purgação do mesmo e se livrar dele.

Outro ponto de investigação da pesquisa foi de encaixar a *kátharsis* dentro da fenomenologia com a obra *Fenomenologia da Percepção* de Maurice Merleau-Ponty junto com as teorias de Freud. De princípio, a catarse possui uma relação com as artes de forma muito estreita que, assim como o próprio ato da catarse, aparece e descreve algo que aparece.

A descrição desse algo que aparece provém das narrativas artísticas que são realizadas por alguém que sente algo no mundo em que vive juntamente com a sua experiência dentro do ambiente em que o ser se encontra.

As narrativas artísticas ajudam a revelar o que está nas camadas mais internas da mente do ser que dá origem a obra de arte. Esse revelar das camadas da mente do ser é além de revelar somente o que está recalcado na mente e na vivência do indivíduo. As narrativas poéticas das artes revelam o que o artista sentiu e percebeu estando na Sociedade em que ele se encontra e que ele molda, mas que também o molda com o seu movimento de constituição de ser humano.

A constituição de ser humano no mundo, em que ele se encontra e se volta com o que ele sente, e vai ser sentido por ele determinando assim a pulsão de vida e de morte enquanto indivíduo e, por consequência, da Sociedade que, com movimentos históricos, passa por processos de evolução e de mudança de concepção de mundo e de sua própria percepção de mundo vivido.

Com esse movimento de constituição de Sociedade, de indivíduo na sociedade e com outras sociedades temos a Catarse como ápice. O ápice do fenômeno artístico, portanto, a Arte que aparece descreve o mundo, sensações, percepções, a catarse ocorre de forma imprevisível purificando, purgando essa sociedade com o que é revelado nas metáforas artísticas.

Metáforas estas que traz uma luz para que o que é sentido e percebido como problema social ou político ou até mesmo a dor de quem ela é imprevisível, purifica o indivíduo e o indivíduo purificado possui a possibilidade de purificar a sociedade que ele se encontra e possivelmente a Sociedade poderá ser purificada.

A purificação social gera mais pulsão de vida na sociedade que irá combater a pulsão de morte opressora. A catarse enquanto ápice purifica não somente o indivíduo, mas também

tem o seu efeito na sociedade. Assim como a arte é feita para e com o outro a catarse também ocorre dessa forma, com o outro e para o outro. A relação com o ouro se volta com o mundo que é experienciado e vivido na relação social de muitas partes e de muitos seres envolvidos, sejam eles artistas ou espectadores/apreciadores de obras artísticas.

Como resultado final da pesquisa temos a *kathársis* e o seu efeito purificador se volta ao indivíduo, seja através da verossimilhança em contemplar ou perceber uma obra de arte quanto através da volta da capacidade de criticar o mundo a sua volta, purificando assim não somente o indivíduo, mas o mundo no qual encontra-se inserido. Na concepção psicológica temos a aplicação da catarse e do seu efeito purificador na desenvoltura da psicanálise, onde a purificação se dá com o indivíduo confrontando os seus traumas, que irá gerar a pulsão de vida. No campo fenomenológico, a percepção encontra a purificação é percebida dentro da sociedade com a produção e sua percepção da obra de arte que poderá purificar o indivíduo e a sociedade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, fevereiro de 2022.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente; prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkien, 2018.

BAILLY, Antonele A. *Dictionnaire Grec Français*. Librairie Hachette: Paris, 1950.

FREUD, Sigmund. *Uma breve descrição da psicanálise*. Associação Brasileira de Filosofia e Psicanálise, 1924.

_____. *Estudos sobre a Histeria (1893 – 1895)*. Volume II Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Editora Imago, 1996.

_____. *O Id e o Ego e outros trabalhos (1923 – 1925)*. Volume XIX Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2023. (Coleção L&PM Clássicos Modernos).

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3.

MEIRA, Béa; SOTER, Soter; PRESTO, Rafael. *Percursos da arte: volume único: ensino médio: arte*. 1. ed. São Paulo: Scipione, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

PEREIRA, Isidoro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 8. ed. Livraria A.I Braga, 1998.

ROSA, Ronel Alberti da. *Catarse e resistência: Adorno e os limites da obra de arte crítica na pós-modernidade*. Canoas: Ed.ULBRA, 2007.