

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**AS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE A TEORIA FILOSÓFICA DA
CRÍTICA DO JUÍZO ESTÉTICO DE IMMANUEL KANT E A PRÁTICA
NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA EM DANÇA**

VINICIUS SAMPAIO D'OTTAVIANO

UNICAMP – CAMPINAS

2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**AS POSSÍVEIS RELAÇÕES ENTRE A TEORIA FILOSÓFICA DA
CRÍTICA DO JUÍZO ESTÉTICO DE IMMANUEL KANT E A PRÁTICA
NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA EM DANÇA**

VINICIUS SAMPAIO D'OTTAVIANO

**DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO
DE MESTRADO EM ARTES DO INSTITUTO
DE ARTES DA UNICAMP COMO REQUISITO
PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM ARTES SOB A ORIENTAÇÃO
DA PROFA. DRA. ELISABETH BAUCH
ZIMMERMANN**

UNICAMP – CAMPINAS

2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

D742p

D'Ottaviano, Vinicius Sampaio.

As possíveis relações entre a teoria filosófica da crítica do juízo estético de Immanuel Kant e a prática no processo de composição coreográfica em dança. / Vinicius Sampaio D'Ottaviano. – Campinas,SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Elisabeth Bauch Zimmermann.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.

1. Teoria (Filosofia). 2. Juízo (Estética). 3. Immanuel Kant.
4.Composição coreográfica. 5. Dança. I. Zimmermann,
Elisabeth Bauch. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

DEDICATÓRIAS

A TODOS OS DEUSES DO UNIVERSO,

“QUE CONSERVARAM SUAS INSPIRAÇÕES CRIADORAS PARA QUE EU PUDESSE ATENDÊ-LOS EM SEUS SUBLIMES DESÍGNIOS”.

AOS MEUS PAIS, ERNESTO E NORMA,

“A CONCRETIZAÇÃO DE MAIS UM SONHO, MAIS UM OBJETIVO ALCANÇADO. A LUTA, A UNIÃO, A FORÇA E O AMOR DE UMA FAMÍLIA, QUE COM ESSE TRABALHO MOSTRA-SE UM PEQUENO FRUTO DOS NOSSOS LAÇOS PROFUNDOS E ETERNOS. A VOCÊS DEVO-LHES ESTA VITÓRIA, MEU CARÁTER, MEU GRANDE AMOR, MINHA ETERNA GRATIDÃO E MINHA VIDA”.

AS MINHAS IRMÃS, SIMONE E ANDRÉA,

“QUE COM COMPANHEIRISMO, CUMPLICIDADE, AMOR E UNIÃO, SAIBAM QUE AGORA EU NÃO TENHO MAIS NADA A PEDIR, POIS VOCÊS DUAS É QUE ME PROPORCIONARAM ISSO TUDO QUE TENHO E SOU AGORA, MUITO OBRIGADO POR VOCÊS SEREM QUEM SÃO”.

AS MINHAS COLEGAS DE CLASSE DA GRADUAÇÃO EM DANÇA DA UNICAMP: (ANA PAULA MINARI, CAMILA DE JESUS, DANIELA BORGHO, FABIANA BARTICIOTI, LETÍCIA MARCONDES CASTIGLIA, LUANA LOPES, MARIANA PERES, PATRÍCIA MAMEDE, RENATA QUENTAL, SANDRA OLIVEIRA E TANIA GLAUSER),

“QUE GRAÇAS A VOCÊS, GRANDES COMPANHEIRAS, AMIGAS, RIVAIS E MUSAS INSPIRADORAS, SE REVELARAM LINDAS, DOCES, GUERREIRAS, SENSÍVEIS E PRINCIPALMENTE, MULHERES DE VERDADE QUE TODO HOMEM GOSTARIA DE TER, ADMIRAR E AMAR EM TODOS OS ASPECTOS E SENTIDOS DA VIDA HUMANA. MEU MUITO OBRIGADO E GRATIDÃO ETERNA POR ACREDITAREM EM MIM, PELA AJUDA E PACIÊNCIA NA REALIZAÇÃO DESTE TRABALHO”.

AO MEU AMOR

“MEU DOCINHO E MINHA LINDINHA, SUA PRESENÇA EM MINHA VIDA FEZ-ME CRESCER DIARIAMENTE, AJUDANDO A ME TRANSFORMAR EM QUEM SOU HOJE, SEMPRE ME ALENTANDO EM MOMENTOS DIFÍCEIS, ESTIMULANDO-ME A SER SEMPRE A CADA DIA UMA PESSOA MELHOR... VOCÊ MINHA AMADA, ME ENSINOU ENTRE OUTRAS COISAS PRINCIPALMENTE O VALOR E A GRANDIOSIDADE DA ENTREGA, CUMPLICIDADE E DO VERDADEIRO AMOR”.

AOS COLEGAS QUE NÃO SE FORMARAM

“QUE VOCÊS CONTINUEM LUTANDO, POIS COMO EU, TODOS VOCÊS POSSAM FAZER E CONSEGUIR O QUE QUIZEREM. É SÓ ACREDITAR”.

AOS MEUS COMPANHEIROS DE TRABALHO

“MEU MUITO OBRIGADO AOS CORONÉIS: RODOLPHO **PETTENÁ**, ADHEMAR FRANCISCO **SARAIVA** COELHO E ROBERTO ASSUMÇÃO **PIMENTA**, PRESIDENTES DO CIRCULO MILITAR DE CAMPINAS, DURANTE ESSES NOVE ANOS DAS MINHAS INCURSÕES NA VIDA ACADÊMICA, GRATO PELA AJUDA, COMPREENSÃO E PACIÊNCIA.

AGRADEÇO TAMBÉM OS SALVA-VIDAS/BOMBEIROS: **ESTEVO**, **CALDAS**, **OSMAR** E **MERINO**, QUE TANTO ME OUVIRAM FALAR DESTE E DE OUTROS TEMAS E SEGURARAM AS BARRAS E BRONCAS NO SERVIÇO DURANTE ESSE TEMPO TODO. POR FIM OS OUTROS TANTOS FUNCIONÁRIOS DO CONJUNTO AQUÁTICO COM OS QUAIS EU ME RELACIONEI ESSES ANOS TODOS.

AGRADECIMENTOS

Aos **meus, avós, tias, tios, primos, primas, sobrinhas e cunhados**, pelo amor, incentivo, e participação em todas as fases de minha louca vida.

A **Minha Orientadora Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann e o Prof. Dr. Timo Andrade**, por acreditarem no meu trabalho, pela paciência, apoio, incentivo e pelas importantes considerações realizadas durante as orientações, as correções ortográficas e os proveitosos momentos de convivência.

Aos **Meus primeiros e queridos professores de Dança (Elizabeth Rodrigues Ceccato e o Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva)**, que me ensinaram desde os primeiros plês, até os grandes saltos, pela paciência, pela oportunidade, e apoio durante o início da vida artística; além da nossa eterna amizade.

A **todos professores de Dança**, por quem passei na vida, que apoiaram minha carreira artística e minha entrada na carreira acadêmico-científica. Suas experiências orientaram-me os passos não só no passado e no presente, mas também com certeza no o futuro.

Aos **Amigos**, pelo apoio, ânimo e cumplicidade. A entrada de vocês em minha vida permitiu e continua a permitir que eu sinta a grande importância das amizades humanas.

A todos os **Colegas de dança dos lugares em que passei, docentes e funcionários do Departamento de Artes Corporais e do Instituto de Artes da Unicamp**, pelos momentos de convivência, troca de experiências e amizade que me ajudaram a chegar até aqui.

MUITO OBRIGADO

SUMÁRIO

01) PREFÁCIO.....	08
02) INTRODUÇÃO.....	11
03) JUSTIFICATIVA E OBJETIVOS.....	14
04) MATERIAIS E MÉTODOS.....	16
05) CAPÍTULO 1 / DESCRIÇÃO TEÓRICA DOS PROCESSOS CRIATIVOS.....	18
06) CAPÍTULO 2/ DESCRIÇÃO PRÁTICA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA.....	24
07) CAPÍTULO 3 / INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS KANTIANOS COMO UM AGENTE FACILITADOR....	34
08) CAPÍTULO 4 / RESULTADOS DAS REFERÊNCIAS VIVÊNCIAIS E CULTURAIS DE CADA PERSONAGEM.....	69
09) CAPÍTULO 5 / CONCLUSÕES.....	85
10) BIBLIOGRAFIA.....	88

PREFÁCIO

Essa Dissertação de Mestrado, em seu aspecto teórico pretendeu propor o desenvolvimento estético, várias vezes citado nas literaturas artísticas, como se sabe não deve ser separado de sua capacidade criadora, pois ambos estão vinculados ao processo da evolução dos artistas sob a influência das variáveis culturais e sociais do meio em que estão inseridos.

Os conhecimentos sobre a estética envolvem uma vasta gama de experiências na arte, incluindo a produção de formas artísticas, pois, algumas definições abrangem a observação e a compreensão não só da arte, mas também dos aspectos da natureza rotulados de belos. Contudo, num sentido mais limitado, a estética refere-se a percepção e apreciação da arte.

O desenvolvimento da consciência estética em seu desenvolvimento histórico é visto na literatura, geralmente, através de uma harmoniosa organização de partes, e essa organização evolui com o tempo, da mesma forma que outras mudanças são observadas durante o crescimento pessoal dos artistas.

A estética não é um conjunto de sentimentos, por um lado, ou o acúmulo dos conhecimentos de fatos, por outro. O comentário efusivo de alguém que se considera entendido: “Oh! Eu adoro dança moderna, e você?”, provavelmente tem tão pouca consciência estética quanto do avaliador que contempla a obra de arte do ponto de vista do seu valor atual mercadológico e/ou cultural.

A estética é um processo ativo de percepção, a interação entre um indivíduo e um objeto, cuja organização proporciona uma estimulante experiência harmoniosa. A atividade criadora sempre se origina numa pessoa e, através da pessoa, o conjunto de percepções cognitivas e sensoriais condiciona a forma.

No processo de criação de uma coreografia, por exemplo, o dançarino que cria, a partir de seus conhecimentos conscientes e de suas motivações inconscientes ou pré-conscientes, seleciona as formas e passos que comporão o aspecto final do trabalho. Nesse processo, entretanto, o artista poderá deter-se e dizer para si mesmo: “Isto não está bem”.

Neste trabalho denominado “RASTROS”, a interação entre a coreografia e o artista assumiu um novo significado, pois foi formulado também um juízo teórico sobre a organização coreográfica. Os dançarinos concluíram que a maioria de suas idéias e composições em dança anteriores, não

eram e nem estavam do seu agrado. Portanto, tornou-se mais fácil sentir que a expressão criadora e a consciência estética estão intimamente interligadas.

O desenvolvimento de uma consciência estética nos bailarinos foi verificado na parte prática; e foi fundamental para a atuação artística. O crescimento artístico é um processo contínuo, em permanente variação, e isto também é válido na área da estética, como citam alguns autores.

Por exemplo: “A organização das nossas aptidões mentais, o desenvolvimento da nossa capacidade perceptiva e a estreita relação com a nossa capacidade emocional podem ser considerados decorrentes do desenvolvimento estético, não existem regras para esta evolução; a educação estética não ocorre apenas através das críticas ou da orientação do professor, quando o indivíduo apresenta sua produção artística. Ela é uma tarefa muito mais vasta e pode ter muito pouca relação com o fato de tornar o estudante consciente dos princípios ou das regras para a organização da obra de arte” (Aristóteles, trad. 1974).

Princípios como proporção, equilíbrio e ritmo são considerados, freqüentemente, parte dos conhecimentos que o estudante deve desenvolver em relação à sua própria obra de arte ou às obras de arte de outros artistas, sejam elas quais forem (pintura, escultura, literatura, dança, música, teatro e cinema). Contudo, mesmo com a existência de um conjunto de regras que possa ser facilmente aplicado aos indivíduos, o amadurecimento estético não ocorre apenas graças à obediência às regras impostas externamente ao indivíduo, ocorre principalmente a partir das suas próprias vivências pessoais.

O desenvolvimento da consciência estética pode, de alguma forma, significar e se transformar num aumento da sensibilidade de uma pessoa para as experiências perceptivas, intelectuais e emocionais, de modo que estas fiquem profundamente arraigadas, bem integradas, num todo harmoniosamente organizado. Vários autores citados posteriormente no decorrer dos capítulos, afirmam que há, provavelmente, excessivo zelo acerca da importância de se desenvolver a consciência estética; e deve-se recordar que isto é algo que não vem de graça da natureza, é apreendido.

Nesse processo foi proposto o estudo dos pensamentos filosóficos contidos nos: “Estudos da Crítica do Juízo” (Kant,1790), como um agente facilitador desse aprendizado. Não existem muitas provas de que a estética possa ser facilmente medida ou de que a assimilação do vocabulário da estética seja suficiente para refinar o gosto das pessoas, fazendo delas pessoas melhores ou ajudá-las

numa escolha qualquer, mas no decorrer dos processos coreográficos dessa dissertação, concluiu-se que esse espaço entre o pensar e o fazer artístico pôde pelo menos ser encurtado.

INTRODUÇÃO

Partindo-se do pressuposto de que não ocorre a teoria separada da prática, nos processos de criação em dança, nem o seu inverso; passei a observar de forma teórico-prática e também aleatória, desde 1996, algumas dificuldades e características dos criadores em dança no que se refere a associar os processos de formar idéias, construí-las e aplicá-las nas composições coreográficas e artísticas, em relação à aproximação entre o desejado e o realizado. Este é um problema constante que vários alunos de dança tem que enfrentar quando do exercício da sua arte.

Propôs-se, desse modo, o estudo da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790) que em seus relatos sobre a estética dividiu-a em duas partes: a “Crítica do Juízo estético” e a “Crítica do Juízo teleológico”. Nessa obra, que é considerada um de seus trabalhos mais originais e instrutivos, ele analisa, na primeira parte, uma teoria do belo, compreendendo a faculdade de julgar a finalidade formal, que se chama também finalidade subjetiva, por meio do sentimento de prazer ou desprazer. Na segunda parte, o autor analisa a aparência de finalidade na natureza, a faculdade de julgar a finalidade real, objetiva, da natureza mediante o intelecto e a razão.

Ainda na primeira parte, após uma introdução em que discute a “finalidade lógica”, Kant (1790), analisa os juízos que atribuem beleza a alguma coisa. O juízo estético tem por objeto o sentimento do belo e do sublime. Nos juízos estéticos, o objeto é relacionado com um fim subjetivo, ou seja, com o sentimento de eficácia sentido pelo homem diante desse objeto. Ele define o belo como agradável e útil, diz também que ele tem como condição uma correspondência entre o objeto e um interesse meramente individual e contingente, ou puramente racional.

No sentimento do belo, não ocorre esse condicionamento, pois o que importa no sentimento do belo é apenas a forma da representação, em que se realiza a plena harmonia entre as funções cognitiva, sensível e intelectual. A explicação está no fato de que, quando uma pessoa contempla um objeto e o acha belo, há uma certa harmonia entre sua imaginação e seu entendimento, da qual ela fica consciente devido ao imediato deleite que tem ao entrar em contato com este objeto.

Segundo Immanuel Kant (1790), a harmonia entre as funções cognitiva, sensível e intelectual é inteiramente independente do conteúdo empírico da representação e dos condicionamentos individuais. Portanto, o sentimento do belo resultante é apriorístico (anterior) e, como tal, fundamenta a validade universal e necessária dos juízos estéticos; e foi essa a premissa para o desenvolvimento desta pesquisa, pois tais juízos, de acordo com ele, diferentemente de mera

expressão de gosto, pretendem uma validade geral, mas não podem ser considerados cognitivos, porque se fundamentam na sensibilidade, não em argumentos.

A imaginação se apodera do objeto e, no entanto, não está restrita a nenhum conceito definido; ao mesmo tempo, a pessoa pode imputar o deleite que sente também aos outros, porque ele surge do jogo livre de suas faculdades cognitivas, que são as mesmas em todos os homens. Por isso Immanuel Kant (1790), estava particularmente preocupado com a exigência que as pessoas fazem da universalidade do juízo do belo para explicar e sustentar o alto prestígio das artes. É uma exigência comparável à que é feita pela moralidade que, sem essa exigência de universalidade, pareça estar ameaçada de desintegração.

Como sublime Immanuel Kant (1790), entende: “Um estado subjetivo determinado por um objeto cuja infinidade se alcança com o pensamento, mas não se pode captar pela intuição sensível”. O sublime, tanto quanto o belo, é fonte de sentimento de prazer e é universal. Por fim, Immanuel Kant, define os juízos teleológicos e neles, o objeto é considerado segundo as exigências da razão, como correspondendo a uma finalidade objetiva (se serve para isto ou aquilo) e adaptando-se àquelas exigências, suscita um sentimento de prazer.

Na segunda parte da sua “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), o autor voltou a considerar a finalidade na natureza como ela é colocada pela existência nos corpos orgânicos de coisas, das quais as partes são reciprocamente os meios e fins umas para as outras. Ao tratar com esses corpos, alguém pode não se contentar meramente com princípios mecânicos; no entanto, se o mecanismo é abandonado e a noção de finalidade ou fim da natureza é tomado literalmente, isto parece implicar em que as coisas, às quais se aplica, precisam ser o trabalho de um arquiteto sobrenatural, mas isto significaria uma passagem do sensível para o supra-sensível, um passo que na sua primeira “crítica” ele considerou ser impossível.

Immanuel Kant responde a essa objeção, admitindo que a linguagem teleológica não pode ser evitada na descrição dos fenômenos naturais, mas ela precisa ser entendida como significando apenas que os organismos precisam ser considerados “como se” tivessem sido o produto de um projeto, de um desígnio, o que de modo algum é a mesma coisa que dizer que eles foram deliberadamente produzidos. Por outro lado, tais relações parecem possibilitar, uma facilitação, na execução dos intérpretes e na comunicação do coreógrafo com esses e, por fim, com o público em geral, pois o estabelecimento de uma idéia e sua realização ocorre dentro do universo da dança, que busca a junção da idéia: (a priori) e de sua realização prática (a posteriori).

Sendo assim, esse estudo tem por finalidade trabalhar o fenômeno da construção de composições em dança que levem em consideração no bojo dos seus processos essas possíveis relações, mais detalhadas nos próximos capítulos, buscando-se para tal uma fundamentação teórica na “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), e em alguns princípios da dança contemporânea com seus referidos autores, que são os de uma releitura constante, atual, sistemática e globalizante do universo sócio-cultural da arte da dança.

JUSTIFICATIVA E OBJETIVOS

Poderíamos dizer que talento não se ensina; porém aqui neste caso acredita-se que o conhecimento teórico e as ferramentas do ofício da dança podem ser de grande valia para o desenvolvimento integral do artista. Quiçá essa dissertação seja mais um passo para desmistificar a velha e errônea fala: “O bailarino só sabe dançar”, pois, vários autores e educadores já debateram esses aspectos como a relação entre Arte e Filosofia que sempre existiu desde os primórdios da humanidade, quando se verificava uma integridade do pensamento humano em que se constatava uma idéia de filosofia, na qual se englobavam a estética e a ética entre outras. Alguns desses aspectos serão demonstrados no decorrer dos trabalhos teóricos-práticos. Sendo assim, acredita-se que o interjogo entre as bases teóricas da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790) e os processos da composição coreográfica possibilitará tecer considerações acerca dessa questão histórica. Ao mesmo tempo contribuiu para , de forma tênue, enriquecer a relação teórico-prática na área de estudo da composição coreográfica, principalmente nos locais em que se exige conciliação deste campo, como é o caso do artista que se encontra inserido no universo acadêmico.

O objetivo geral se propôs ao estudo de possíveis relações entre teoria e prática no processo de composição em dança, a partir de estudos da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), e das minhas graduações em Licenciatura de Filosofia e Dança, em que dei os meus primeiros passos (monografia de final de curso) no sentido de investigar o atual objeto de interesse da pesquisa no mestrado.

Os objetivos específicos são, o estudo da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), no que tange ao belo e o sublime, visando identificar conceitos básicos da estética em Immanuel Kant, que viessem a dar suporte à reflexão sobre o processo de composição coreográfica, uma vez que seu autor carrega nesse texto um tesouro pedagógico (maiêutica: do grego maieutiké: a arte de parir idéias) e também é, neste contexto, o de provocar nos bailarinos o desenvolvimento de seu pensamento, de modo que estes venham a tentar superar suas dificuldades de pensar, ou pelo menos diminuí-las e ainda descobrir as coisas por si mesmos.

Este estudo tentará ser capaz de transformar e alicerçar a educação nos moldes da reflexão. Aprendendo a filosofar, os bailarinos poderão descobrir por si mesmos a relevância, para sua vida, dos ideais que norteiam a existência de todas as pessoas.

Um segundo objetivo é facilitar o aprendizado e o desenvolvimento das habilidades cognitivas. O espírito aberto, crítico e de rigor lógico, que Kant fala em suas obras e que é característico da

filosofia, tentará facilitar o aprendizado e o desenvolvimento das habilidades cognitivas que são: habilidades de raciocínio, tradução, formação de conceitos e investigação. Acredita-se, portanto, que o cultivo dessas habilidades seja um ferramental importante, que pode ser usado na formação da autonomia de pensar dos bailarinos.

O terceiro objetivo específico desta dissertação se refere à proposta de que o objetivo do ensino da filosofia para bailarinos é iniciá-los no tema específico da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790).

Em um quarto momento dar-lhes embasamento na forma criteriosa de uma discussão filosófica. Assim; o objetivo não é desnortear os estudantes levando-os ao relativismo, mas encorajá-los a empregar as ferramentas e métodos de investigação para que possam, completamente, avaliar evidências, detectar incoerências e incompatibilidades.

Por fim pretendemos com tudo isso tentar tirar conclusões válidas, construir hipóteses e empregar critérios até que percebam as possibilidades de tecer discussões acerca da importância de se pensar com objetividade em uma leitura Kantiana com relação a valores e fatos que possam ser aplicados no processo de criação em dança.

MATERIAIS E MÉTODOS

A metodologia consistiu-se de aulas expositivas sobre o tema Kantiano, buscando mostrar que uma das principais objeções ao ensino de filosofia refere-se a linguagens apuradas, densas e inacessíveis às pessoas não iniciadas no universo conceitual próprio da Filosofia. Busca-se assim, uma referência a partir de uma situação concreta que foi o espetáculo “Rastros” a fim de tentar facilitar a pessoas não habituadas, o trânsito para o mundo conceitual.

As aulas expositivas buscavam estimular o pensar dos envolvidos na investigação e nas discussões de questões consideradas importantes e problemáticas para os bailarinos. Isto era feito sempre em discussões teóricas e aplicação prática das relações entre os interesses da composição e do embasamento filosófico específico. Seguindo essa orientação, acredito que:

- a) Estaremos próximos de um fazer pleno e reflexivo, capaz de tratar a disciplina de composição coreográfica também como uma linguagem expressiva e do pensamento filosófico fluente.
- b) Acredita-se também em um desenvolvimento de um cultivado raciocínio, assim como em tudo o mais, lembrando que o raciocínio filosófico é mais efetivamente elaborado no contexto do pensar filosófico do que no seu contexto acadêmico.
- c) Será possível demonstrar habilidades não meramente como aquisições de propriedades intelectuais ou como acúmulo de um capital espiritual, mas como uma apropriação genuína que resulta no engrandecimento do ser.

Em síntese, uma proposta metodológica que desenvolva aspectos da formação integral do ser, que priorize as habilidades do pensamento, procurando educar pessoas razoáveis, ou seja, capazes de interpretar, refletir, julgar e decidir sobre temas e problemas não só do sugerido texto mas de qualquer outro. Para isso, deverá haver uma interlocução entre os bailarinos e o coreógrafo que deverá estimulá-los a pensar de forma crítica e criativa.



POLICEMIA = CORPOS MULTIFACETADOS

“UM GRUPO COM INDIVÍDUOS, CADA UM DENTRO DE SI, E EM SI UM PARA O GRUPO. A CADA MOMENTO UMA POSSIBILIDADE DE PLURALIDADE PARA SE TER ASSIM VÁRIAS FORMAS E VÁRIOS SENTIDOS EM BUSCA DE UM ESPETÁCULO”.

CAPÍTULO 1

DESCRIÇÃO TEÓRICA DOS PROCESSOS CRIATIVOS

Esta dissertação trata de uma tentativa teórico-prática, que visa cultivar e desenvolver as habilidades de pensamento dos bailarinos, mediante a investigação e discussão de temas filosóficos como o texto da “Crítica do Juízo estético” (Kant, 1790), a fim de que eles possam melhorar o pensar por si mesmos em seus processos de criação em composição coreográfica em Dança.

Esta temática suscitou o desejo de refletir sobre esta proposta com maior profundidade, o que resultou nas reflexões apresentadas aqui. Esta dissertação visa demonstrar os pressupostos filosóficos presentes em uma proposta curricular para o ensino de filosofia na área de Dança. Aqui se pretende fazer uma leitura analítica referente às dimensões educacional, epistemológica e ética, distinguindo-as entre si e passando pela reconstrução dos seus pressupostos, situando a minha proposta no debate filosófico, com a finalidade de refletir sobre a sua contribuição ao processo de criação em Dança e suas “vias” de atuação.

O pensamento aqui apresentado se respalda em Emmanuel Kant, para explicitar os seus princípios; que indica a sua preocupação com a definição dos conceitos que dificultam a identificação de seu referencial filosófico. Na tentativa de solucionar esta dificuldade seguir-se-á sua própria sugestão para o processo de investigação filosófica, que promove o questionamento a partir do texto e não sobre o mesmo. Com a diferença de que a indagação será feita por mim próprio, e não pelo grupo que investigou sua validade.

A partir destas constatações procura-se apontar alguns aspectos da filosofia proposta com a intenção de, por um lado, mostrar a base pedagógica, epistemológica e ética de uma proposta do ensino de filosofia para bailarinos; e, por outro, apontar as questões filosóficas específicas contidas no texto da “Crítica do Juízo estético” (Kant, 1790), e mais alguns autores relevantes citados conjuntamente, no contexto de nosso tema de pesquisa.

Para tanto, esta reflexão estrutura-se em três momentos distintos. Em primeiro lugar foram abordados os aspectos pedagógicos, passando para a leitura dos aspectos epistemológicos e finalizando com as considerações éticas.

1. Pressupostos Pedagógicos

Insatisfeito com o sistema educacional atual e citando Lipman (1990): “paradigma padrão da prática normal (transmissão, pelo professor (a), de conhecimentos aos alunos, cabendo a estes apenas as absorções de um conhecimento pronto, inflexível e inequívoco por intermédio das informações que lhe são passadas)”, eu quis elaborar um programa de ensino de filosofia que possa suprir principalmente as dificuldades dos bailarinos, relativas à capacidade de ler, interpretar, inferir, construir sentenças, fazer julgamentos e se utilizar desses instrumentos no ato de criação coreográfica em Dança.

Estas dificuldades, para mim, refletem o modelo de educação não só do passado como também dos modelos vigentes. As deficiências constatadas poderiam ser sanadas pela educação escolar desde que o currículo contemplasse a racionalidade crítica e criativa. O Programa para bailarinos circunscrito a um modelo reflexivo da prática educativa, denominada de paradigma reflexivo da prática crítica, vem, por mim, se propor a uma reformulação e atualização do paradigma padrão da prática normal. A explicitação das bases deste Programa é o assunto que será discutido a seguir.

O Programa tem dois objetivos gerais bem definidos: a iniciação filosófica, e o cultivo das habilidades de pensamento dos bailarinos aplicados na disciplina de Composição Coreográfica. Para entender tais objetivos torna-se necessário à compreensão da inserção da filosofia como uma parte importante do currículo. Nesse sentido, posso inferir, que a filosofia do referido autor, a meu ver, carrega um tesouro pedagógico (maiêutica) capaz de transformar e alicerçar a educação nos moldes de uma outra reflexão.

Acredito, portanto, que o cultivo dessas habilidades seja essencial na formação da autonomia de pensar dos bailarinos como visto por mim especificamente neste trabalho. Sendo assim, propus que o objetivo da filosofia com bailarinos é o de iniciá-los no tema específico da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790) numa forma criteriosa de uma discussão filosófica.

2. Pressupostos epistemológicos

A epistemologia de Immanuel Kant está presente em toda a sua obra, isto porquê o autor considera que uma proposta educacional deve seguir os mesmos moldes da ciência para obter conhecimento.

No processo de reconstrução da sua epistemologia levanta-se, aqui, a hipótese de que para Immanuel Kant a epistemologia é normativa, isto é, ao propor como ocorre o conhecimento não se está descrevendo como as pessoas conhecem, mas sim propondo uma forma de conhecer.

Para tanto, o processo de investigação em sala de aula para ser frutífero deve ser, segundo Immanuel Kant possuidor de aspectos críticos e criativos. Segundo ele, o crítico estaria ligado principalmente à capacidade de inferir logicamente conseqüências das reflexões aí elaboradas. Já o criativo supõe a elaboração de propostas de soluções dos problemas levantados. Desta maneira, o pensar representa a capacidade de elaborar soluções e de criticá-las. A investigação coletiva é fundamental no processo educativo, pois, segundo Immanuel Kant o conhecimento ocorre quando as propostas são avaliadas melhor por meio do diálogo em grupo.

Partindo desses pressupostos pergunta-se: o que leva as pessoas a buscar o conhecimento? Para mim esta busca tem a sua origem em uma situação problemática: é a qualidade sensível da situação problemática que nos estimula, independente de sermos pesquisadores científicos ou artistas, é a sensação única e específica do contexto enigmático no qual nos encontramos.

As situações problemáticas do mundo, ao se apresentarem como verdadeiros mistérios, ou ainda, como enigmas que exigem uma solução, estimulam os seres humanos a buscar conhecimento. A curiosidade de resolver estes mistérios é que, segundo o autor, estimula a mente dos bailarinos fazendo-os buscar a investigação.

Um dos resultados do conhecimento é o julgamento. Considerado necessário para a solução de problemas, o julgamento é a formação de opiniões, avaliações ou conclusões. Isto inclui, portanto, coisas como solução de problemas, tomada de decisões e aprendizagem de novos conceitos, porém é mais inclusiva e mais genérica.

Da mesma forma que o julgamento, um dos objetivos do pensamento crítico é a capacidade de melhor solucionar problemas. A auto correção só é possível porquê nela está contida a preocupação com o método científico. O primeiro aspecto baseia-se numa concepção democrática, isto é, deve-se criar um ambiente onde todos possam participar ativamente; o segundo refere-se ao

papel do grupo; e o terceiro, à manutenção dos procedimentos metodológicos. Este terceiro aspecto demonstra que pensar o pensar significa tornar explícito os referenciais metodológicos do paradigma do grupo em estudo.

3. Pressupostos Éticos

Um dos pontos centrais do Programa de Filosofia para Bailarinos é a reflexão acerca dos valores morais. Esta sempre foi, segundo seus autores, elaborada por meio da investigação ética. A ética é caracterizada por Immanuel Kant (1790), como a discussão em torno dos valores morais, que, segundo ele, não tem por objetivo doutrinar, mas sim ajudar as pessoas a entender, mais claramente, quais são as suas opções morais e como tais opções podem ser avaliadas criticamente.

Segundo Immanuel Kant (1790), o dever é uma categoria ética que trata da ação norteadora de uma prática voltada para a vivência social, dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade. No entanto, tais padrões não são simplesmente regras rígidas e imutáveis, mas sim resultado do debate presente na sociedade, o que gera nos indivíduos o exercício constante da reflexão a respeito da conduta a ser desempenhada.

Dessa forma, pode-se aqui inferir que nesta visão ética não há um princípio normativo de caráter universal. O pressuposto valorativo constituinte da educação moral é ao meu ver, uma construção da comunidade de investigação, representando, portanto, a identidade dessa.

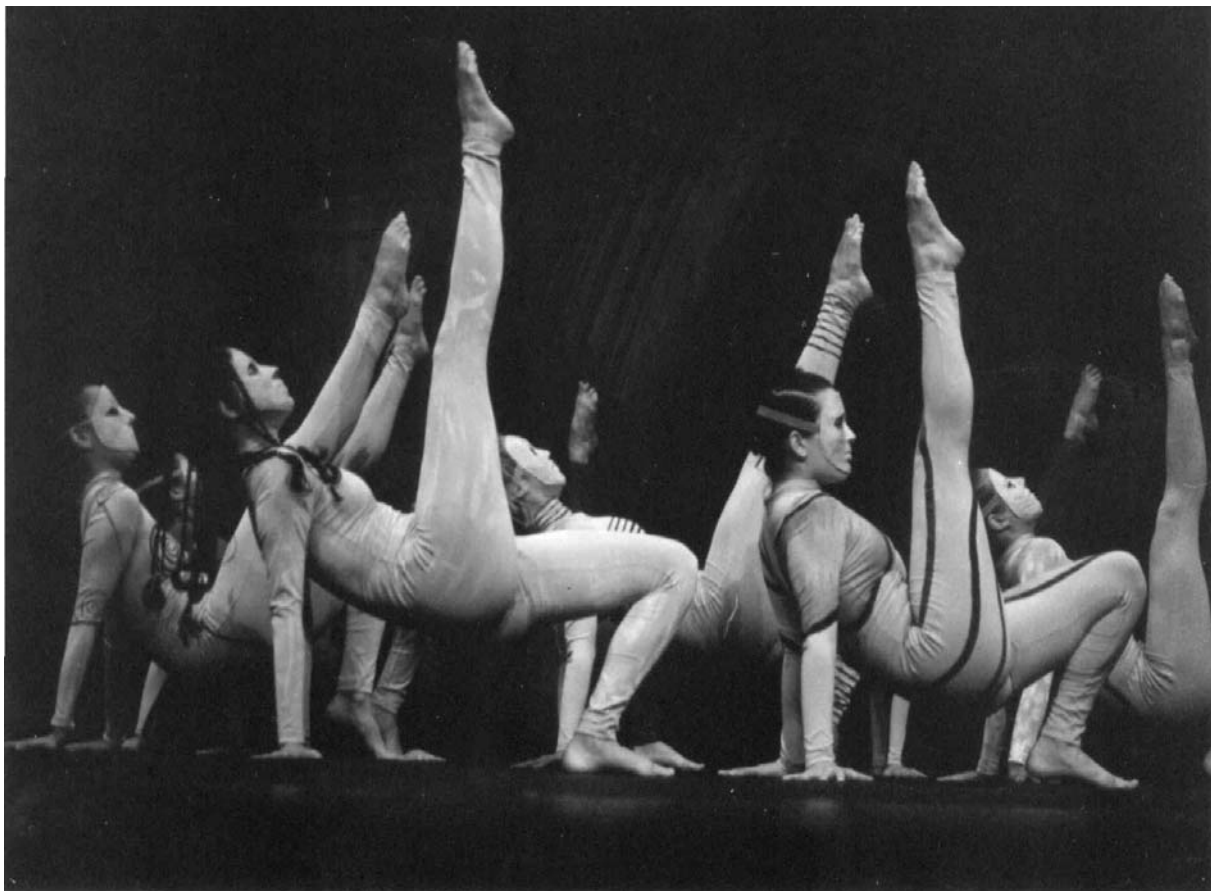
Partindo do exposto, é possível indicar aqui uma relação de proximidade entre a teoria pragmática dos métodos já existentes de se fazer pensar e a postura de Immanuel Kant (1790), sobre a investigação filosófica da ética, na medida em que esta pretende ser uma investigação objetiva e imparcial de problemas e situações morais.

Por fim, a partir do início do trabalho de TGI da turma de 1996-1999, propusemo-nos, eu e o Professor Doutor Eusébio Lobo traçar um paralelo entre a “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), e os processos em dança, abordando especificamente o que tangia à composição coreográfica na contemporaneidade, desenvolvendo assim a capacidade de abstração estética.

Essa teoria Kantiana para a abstração estética significa: “Uma operação concreta e consciente do indivíduo, que considera um elemento específico incorporado a priori em sua realidade, para a posteriori constituir um conceito, uma alegoria, uma anamnese, uma analogia, um

critério, um dado, um argumento ou um discurso em geral composto de: (lúdico, signos e símbolos)”, de cada bailarino com as suas questões culturais e familiares e sua aplicação em dança contemporânea, valendo-se também de elementos de capoeira, de onde partiu o processo de criação. A parte teórica foi dada pelo aluno Vinicius Sampaio D’Ottaviano enquanto que a prática foi ministrada pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo.

Esta proposta, também remete à questão de se saber como ocorre o conhecimento humano. Desta forma, torna-se necessário evidenciar a proposta epistemológica baseando-se na “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), para melhor fundamentação estética aplicada à dança, não só neste grupo, mas para os próximos que estão por vir.



O MOVIMENTO = O PRAZER DE DANÇAR

“EM PRIMEIRO LUGAR, HÁ DE SE DIZER QUE O PRAZER NÃO É PURA E SIMPLISMENTE PRAZER, E PONTO FINAL. EXISTE UMA DIFERENÇA FUNDAMENTAL ENTRE O PRAZER “POR” ALGUMA COISA E O PRAZER “EM” ALGUMA COISA; OU SEJA, ENTRE SENSACIONES QUE TEMOS QUANDO ALMEJAMOS ALGO E O QUE SENTIMOS REALMENTE AO OBTE-LO. PENSEM BEM SEMPRE SE VOCÊS REALMENTE QUEREM O QUE DESEJAM”.

CAPÍTULO 2

DESCRIÇÃO PRÁTICA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

O trabalho de criação coreográfica, num primeiro momento, ocorreu com treinamentos que se iniciaram com uma seqüência de exercícios baseada nos elementos fundamentais da Capoeira; (passos, ginga e jogo), distribuída num tempo de três horas, com uma aula semanal.

Antes de se iniciar o trabalho era feito um aquecimento para “acordar o corpo”. Neste aquecimento, buscou-se fazer alongamentos, trabalhando com as articulações e variações de peso e ritmo no espaço, assim como oposições do corpo, mediante os passos de capoeira apresentados pelo professor Eusébio Lobo.

Esses exercícios consideravam, também, a necessidade de uma abertura do corpo a todo o trabalho, no sentido de deixá-lo mais perceptivo. Seria não considerar o corpo como uma simples massa, um simples instrumento de trabalho, que se aquece para não se machucar num treino, mas sim, considerar o corpo como dotado de uma “alma e mente” própria, além da massa física. Percebia-se isto, ao longo dos exercícios energéticos que eram executados, como dizia, Roberto Freire em sua obra “Soma a Arma é o Corpo” (1991): “A capoeira provou ser o melhor e o mais completo exercício para a libertação bioenergética, bem com a forma ideal e mais brasileira de levar as pessoas ao necessário enfrentamento interpessoal que possibilite a sua libertação como ser social, não crendo só no corpo que está presente”. O ator-interprete-bailarino-criador não é só um corpo e daí a necessidade do aquecimento ser mais do que uma seqüência para acordar o corpo.

Num segundo momento do trabalho foi-se em busca de raízes históricas familiares para criar um personagem: a partir de um processo orgânico, conseqüência de danças pessoais estimuladas por estados de exaustão, alcançados através de improvisações sucessivas, criaram-se ações memorizadas muscular e mentalmente. Esta memorização foi facilitada por uma percepção muito aguçada que também foi dada pela exaustão. Nada passava em branco, tudo era registrado, mesmo que por um só momento, nada escapava ao corpo, pois se estava inteiro e presente. Isto facilitado pelo estudo do corpo na capoeira. As ações vindas nestes dois momentos da percepção são muito interiores e pessoais, e muito vivas. Todas estas ações, chamadas matrizes, são interligadas em todo o corpo e o sentido deste corpo é composto por todos os membros. O corpo realizava a ação e a memorizava em seus músculos, a mente guiava a percepção de todos os

membros do corpo. Se havia insegurança na realização das matrizes ao começar a fazê-las, o corpo “entrava numa dança”, e a mente se sintonizava. Neste trabalho, especificamente, foram utilizadas por mim discussões das relações corpo e mente que se deram em primeiro lugar pelas definições Kantianas das mesmas.

Na “Crítica da Razão Pura” (1781), Kant considerou ser o significado do conceito de corpo tão imediatamente óbvio que o usou para ilustrar a distinção entre juízos sintéticos e analíticos: “Todos os corpos são extensos” é um juízo analítico porque o conceito de corpo contém o predicado de extensão, a par de “impenetrabilidade, figura etc.”; “Todos os corpos são pesados” é um juízo sintético porque o conceito de peso não é intrínseco ao conceito de corpo (Antropologia, 1798). Lamentavelmente, Kant não podia ter escolhido um exemplo menos simples e direto, uma vez que mesmo em sua própria obra a natureza do corpo estava longe de ser óbvia e foi tema de considerável debate e até inquietação.

As discussões de Kant sobre o corpo podem ser divididas, de uma forma algo artificial, segundo enfatizem o aspecto físico ou o fenomenológico do conceito. O primeiro aspecto concentra-se na noção científica natural de corpo que inclui os objetos materiais, enquanto o segundo se concentra no corpo humano. Mesmo o primeiro conceito de corpo está longe de ser linear em Kant; de maneira nenhuma é apenas a regra para a unidade do diverso servindo ao nosso conhecimento de aparências externas, regra que é, superficialmente, apresentada num ponto da “Crítica da Razão Prática” (Kant, 1788).

A primeira obra publicada de Kant, “Idéias para uma Verdadeira Avaliação das Forças Vivas” (1747), é uma investigação minuciosa da natureza dos corpos físicos. Nela contesta o conceito cartesiano de que o corpo é definido por extensão e o conceito aristotélico de que ele possui uma enteléquia ou princípio de movimento. Defende a tese Leibniziana de que o corpo contém uma força essencial “anterior à sua extensão” e chega a admitir que as três dimensões da extensão espacial podem ser derivadas da ação dessa força. Distingue, assim, entre a constituição do corpo matemático, em termos de extensão e a constituição de corpos naturais, em termos de uma força inerentemente expansiva. Essas discussões são dedicadas, entre outras coisas, a mostrar que o conceito de corpo deve ser distinguido daquele de substância.

Embora Kant não sustente todos os detalhes dessa posição inicial ao longo de sua carreira, não é o caso, em absoluto, de que tenha simplesmente aceito a visão cartesiana de corpo que parece estar subjacente nas discussões da “Crítica da Razão Prática” (1788). A relação entre corpo e espaço

não cessou de intrigá-lo: os corpos ocupam ou constituem espaço, ou meramente denotam uma regra para a síntese de intuições? Essas questões continuam servindo de base para as definições críticas de corpo aventadas em outra obra intitulada “Primeiros Princípios Metafísicos da Ciência Natural” (Kant 1786a), onde o corpo se apresenta como “Matéria entre limites determinados” (idem).

Entretanto, Kant está ciente de que mesmo a definição mecânica de corpo, que o vê somente como uma “massa de determinada forma” pressupõe a prévia ocupação qualitativa de um espaço distinto. Essas análises dos aspectos quantitativos e qualitativos do corpo continuaram em outra obra “Opus Postumus” (Kant tradução de 1936) e, com sua morte, foram por ele deixadas sem solução podem, sem exagero, ser descritas como uma das mais importantes e contínuas preocupações de sua autoria.

A par desta discussão do corpo físico da ciência natural, Kant desenvolveu também uma análise do corpo humano no texto paralogismos, uma das partes que compõe a obra da “Crítica da Razão Prática” (1788), em que aborda o problema cartesiano de mente e corpo; mas o seu interesse no significado da experiência do corpo humano para a filosofia era muito mais amplo. Na obra “Pré-Crítica” (1768), ele derivou o ordenamento espacial de acima-abaixo, esquerda-direita, adiante-atrás, tão cruciais para a sua explicação de intuição a partir da experiência espacial do corpo humano (idem). Analogamente, na sua obra “A Falsa Sutileza das Quatro Figuras Silogísticas” (1762), ele derivou o fenômeno da impenetrabilidade de uma resistência do objeto ao toque do corpo. Assim, a análise da experiência do corpo humano está implícita do começo ao fim da análise teórica mais técnica na obra da “Crítica da Razão Pura” (1781).

A experiência do corpo também é central nas filosofias prática e estética de Kant. Na “Doutrina da virtude” ocupa-se amplamente da administração corporal, uma abordagem do regime físico que também desenvolveu em termos de medicina no seu ensaio sobre “Medicina do corpo dos filósofos” (1786).

A questão do prazer e dor corporais figura com destaque na obra “Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático” (1798b), assim como na “Crítica do Juízo” (1790a), onde faz parte de uma agenda epicurista cada vez mais evidente. Assim, nesta, Kant analisa as diferentes experiências do prazer corporal, desde o agradável ao estético, e relaciona-as com a promoção da vida para o impedimento e favorecimento dos prazeres do corpo. Também na “Crítica do Juízo” (1790), discute o corpo ideal e sua representação artística. A respeito das diferenças entre corpos, foi

previsivelmente insensível ao significado de diferença sexual, e sua obra “Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático” (1798b) além de alguns trabalhos mais curtos, contribuiu para um debate entre seus contemporâneos no tocante às distinções raciais.

A ampla análise de Kant do corpo humano superou de longe os limites do debate mente-corpo cartesiano, a tal ponto que, com efeito, permaneceu negligenciado até o século XX. Muitos de seus insights foram recuperados pelo movimento fenomenológico no decorrer de sua desconstrução do dualismo cartesiano. Em sua obra “Ser e Tempo” (1927), Heidegger envolve-se diretamente com a obra “Sobre o Primeiro Fundamento da Distinção de Direções no Espaço” (Kant, 1768) e sua influência também é evidente na “Fenomenologia do Corpo” (Merleau-Ponty, 1962). A influente obra de Foucault sobre o corpo, não só foi inspirada na obra de Kant, como também contribuiu para fazer do corpo um objeto apropriado de estudo e levou a uma reconsideração de alguns textos e argumentos de Kant previamente esquecidos (ver Foucault, 1976, 1980, 1984, 1988).

Podemos, por outro lado, entender como definição de mente em Kant, a palavra alemã *Gemüt* que é um termo essencial em sua filosofia e, muitas vezes, tem sido traduzido como “ânimo”, “mente”, “estado mental” e “alma”, se bem que essas traduções não façam jus à significação do termo. Não quer dizer “mente” ou “alma” no sentido cartesiano de uma substância pensante, mas denota, em vez disso, uma consciência corpórea de sensação e de auto-afecção. Com efeito, num ponto da “Crítica da Razão Pura” (Kant, 1781a), ele distingue explicitamente *Gemüt* e *Seele* (idem), uma diferenciação explicada na obra “Sobre o Órgão da Alma” (1796) em termos da “capacidade para efetuar a unidade da apercepção empírica (*animus*), mas não de sua substância (anima)” (idem). *Gemüt* não designa uma substância (material ou ideal), mas a posição ou lugar das *Gemütskräfte* (as forças ou faculdades do *Gemüt*) de sensibilidade, imaginação, entendimento e razão.

O uso de *Gemüt* por Kant permanece próximo do significado que o termo possuía na filosofia medieval e no misticismo, quando se referia à “disposição estável da alma que condiciona o exercício de todas as suas faculdades” (Gilson, 1955). Isso contrasta com a restrição que Leibniz faz ao termo, atribuindo-lhe o significado de “sentimento” em oposição a entendimento (Leibniz, 1976). No texto da “Crítica do Juízo” (1790), para Kant, “*Gemüt* é a vida toda (o próprio princípio vital), e sua obstrução ou favorecimento têm de ser procurados fora dele, mas, ainda assim, no próprio homem, por conseguinte em conexão com o seu corpo”.

Com esta noção de Gemüt, Kant procurou evitar muito dos problemas das relações mente-corpo legados pelo dualismo cartesiano, uma estratégia explicitamente enunciada de novo em “Sobre o Órgão da Alma” (Kant, 1796), mas insuficientemente apreciada por muitos de seus críticos posteriores. Essa noção de Gemüt fornece também um elo de ligação entre as três seções: teórica, prática e estética/teleológica da filosofia crítica, como foi uma vez mais explicitamente afirmado por Kant, porém agora numa variante da obra Antropologia mas, desta vez, sob um ponto de vista pragmático (Kant, 1798b) onde é descrita como a “essência” de todas as representações que, no mesmo lugar, ocupam uma esfera que inclui as três faculdades básicas de conhecimento, os sentimentos de prazer e desprazer, e a faculdade de apetência.

Em sua obra da Crítica da Razão Pura, Kant localiza a origem do conhecimento em “duas fontes básicas do Gemüt”: a primeira é a de “recebimento de representações (a receptividade de impressões)”; a segunda é a de “conhecimento de um objeto através dessas representações e espontaneidade de conceitos” (Kant, 1781). Assim, Gemüt pode manifestar-se passiva, ou ativamente, ou seja, no primeiro modo recebendo representações, no segundo criando conceitos. A forma como os aspectos passivos e ativos do Gemüt se afetam mutuamente pode ser vista com toda a clareza no tratamento dado por Kant à intuição, quando no parágrafo inicial da “Crítica da Razão Pura” (idem), diz que os objetos só nos podem ser dados “na medida em que afetam o ânimo (Gemüt) de uma certa maneira” (idem). Neste ponto, Gemüt está em seu modo sensível, receptivo, de “sentido externo”, através do qual representamos objetos como exteriores a nós e no espaço. Afora o fato de ser passivamente afetado através da sensibilidade externa, o ânimo também pode, entretanto, ser ativamente afetado através da sensibilidade interna. Neste caso, “o Gemüt intui-se ou intui sua condição interna”, dando origem à “forma determinada” de tempo (idem).

A afecção passiva do ânimo por objetos externos e sua auto-afecção ativa também são cruciais para a tese da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), onde essa propriedade é descrita como o próprio “princípio vital” e a origem não só das faculdades de conhecimento e volição, mas também de prazer e dor. Na “Crítica do Juízo” (idem), Kant distingue entre perceber um “edifício regular e adequado a um fim” e estar consciente dessa representação com uma sensação de satisfação. Neste caso, o prazer envolvido surge da atividade receptiva e espontânea do Gemüt.

A percepção do edifício é recebida e depois “totalmente vinculada ao sujeito, mais do que isso, ao seu próprio sentimento de vida”. A satisfação resulta de o Gemüt adquirir, através dessa representação, consciência de sua condição ou “capacidade total de representação”; em outras

palavras, converte-se num objeto de reflexão e encontra, pois, satisfação em suas próprias faculdades. Kant descreve essa reflexão em termos de uma harmonia entre as *Gemütskräfte* do entendimento e da imaginação, harmonia essa, diz ele, que ocasiona satisfação ao “estimular” ou “facilitar o jogo de ambas as faculdades do ânimo, a imaginação e o entendimento, animadas por uma harmonia recíproca” (idem).

Embora o estudo de Kant sobre o *Gemüt* seja central para o seu entendimento da topografia mental e claramente significativo para as suas teorias do conhecimento, da ação e da estética, ele nunca foi objeto de uma apurada e erudita investigação. A significação do conceito ainda era apreciada por Mellin em sua “Enciclopédia da Filosofia”, (1797), mas depois desapareceu de vista. Só viria a reaparecer com a obra de Heidegger e Derrida no contexto de reflexões sobre as noções de espírito e alma; que figura na obra “Ser e Tempo” (Heidegger, 1927), como aquilo que não foi corretamente entendido pela metafísica subjetiva cartesiana; também foi investigado e recebeu uma genealogia histórica com “Os topos do espírito” por Derrida, em “Do Espírito” (ver Derrida, 1987). Mas esses novos insights ainda terão de ser sistematicamente empregados na interpretação do uso do termo por Kant.

Em um outro momento, essas ações chamadas matrizes representavam aspectos da personalidade dos bailarinos ainda caóticas, inseguras e desprovidas de controle. Vendo as dinâmicas envolvidas em seus processos de criação notou-se no dia a dia esse fenômeno que é perceptível em matrizes ou atitudes que lhes são comuns em grupo e em trabalhos fora do treinamento. É uma briga da pessoa com ela mesma no sentido de relacionar-se consigo mesma. Às vezes, uma briga que se revela no olhar, que quer atenção, na prisão que cria a matriz em que a pessoa se coloca, na transição, na simplicidade, no otimismo, ou até mesmo no sofrimento.

Neste trabalho houve uma preocupação e cooperação tão grande entre a coluna vertebral e o abdômen, que as imagens pareciam mostrar que a coluna trazia a organicidade das ações e o abdômen sustentava esta organicidade. Às vezes, durante o processo, ocorreram impedimentos para que a movimentação criativa se manifestasse, os corpos pareciam não querer se render. Percebeu-se que nos momentos de exaustão era mais fácil ultrapassar esse limite, pois o trabalho já não era guiado pela mente, já que o exercício consistia em deixar o corpo falar, sendo este corpo compreendido como um todo em todas as suas execuções: corpo, mente e espírito. Entretanto, no caso da retomada das matrizes, de certa forma, por mais que haja a memória muscular, num

processo de stress pessoal, é mais difícil ir a fundo nessas retomadas, pois aí, por mais inteireza que haja neste corpo, há um uso mais rigoroso da mente em vários momentos do e no processo.

Observou-se a intensidade do processo anterior do grupo de dançarinos, o quanto as pessoas conseguiam soltar sua criatividade, como se entregavam a ele e desenvolviam uma lógica de um imaginário interior, diferente do que é real, de acordo com a realidade do mundo em que vivemos. Neste trabalho de exaustão, perder o controle do corpo e principalmente o da mente sobre o corpo, é um grande mérito, pois isto prepara os sujeitos para entrar no universo proposto, e o demonstrar com clareza, libertando não só a imaginação, mas também do corpo. Neste sentido, pode-se falar em dilatação tanto do corpo quanto da mente, apresentando a percepção dos sujeitos que estava à flor da pele, pois nada passava despercebido, seja um som, que era apresentado por um músico, uma voz, uma batida, uma pisada, etc...

Esta percepção, esta abertura, este canal é a alma dos sujeitos, que traz à tona suas vivências, suas experiências da vida, o que eles são, traz a essência de cada um. E ao falar de suas “almas pessoais”, nos vêm idéias presentes, utilizadas neste processo de composição coreográfica em dança:

a) A idéia que Artaud (2000) tem da alma: “Não gosto de poemas ou linguagens de superfície que falam de momentos felizes de lazer ou de sucessos intelectuais apoiando-se nas nádegas, mas sem envolver a alma e o coração. As nádegas são sempre terror e eu não aceito que alguém perca um pedaço de excremento sem dilacerar-se por estar perdendo também a alma(...) Tudo o que não for do tétano da alma, como os poemas de Baudelaire e de Edgar Poe, não é verdadeiro e não pode ser aceito como poesia”.

Mas não nos enganemos, o que Artaud (idem) chama de alma é ainda corpo: “o que chamamos alma é a emanção de nossa força nervosa coagulada em torno dos objetos”. Assim, ele nos dá uma idéia de alma corporeizada, uma alma orgânica, uma alma visceral. A energia acaba por excluir dos sujeitos seus medos, inseguranças, vergonhas; como se aprofundassem e dilatassem tudo isso, de forma que as forças dessas coisas fossem desaparecendo com o decorrer do trabalho.

b) Este trabalho utilizou também, o aprimoramento técnico, atualização e aumento da abrangência da pesquisa sobre alguns passos de Capoeira e da “Análise de Movimento” (Laban, 1950). Este trabalho, desenvolvido na disciplina de Capoeira aplicada à Composição Coreográfica ministrada pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo, teve um novo enfoque nesta fase: abordou a produção

artística produzida a partir dos princípios da capoeira em todo o país, não necessariamente vinculado a instituições, permitindo aos alunos o acesso a informações variadas, inclusive à conhecida “Labanálise” (idem).

Mas, lembremos que essas duas idéias citadas acima não foram utilizadas como regra por todos os intérpretes deste trabalho, nem impostas pelo professor, foram apenas utilizadas na composição do meu personagem e em algumas outras.

c) Observações durante a criação coreográfica mostraram-nos que é verdade que o treino para realizar uma composição é bem pesado; há necessidade de se fazer muita força e dispor de bastante energia para o trabalho. A partir disso, o caminho pode ser aquele em que o interprete se engana e não se entrega tanto ao trabalho como deveria, por isso, a partir dos passos de capoeira, pode-se ver que a cada dia era ampliada a quantidade de novos movimentos.

Algo também muito curioso foi a importância que dávamos ao relógio, mas isso num certo momento se tornou secundário. O interessante é que quando o professor conduz, treinamos e é incrível como não percebemos o quanto um trabalho rende sem nos prendermos ao relógio. Outro desafio interessante foi o de que, quando retomávamos as atividades memorizadas após um intervalo, na verdade às vezes não conseguíamos retomá-las. Ter a percepção de ampliação dos limites era muito positivo e ao mesmo tempo incentivava a continuidade do trabalho.

Quanto às práticas, tivemos sensações bem interessantes, assim como ações inesperadas que respondiam ao que vinha das outras pessoas. Foi um momento de improvisações em que ações se repetiam. E era tudo muito forte e significativo.

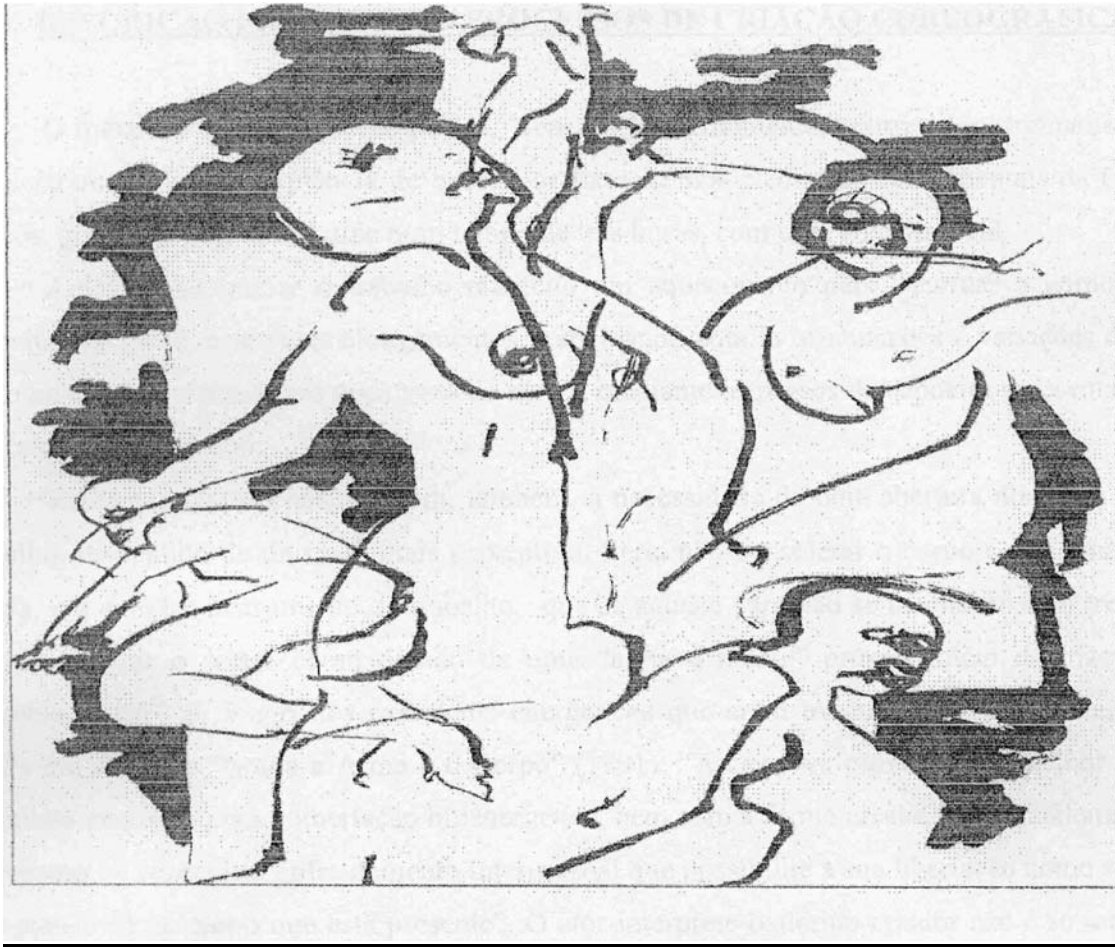
O aluno pode refletir, desta forma, no porque é preciso se encontrar. A capoeira nos trouxe isso, descobrir-se, estar em contato com nossas essências e irmos em busca dos nossos objetivos. Particularmente para mim foi uma forma de canalizar o contato comigo mesmo, de descobrir a minha expressão. Que espécie de homem eu sou? A capoeira me ajudou a encontrar algumas dessas chaves, o que eu sou também, porém, enxergando o outro e se identificando com ele. Por fim, naquele instante, não me importava o resultado final, uma célula, uma composição coreográfica, um espetáculo, talvez!

Em certo momento pensava na técnica. Sim, quero um domínio sobre o meu corpo, quero pelo menos estar sempre a caminho deste domínio. Este processo foi sendo uma oportunidade de descobrir verdades e essências e ter contato com o meu material humano para saber bem o que fazer

e como me doar. Por outro lado, é muito estranho falar sobre tudo isto, aparenta mais uma outra coisa. Parece soar no ouvido como se eu fosse alguém que pensa saber mais, alguém que já descobriu suas verdades. Parece prepotência, ainda mais falando em doação. Foi estranho e intrigante.

Ao ver os trabalhos de outras pessoas, que não são do grupo de treinamento, seja em sala de aula, seja em ensaios ou outros trabalhos que acompanho fora da universidade, foi possível também fazer uma ponte, não só com a capoeira, mas também com todos os autores citados e estudados no processo, principalmente Immanuel Kant, no sentido de perceber como facilitaria se fossem aplicados, nesses trabalhos, os princípios estudados por nós. E este princípio fundamental e enriquecedor é o de ir até o fim do movimento, percorrer todo ele, a passagem toda, de ponta a ponta e, realmente, envolver-se nele inteiramente, e, na repetição simples e contínua, “vestirmos” os movimentos, buscando assim a sua real essência, ou seja, a essência da vida, nada mais do que a nossa própria essência.

E em cada idéia trabalhada nos ensaios de sala de aula, nos trabalhos fora da universidade e até mesmo em espetáculos, percebo atualmente que falta em vários deles ir até o fim dessas idéias, dilatá-las ao máximo, esmiuçá-las e conhecê-las bem, para então poder dominá-las. Esse aprendizado teórico-prático com a utilização dos conceitos Kantianos foi e é ainda, para mim, uma grande chave para o trabalho artístico atual e futuro, pois o que não devemos fazer com nossas improvisações, cenas e pesquisas de campo, se não isso tudo? Claro, também pensá-las.



SIGNIFICADO = É TUDO AQUILO QUE JÁ EXISTE (A NATUREZA), TUDO AQUILO O QUE É REAL E QUE JÁ POSSUI UM NOME, UMA UTILIDADE E UMA DETERMINAÇÃO.

SIGNIFICANTE = É AQUELE QUE TRANSMITE ALGO (OS DANÇARINOS) DO IRREAL PARA O REAL OU SEJA, SOMOS NÓS QUE PROPORCIONAMOS OS SENTIDOS AS COISAS.

CAPÍTULO 3

INTRODUÇÃO AOS CONCEITOS KANTIANOS COMO UM AGENTE FACILITADOR

FILOSOFIA RACIONALISTA DE KANT

Dentro do quadro do racionalismo apontamos Immanuel Kant (1724-1804) como principal líder desta escola. Houve kantianos que seguiram o mesmo, e que por isso passaram a ser tratados linearmente, após Kant, como representantes do kantismo originário. Destacam-se, todavia muito mais aqueles que tomaram o kantismo como ponto de partida para novas derivações filosóficas. Como classificá-las, pois surgiram muitas? Fundadas no mesmo Kant, passaram uns a acentuar o idealismo, outros o realismo; ambas derivações negam algo de Kant, e destacam o seu respectivo aspecto, ou idealista, ou realista; outros detalhes graduam internamente idealistas e realistas.

Geralmente os idealistas tendem a ser dialéticos, mas não necessariamente; os realistas tendem ao apelo a algum recurso alógico, mas também não necessariamente, pois também os idealistas podem oferecer elementos alógicos, como os realistas elementos dialéticos. Diante do exposto, temos as três seqüências didáticas, ou parágrafos; mas, o criticismo kantiano não é o único racionalismo do século XIX. Outros racionalismos ocorreram, entre os quais se destaca o espiritualismo eclético, que vigorou principalmente na França, e a escolástica tentando sua renovação, todos esses de vital importância para uma revitalização e modernização do pensar as artes.

SOBRE KANT EM PARTICULAR.

Immanuel Kant (1724-1804), filósofo de expressão alemã, nascido na então Koenigsberg (Kaliningrad), da antiga Prússia Oriental, do tempo em que esta despontou como potência progressista e expansionista. As edições críticas de sua obra dizem Immanuel, e não Emmanuel. Modesto quanto à origem, todavia dotado de disciplina pessoal suficiente para tornar-se o filósofo decisivo dos tempos modernos, num período em que o iluminismo tomava conta da Alemanha e a filosofia alemã se tornava definitivamente prestigiada..

A família de Immanuel Kant era pietista, tendo frequentado, neste quadro religioso e moralista, a escola de seu tempo, em Königsberg, representada pelo Colégio Fredericianum, a partir de 1732, garantindo-lhe sólidos conhecimentos de línguas. Aos 16 anos, em 1740, ingressou na Universidade de Königsberg, cursando filosofia e teologia, matemática e física. Esteve sob a influência pietista de Franz Albert Schulz, amigo da família, além de ser reitor do mencionado colégio e professor de teologia da universidade.

Igualmente se aponta para a influência do professor Martin Knutzen, também pietista, que lhe transferiu o racionalismo de Wolff e a física de Newton, além de dar-lhe acesso a sua biblioteca particular. Ao perder seu pai em 1746, Immanuel Kant, já com 42 anos, mas solteiro, para subsistir, foi ser preceptor particular. Durante os oito anos que exerceu essa função, preparou sua tese de doutorado; alcançou este título em 1755. Foi assim que, aos 51 anos, passou a exercer, na Universidade de Königsberg, a função de professor auxiliar (Privat Dozent), de 1755 a 1770, e a de titular, ou catedrático, de 1770 a 1796. Aposentado aos 72 anos, prosseguiu ainda na elaboração dos seus escritos.

De compleição fraca, todavia austero, alcançou a avançada idade de 80 anos; nos últimos anos foi apenas um ancião decrépito, mas o kantismo era um grande sucesso. Quando de seu falecimento, Königsberg conscientizou-se de que tinha sido o berço de um grande homem. Lecionara quase a totalidade das disciplinas filosóficas, além da geografia, antropologia, pedagogia e matemática, sempre metódico e com brilho. Herder, que fora seu aluno, o descreveu como espírito extraordinário, superior e universal.

DUAS FASES DO PENSAMENTO DE KANT

Numa primeira fase, Kant dedicou-se ao pensamento racionalista de Leibniz e Wolf, e à física de Newton; mais tarde descobriu Kant os empiristas ingleses, principalmente Hume, a partir de onde criou uma nova síntese, que se fez conhecer como segunda fase do seu pensamento. O sistema kantiano principia com uma forte ênfase na interpretação da natureza gnosiológica do conhecimento.

Diferentemente de Descartes, que passava do fenômeno do objeto real exterior ao conhecimento, Kant considera ilegítima esta passagem. Inicialmente fora um racionalista do tipo cartesiano, através de Leibniz, Wolff, Baumgarten, destacando a fonte interna da razão; enquanto

assim se manteve, Kant pertenceu à fase final do primeiro período da filosofia moderna. Depois, influenciado também pelo fenomenologismo de Hume, fez todo o conhecimento principiar pela experiência (ou seja, pelo fenômeno sensível). Todavia, analisando vastamente os meandros do conhecimento, procurou revelar toda a intrincada estrutura apriorística do processo cognoscitivo, que, no seu entender, constitui a "realidade" da mente humana: (uma das bases para as composições em arte).

O conhecimento sensível externo (dos cinco sentidos) consiste, portanto, de dois elementos, o dado sensível, matéria que surge simplesmente como dado meramente fenomenológico, e a forma a priori de espaço. Em vista do caráter a priori da forma do espaço, este é inerente aos sentidos e não aos fenômenos em si mesmos. Por sua vez, os sentidos internos da imaginação e da memória, imprimem aos objetos já espacializados a seqüencialidade do tempo, que, portanto, também não é inerente às coisas em si, sendo que todos esses elementos serão utilizados pelo corpo dos dançarinos no momento de criação.

Quanto à divisão da razão, em pura e prática, não é em Kant uma nova distinção de faculdades, mas apenas diversidade de funções, ora especulativa (razão pura), ora prática (razão prática). A faculdade do entendimento do alemão: (Urteilkraft), que se limita a dizer o que as coisas são, formando pois os conceitos, opera com 12 formas apriorísticas, distribuídas em quatro grupos de três. As 12 formas apriorísticas são conceitos fundamentais, e se denominam categorias (denominação por imitação às 10 categorias de Aristóteles). Agora o apriorismo de Kant assume o caráter amplo de idealismo, porque as categorias já não se atribuem às coisas como determinações delas mesmas, e sim como projeções espontâneas criadas pela mente.

Eis o primeiro grupo de categorias, referentes à quantidade dos juízos: unidade, pluralidade e totalidade. Tais determinações não passam de formas a priori, ou seja, de conceitos do entendimento, sem correspondente pelo lado de forma dessa mesma mente.

As categorias da qualidade dos juízos impõem às coisas as formas a priori de realidade, negação e limitação; portanto, não podemos pensar as coisas senão como se fossem reais, ainda que em si mesmas não o sejam. Sob o ponto de vista da qualidade, sempre ocorre alguma negação, como também alguma limitação. Prosseguindo a análise, encontra-se ainda as categorias de relação entre sujeito e predicado, acidente e substância, causalidade e efeito e ação recíproca. Finalmente, as categorias de modalidade, que revestem os fenômenos com os conceitos apriorísticos de possibilidade e impossibilidade, existência e não existência, necessidade e contingência.

A razão é uma faculdade distinta da do entendimento; esta distinção não é feita na filosofia tradicional, porque o mesmo ser é o objeto de ambas, distinguindo-se apenas como sucessivas operações. Kant sub-distingue a faculdade da razão em razão pura e razão prática, ambas peculiarizadas pelo exercício do raciocínio; mas a pergunta que interessa a Kant incide em decidir se a razão também está condicionada a formas à priori.

Kant não apresenta formas apriorísticas à faculdade no seu instante de razão pura, quando opera raciocínios apenas especulativos, para concluir sobre o que a coisa é, ou de que se constitui. Adverte, entretanto, que os raciocínios da razão pura operam com conceitos e juízos provenientes da faculdade do entendimento, cujos objetos não contêm dados reais, e assim todos os seus resultados são de validade apenas ideal; por isso, ideal é a idéia de Deus, porque resulta de um raciocínio mediante conceitos a priori; ideal é a idéia da alma, como também ideal é a idéia do mundo, porque depende de raciocínios mediante conceitos.

Portanto, sempre que se raciocina, validamente se prova a existência de Deus, da alma, do mundo, mas, em função destes raciocínios Deus ainda não existe realmente, nem a alma, nem o mundo que temos diante de nós; mas a faculdade da razão prática contém forma apriorística e opera raciocínios de ordem moral. Encontra-se a razão prática predeterminada pelo juízo enunciador do dever moral: Eu devo (Ich soll). Uma vez que este juízo prático é um a priori, a moral não decorre de um parâmetro geral do ser (subordinado a um dever ser), conforme quer a moral heterônoma (ou finalística) das filosofias anteriores; mas é uma moral autônoma, dependente da boa vontade a que a faculdade do querer está aprioristicamente determinada.

A faculdade do sentimento tem como objeto, entre outros, o belo, a que se enuncia como um juízo de avaliação. Nas filosofias do passado a faculdade do sentimento, não era considerada específica, porque o sentimento era considerado apenas um estado psíquico da vontade, depois de realizada em seu objeto. Tetens e Kant (1750), acreditam que há uma faculdade específica apenas para o sentimento; com uma aceção inteiramente técnica e muito especial Kant afirmou constituir-se o belo em algo “sem interesse”. A expressão tem um significado sutil, pois ao afirmar que o belo é sem interesse, queria dizer que este não tem a constituição dos objetos estruturados pelas categorias a priori do entendimento; o belo não se definiria, por exemplo, como o homem, que se diz composto de animalidade e racionalidade.

Posto o objeto como constitutivamente acabado, dele apenas afirma algo em função de sua “finalidade formal”, isto é, em função da espécie a realizar. Como dali se depreende, a afirmação

kantiana de que o belo é sem interesse está num contexto no qual o belo é visto como efetivamente de interesse da mente, como seu bem preferido. Por fim Kant estabeleceu a especificidade da faculdade do sentimento, distinguindo-a da vontade. A divisão destas duas faculdades já vinha de Tetens, recebendo agora sua consagração no sistema kantiano.

“A CRÍTICA DA RAZÃO”.

Kant estabelece a ligação do sentimento de prazer com a finalidade da natureza. Independente do meio => harmonia e bem estar; através do racional e o sensível “O homem pode ser um transformador da natureza”; “O que o indivíduo pensa sobre a natureza é dispensável para o conhecimento da mesma”; “A natureza existe por si só e não para ser apreciada e ou desprezada”; “A antropologia estruturalista: julga o outro conforme nosso prisma” (Kant, 1768). É o homem que determina as coisas; a comparação da natureza é que gera o prazer a priori, pois em seguida torna-se inútil, e não se pode mudar; conhecer, estar na natureza é a primeira estância para a comparação. Citemos alguns pontos fundamentais do pensamento Kantiano aplicado nas aulas:

1) FILOSOFIA: Durante o período de sua carreira acadêmica, de 1747 a 1781, Kant, como professor, seguiu a filosofia então prevalecente na Alemanha, que era a forma modificada do racionalismo dogmático de Wolff com fundamento em Leibniz. Porém, as aparentes contradições que ele descobriu nas ciências físicas, e as conclusões a que Hume havia chegado na sua análise do princípio de causa, dizendo que a relação de causa e efeito é uma questão de hábito e não uma "verdade de razão" como supunha Leibniz, acordaram-no para a necessidade de revisão ou criticismo de toda experiência humana do conhecimento, com o propósito de permitir um grau de certeza para as ciências físicas, e também para o propósito de colocar sobre uma fundação sólida as verdades metafísicas que o ceticismo fenomenologista de Hume tinha destruído.

Kant achou que o velho racionalismo dogmático havia dado muita ênfase aos elementos a priori do conhecimento e que, por outro lado, a filosofia empírica de Hume tinha ido muito longe quando reduziu todo conhecimento a elementos empíricos ou a posteriori. Portanto, ele se propõe a passar o conhecimento em revista, em ordem a determinar quanto dele deve ser consignado aos fatores a priori ou estritamente racionais, e quanto aos fatores a posteriori resultantes da experiência.

Ele mesmo afirmava que o negócio da filosofia é responder a três questões: O que eu sei? O que devo fazer? O que devo esperar? No entanto, as respostas para a segunda e terceira pergunta dependem da resposta à primeira: nosso dever e nosso destino podem ser determinados somente depois de um profundo estudo do conhecimento humano e só assim realmente será possível, talvez, contribuir para o processo de composição coreográfica em dança.

2) PROPOSIÇÕES OU JUÍZOS: Toda proposição ou juízo consiste num sujeito lógico do qual se diz algo, e um predicado, que é aquilo que se diz desse sujeito. Kant, como os filósofos aristotélicos, diferenciava modos de pensar, ou seja, as proposições ou juízos, em analíticos e sintéticos. Os juízos analíticos são o resultado de se tomar parte do sujeito como predicado sem referência imediata à experiência. Leibniz os chamou “Verdades de razão”; todos os juízos analíticos são a priori, porque a ligação, o nexa, neles é percebida sem apelo à experiência.

Os juízos analíticos são sempre verdadeiros, como predicado, visto que não dizem mais do que aquilo que já está no sujeito mesmo, de tal forma que os juízos em questão consistem apenas num processo de análise; ou seja, dentro do conceito do sujeito têm que estar os seus próprios predicados.

Uma proposição analítica é aquela na qual o predicado está contido no sujeito como na afirmação: “A dança contemporânea é dança”. São universais, porque o que dizem é independente de tempo e lugar, e são necessárias porque não podem ser de outro modo; distinguem-se do conhecimento empírico pela universalidade e necessidade. São, pois, a priori, “sem apelo à experiência”, razão pura, que não tem sua origem na experiência. Conforme o exemplo, uma dança é uma dança, mesmo que não exista nenhuma dança no mundo.

Kant usa indiferentemente o termo “a priori” e o termo “puro”. Razão pura é razão a priori; intuição pura é intuição a priori. Puro e a priori ou independente da experiência são expressões que ele utiliza como sinônimos. A verdade, neste tipo de proposição, é evidente, porque afirmar o inverso seria fazer a proposição contraditória. Tais proposições são chamadas analíticas porque a verdade é descoberta pela análise do próprio conceito.

A filosofia de Leibniz, que Kant conhece através de Christian Wolff, estava baseada no princípio supremo da não-contradição. Qualquer conceito que contenha uma contradição não expressa a possibilidade, e por isso não pode expressar a realidade. Por isso a proposição analítica é a verdadeira, porque diz algo necessário, inescapável, à qual não se pode deixar de admitir,

conclusão obrigatória, contra o que não se pode levantar uma contradição. Mas torna-se um juízo óbvio, tautológico.

3) JUÍZO ANALÍTICO: A distinção entre juízos analíticos e sintéticos a priori é central para a filosofia teórica de Kant e desenvolveu-se a partir de suas primeiras críticas à filosofia “racionalista” da escola wolffiana. No decorrer de sua exposição das deficiências dessa filosofia, Kant elaborou uma distinção entre juízos analíticos e sintéticos.

Os filósofos wolffianos trataram todos os juízos como se fossem analíticos. Kant, no entanto, sustentou que eram somente uma classe específica de juízo que ele contrastou com a classe distinta de juízos sintéticos. Observou mais tarde, que: “tenham os juízos a origem que tiverem ou apresentem-se em sua forma lógica como quiserem, existe uma diferença entre eles pelo seu conteúdo, o que faz com que sejam simplesmente explicativos e nada acrescentem ao conteúdo do conhecimento, ou extensivos e ampliem o conhecimento dado. Os primeiros podem ser denominados juízos analíticos e os segundos, sintéticos” (Prolegômenos, 1783a).

A principal característica dos juízos analíticos é que os seus predicados “pertencem ao sujeito, como algo que está contido (implicitamente) nesse conceito” (Kant, 1788). Os sujeitos de juízos analíticos “contêm” seus predicados, embora de um modo implícito ou “confuso”. Entende-se nessa característica básica que no ato de formular um juízo analítico “o predicado nada acrescenta ao conceito do sujeito e apenas pela análise o decompõe nos conceitos parciais, que nele já estavam pensados (embora confusamente)” (idem). Tal pensamento “serve apenas para representar e afirmar com maior clareza o que já está pensado e contido no conceito dado” texto este da obra “Sobre uma Descoberta” (Kant, 1790). Em todo esse trabalho de “decompor”, “representar” e “afirmar” o conteúdo virtual de um dado conceito, o juízo analítico é governado pelo princípio de contradição: “Pois tendo o predicado de um juízo analítico afirmativo já sido expresso no conceito do sujeito, não pode por ele ser negado sem que haja uma contradição” (Prolegômenos, 1783a).

A explicação de Kant para a distinção entre juízos analíticos e sintéticos baseia-se na diferença entre seus respectivos conteúdos. O predicado do juízo sintético acrescenta algo ao sujeito, ao passo que o predicado do juízo analítico simplesmente extrai o que já está presente no sujeito. Durante o século XIX, surgiram vários candidatos a fonte dos juízos sintéticos, incluindo-se fatores psicológicos, fisiológicos e sociológicos, assim como as considerações abstratas de valor e validade, tão caras aos neokantianos. Frege, em “Os fundamentos da aritmética”, revolucionou a

questão do juízo e abalou a distinção de Kant ao afastar-se do problema do conteúdo e concentrar-se na “justificação de asserções” (Frege, 1950). Esse desenvolvimento desviou a atenção do conteúdo de juízos e provocou a rejeição da lógica transcendental de Kant.

Esse lance radical contra a distinção de Kant entre juízos analíticos e sintéticos foi previsto pelos mais antigos críticos do filósofo, a começar com Eberhard e Maimon (1790), que assumiram a postura de que a filosofia crítica manter-se-ia ou cairia com essa distinção. Entretanto, a distinção emergiu da crítica da filosofia wolffiana e não pretendia ser outra coisa senão a crítica dessa filosofia; era um resultado da filosofia crítica e não o seu pressuposto fundamental.

“A RAZÃO PRÁTICA”.

4) JUÍZO SINTÉTICO A PRIORI: Um dos temas centrais dos escritos pré-críticos é a distinção entre fundamentos lógicos e reais de juízo. Kant criticou repetidamente Wolff por reduzir todos os juízos aos seus fundamentos lógicos governados pelo princípio de contradição, ignorando assim o fato de que alguns juízos tinham “fundamentos reais” adicionais, regidos por outros princípios. Essa posição crítica inicial redundou mais tarde na oposição crítica de juízos analíticos e sintéticos, sendo aqueles governados pelo princípio de contradição (ver *Crítica da Razão Prática*, 1788) e estes pelo princípio de que “todo objeto está submetido às condições necessárias da unidade sintética do múltiplo da intuição numa experiência possível” (idem). Um juízo analítico é explicativo: nada acrescenta ao sujeito através do predicado do juízo, uma vez que o predicado “esteve o tempo todo pensado nele, embora confusamente” (idem, ver também *Prolegômenos*, 1783). Um juízo sintético, pelo contrário, é “ampliativo” e “acrescenta ao conceito de sujeito um predicado que nele não estava pensado e dele não podia ser extraído por qualquer análise” (idem).

Kant afirma também, existirem duas formas de juízo sintético, sintético a posteriori e sintético a priori, mas a maior parte de sua atenção está dedicada ao segundo. Em “*Crítica da Razão Prática*” (Kant, 1788), “o problema geral da filosofia transcendental” é descrito na pergunta “como são possíveis os juízos sintéticos a priori?” (idem, ver também *Crítica do Juízo*, 1790). Esse problema é mais tarde descrito como “o inevitável escolho no qual devem fatalmente soçobrar todos os dogmáticos metafísicos” (idem). Nos juízos sintéticos a priori estão compreendidos dois elementos, a saber: “As intuições a priori puras” e “Os conceitos a priori puros”. Só se consideram tais juízos possíveis no caso de se poder demonstrar que os dois elementos a priori podem ser

sintetizados num juízo. Para mostrar que tais juízos são possíveis, Kant deve estabelecer primeiro que existem conceitos e intuições apriori e que estes são suscetíveis de síntese. As duas tarefas abrangem grande parte da análise na “Doutrina Transcendental dos Elementos” (idem 1790).

As formas a priori puras de intuição, tempo e espaço são “duas fontes de conhecimento das quais se podem extrair a priori diversos conhecimentos sintéticos” (Crítica da Razão Prática, 1788). Por si mesmas, não podem propiciar as condições de possibilidade para juízos sintéticos a priori; isso só pode acontecer quando eles estão alinhados com conceitos a priori. Tampouco os conceitos ou categorias a priori puros fornecem por si mesmos as condições necessárias para a possibilidade de juízos sintéticos apriori, uma vez que “nenhuma proposição sintética pode ser feita a partir de meras categorias” (idem). Por essa razão, é impossível ter “conhecimento sintético a priori das coisas em geral”, como pretendido pela antologia (idem). Os juízos sintéticos a priori devem, por conseqüência, reunir elementos intuitivos e conceituais, com as intuições apriorísticas contendo “aquilo que pode ser descoberto apriori, não no conceito, mas certamente na intuição correspondente, e que pode estar ligado sinteticamente a esse conceito” (idem).

O modo como Kant realiza isso é mostrando não só que tais juízos são permitidos unicamente em relação a objetos de experiência possível “mas que, além disso, são efetivamente princípios da possibilidade dessa experiência” (idem). O que isso significa é que as condições da possibilidade de juízos sintéticos a priori compreendem princípios que unem elementos conceituais e intuitivos, e que são pressupostos por distintos atos de juízo sintético a priori. Nas próprias palavras de Kant, “deste modo são possíveis os juízos sintéticos apriori, quando referimos as condições formais da intuição apriorística, a síntese da imaginação e a sua unidade necessária numa apercepção transcendental, a um conhecimento da experiência possível em geral” (idem). Essa relação entre intuições, conceitos e a apresentação de conceitos à intuição através da imaginação é a resposta à questão de como são possíveis os juízos sintéticos apriori, uma resposta que forma o núcleo da filosofia crítica e está resumida na fórmula: “As condições da possibilidade da experiência em geral são, ao mesmo tempo, condições da possibilidade dos objetos da experiência” (idem).

Kant, professor de Metafísica, estava diante de um problema. Era evidente que as verdades da experiência não eram menos verdade só porque derivavam da experiência. Elas eram a posteriori a primeira vez, mas de algum modo se tornavam a priori no sentido de que, independentemente de novas experiências, a razão já lhes dava um tratamento a priori como verdades. Apesar de sintéticas,

eram a priori, como se houvessem se transformado, de sintéticas, em analíticas. Por isso era necessário achar um modo para que tais proposições pudessem ser parte da metafísica.

5) A PRAXIS: Apesar de fenomenologista, o sistema apriorista de Kant não exclui diretamente a existência da realidade externa; ela apenas não é alcançada pelos resultados da razão pura, enquanto opera com os conceitos do entendimento e os dados sensíveis (que são apenas fenômenos sem realidade), sucessivamente revestido pelas formas a priori. Não exclui este procedimento a existência de um outro caminho, através da razão prática, por onde Kant admite o acesso à realidade exterior; esta outra via se procede pelos postulados da razão prática: a liberdade, a imortalidade, a existência de Deus.

“A FACULDADE DO JUÍZO”.

6) JUÍZO ESTÉTICO: “A Crítica da Faculdade do Juízo” publicada em 1790, constitui a terceira obra da trilogia crítica, aquela com que Kant afirmou ter “concluído toda a sua tarefa crítica”. O que ele quis dizer, precisamente com essa afirmação, é um tema de controvérsia. A terceira crítica pode ser considerada o texto que reúne os domínios, sob outros aspectos opostos, da natureza e da liberdade, tal como foram discutidos na filosofia teórica da primeira crítica e na filosofia prática da segunda. Ou pode ser o texto que arremata a discussão da faculdade do entendimento na primeira crítica e da razão na segunda com uma análise da faculdade do juízo ou, alternativamente, a faculdade de prazer e desprazer. Pode até ser que a terceira crítica dê por encerrado o empreendimento crítico, adicionando simplesmente uma discussão do juízo estético do gosto às dos juízos teórico e prático expostos nas primeiras duas críticas.

Como é característico em Kant, as duas introduções à “Crítica do Juízo” (1790), pois a primeira foi, inicialmente, descartada por ser demasiado longa e publicada, mais tarde, separadamente; podem ser citadas para autorizar todas essas interpretações do significado do texto na trilogia crítica. Entretanto, elas também apontam para uma interpretação mais abrangente que inclui todos os temas acima e outros mais.

Cumprir lembrar que a “Crítica do Juízo” (idem), de fato, compreende duas críticas, cada uma completa com sua própria analítica e dialética. A primeira é uma “Crítica do Juízo” estético do gosto, a segunda uma “Crítica do Juízo” teleológico. Assim, antes que qualquer decisão possa ser

tomada sobre o lugar ocupado pela terceira crítica na trilogia, é necessário estabelecer o que está em jogo na organização interna desse texto. A pista para resolver ambos os problemas é dada no título: trata-se de uma crítica da faculdade de julgar (*Urteilkraft*), ou uma crítica à nossa capacidade de formular juízos. A esse respeito, o texto aborda o que nas duas críticas anteriores era tido por ponto pacífico. Elas admitiram, como seus pressupostos básicos, ser possível formular juízos teóricos e práticos, e se dispuseram a justificar as condições para essa possibilidade. A terceira crítica, porém, investiga as condições que informam a possibilidade não de diferentes juízos teóricos ou práticos, mas do próprio juízo. Isso é feito mediante uma análise de duas formas particularmente problemáticas de juízo: o juízo estético do gosto e o juízo teleológico.

Essas formas de juízo são problemáticas na medida em que não supõem uma lei como premissa ou a condição para a síntese do múltiplo. Assim, parecem apontar para uma operação da faculdade de julgar distinta das analisadas nas primeiras duas críticas e anteriores a estas. Kant (*idem*), enuncia formalmente essa distinção em termos da diferença entre juízo determinante e juízo reflexivo: o primeiro subordina um múltiplo de intuição a um conceito de lei, dado pelo entendimento; o segundo descobre sua lei no decorrer da reflexão sobre o múltiplo que lhe é apresentado. Poder-se-ia considerar que esse processo de reflexão, como sugere Kant, está na origem das próprias categorias; ou seja, o juízo determinante poderia ser uma espécie de juízo reflexivo genérico. Mas, esse processo de juízo reflexivo é inseparável da experiência de prazer, que está evidentemente presente no juízo reflexivo e até, insinua Kant, em dado momento acompanha o juízo determinante, que já se tornou habitual e não merece destaque à “Crítica do Juízo” (*idem*).

O relacionamento aqui sugerido entre juízo e prazer contém muitas implicações extraordinárias e instigantes. Em primeiro lugar, sugere uma noção ou idéia dilatada de imaginação, que não serve mais como intermediária entre intuição e entendimento e apenas facilita a síntese como na primeira crítica, mas está na raiz de ambas as faculdades. Em segundo lugar, a introdução de prazer na equação aponta para uma nova relação entre o sujeito cognoscente e os objetos de seu saber e juízos. Esse sujeito não é mais o “eu” aperceptivo abstrato, mas corporificou-se, é parte viva da natureza.

Do começo ao fim da “Crítica da faculdade de julgar estética” (*idem*), o autor refere-se repetidas vezes ao “sentimento de vida” que é aumentado pelo prazer e diminuído pelo desprazer, um sentimento que é parte integrante da natureza humana. A análise do prazer e desprazer de corporificação na natureza, descrita na “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” (*idem*), pode ser

complementada pela análise da própria natureza, da qual os seres humanos fazem parte, empreendida na “Crítica da faculdade de julgar teleológica” (idem). As duas partes da “Crítica do Juízo” (idem), podem ser lidas como oferecendo acesso à experiência originária de julgar, uma vez que um sujeito vivo, corporificado, se envolve com o seu mundo. É um sujeito finito, corporificado, que através da imaginação habita o passado, presente e futuro, e que experimenta o prazer e o desprazer de seus juízos.

Na “Crítica do Juízo” (idem), a estética já não compreende simplesmente a sensibilidade discutida na estética da “Crítica da Razão Prática” (Kant, 1788), nem está restrita à análise da nossa experiência com obras de arte, mas trata de explorar, ademais, o lugar do corpo na natureza e seus prazeres e desprazeres resultantes. A “Crítica da faculdade de julgar estética” (Kant, 1790a), leva em consideração esse relacionamento com a natureza por meio de uma análise dos juízos de gosto que sublinha o papel da experiência “subjetiva” da imaginação e do juízo reflexivo no prazer, enquanto a “Crítica da faculdade de julgar teleológica” (1790b), considera o papel da experiência “objetiva” da imaginação e do juízo reflexivo em conformidade com um fim (Zweckmässigkeit) que imputamos à natureza. Juntas, as duas apresentam uma descrição da natureza e do lugar dos seres humanos na natureza, que excede em muito a estrutura opositiva que informa algumas partes da primeira e a totalidade da segunda.

A “Crítica da faculdade de julgar estética” (Kant, 1790a), acompanha, de um modo geral, a estrutura das críticas anteriores contendo uma doutrina dos elementos e uma doutrina do método. A doutrina dos elementos está também dividida numa analítica e outra dialética. Entretanto, a exposição do argumento desenvolve-se mediante uma oposição “nem ... nem” que contrasta uma tese baseada na teoria britânica do gosto (Burke, Hutcheson, Hume e Kames, 1739) e uma extraída da teoria alemã da estética (Baumgarten, 1714). Seguindo o esquema da tábua das categorias, Kant sustenta que a qualidade do juízo de gosto é desinteressada, ao contrário dos argumentos apresentados pelas tradições concorrentes.

A quantidade do juízo é universal, o que o distingue da teoria do gosto, pela falta de universalidade desta e da universalidade racional proposta pela tradição estética. A relação de um juízo de gosto é, diferentemente do que ocorre na teoria do gosto, “final” mas, agora de forma diversa do proposto na teoria da estética, é uma conformidade com um fim sem um fim. De maneira análoga, a modalidade de um juízo de gosto é necessária, o que a distingue da teoria do gosto, mas

não é a necessidade racional de uma perfeição obscuramente percebida, conforme é sustentado pela teoria da estética.

A segunda parte da doutrina analítica dedica-se a um estudo do sublime, dividido de acordo com o sublime matemático e o dinâmico. Enquanto o belo suscita prazer diretamente, no sublime o prazer surge da superação de uma experiência inicial de desprazer. Segue-se-lhe, uma dedução do juízo estético do gosto, que cita várias fontes possíveis de justificação da peculiar universalidade e necessidade desses juízos, em particular o senso comum (*sensus communis*), a “voz universal” e um fundamento supersensível. A “Dialética do juízo estético” (*idem*, 1790b), compreende um exame da antinomia do princípio do gosto, no qual a tese afirma que o juízo não se fundamenta em conceitos e a antítese declara que sim (*idem*).

A antinomia é “resolvida” com base nos resultados da doutrina analítica, ao assegurar que o juízo estético do gosto repousa num conceito indeterminado. Por fim, após alguns comentários fascinantes sobre a beleza como símbolo para a moralidade, Kant apresenta alguns pensamentos sobre o ensino do gosto através de uma doutrina do método. Baseado na evidência fornecida pela maioria das interpretações da “Crítica do Juízo” (*idem*), um leitor estaria justificado ao pensar que o livro terminou com a “Crítica da faculdade de julgar estética” (*idem*), mas, de fato, isso constitui apenas a primeira metade, à qual se segue a “Crítica da faculdade de julgar teleológica” (*idem*). Esse texto é injustamente negligenciado, porquanto é um dos mais interessantes, provocantes e perfeitos entre os últimos de Kant. A doutrina analítica defende uma explicação teleológica da natureza, em oposição à mecânica, mas especifica as condições rigorosas que ela deve satisfazer. Estas se reduzem ao fato de que a teleologia só pode ser tratada como um modo de juízo, e que a conformidade com um fim na natureza só pode ser considerada como se fosse objetiva, Kant prepara-se assim para a sua solução da antinomia discutida na dialética entre a tese de considerar todas as coisas materiais como produzidas de acordo com leis mecânicas, e a antítese que consiste em ver que algumas coisas materiais requerem uma causalidade diferente, a saber, uma causalidade final.

A antinomia é “resolvida” considerando a tese e antítese como princípios de reflexão. A maior parte da “Crítica da faculdade de julgar teleológica” (*idem*), é dedicada ao método, ou uso do juízo teleológico como recurso metodológico para ampliar o nosso conhecimento da natureza. Nas reflexões seguintes sobre natureza e juízo, Kant analisa a diferença entre os sistemas epicurista e espinosista de natureza, assim como a história como cultivo da natureza. Termina o texto com

extensas reflexões sobre físico e ético-teologia, e a repetição de suas anteriores críticas às provas ontológicas e cosmológicas da existência de Deus. As primeiras duas críticas atribuíram um lugar particular para os seres humanos na natureza, quer oposto a esta como sujeito ao objeto, quer habitando inquietos os domínios natural e inteligível.

Na “Crítica do Juízo” (idem), o lugar dos seres humanos na natureza torna-se muito mais complexo com a introdução dos temas de prazer, corporificação, imaginação e juízo. A oposição que é descrita nas primeiras duas críticas entre o sensível e o inteligível é desfeita e substituída por uma complexa exposição da nossa auto-orientação na natureza e na história. Esse aspecto do pensamento de Kant empolgou a imaginação de muitos de seus leitores, de Goethe a Nietzsche, e inspirou o enfoque contemporâneo das atenções críticas sobre a terceira crítica.

Em que sentido a “Crítica do Juízo” (idem), marca o encerramento do empreendimento crítico, ainda permanece aberto a interpretações. É possível até argumentar que a “Crítica da Razão Prática” (Kant, 1788) e a “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), marcam desenvolvimentos distintos e irreconciliáveis das tendências presentes na “Crítica da Razão Pura” (Kant, 1781), e que a “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), assinala o afastamento de Kant da tendência dualista na filosofia crítica, levando a um primoroso extremo na “Crítica da Razão Prática” (Kant, 1788).

UM EXEMPLO PRÁTICO:

Porque o homem pensa? => crítica da razão pura. Qualquer estímulo sensorial causa uma sensação; com Kant, surge a preocupação de representação do mundo dentro da dialética; o homem é responsável pela existência das coisas. “Deus” só existe porque o homem chama-o.

Significado: o que as coisas querem dizer ou representam. Pedra, maçã, as pessoas que dão o “significado”, um nome a um determinado objeto.

Significante: A pedra é bela, cada um interpreta e vê a pedra de um modo, é a interpretação que cada um tem do objeto, de sua essência. A essência das coisas não muda (a coisa verdadeira).

A priori: => anterior à experiência coletiva e independe dela.

A posteriori: => depois da experiência, particular.

A priori => sensibilidade de espaço e tempo , implica no desenvolvimento do raciocínio

A posteriori => juízo (interpretação do ato)

No resultado do TGI, o produto, é a “posteriori” do um “a priori”.

A formação de um ideal de beleza é o juízo inerente (antes do homem) ao ser humano, pois devemos experienciar sempre, é daí que surge a transformação das coisas naturais. Damos valor às coisas que conhecemos.

$E = M \cdot C^2$.

Energia = Massa. Calor²

Espaço = Corpo. Movimento (ação)

Movimento = Corpo. Espaço. Tempo

Parte Prática: Construção de Personagens.

7) CONCEITOS ESTÉTICOS DE BELO E SUBLIME:

7.1 Estética:

A Estética é reconhecida como uma disciplina dentro da filosofia. O termo foi usado por Baumgarten em “Reflexões sobre a Poesia” (1735) e desde então tornou-se parte permanente do vocabulário filosófico.

Além de conhecer, e ter a liberdade de agir conforme o bem ou o mal, Kant (1790), reconhece ainda, no homem, a faculdade de julgar. Ele indaga se essa faculdade também possui princípios a priori, ou seja, formas universais e necessárias de subordinação do mundo natural à razão ou espírito humano. Constituem a faculdade de julgar dois tipos de juízos: o determinante e o reflexionante.

O sentimento de prazer e desprazer constitui a fonte do juízo reflexionante, que concilia a faculdade de conhecer com a faculdade de desejar, na medida em que subordina um conteúdo

representativo (algo conhecido) a um fim desejado. Os juízos reflexionantes são de dois tipos: os estéticos e os teleológicos.

Kant dividiu a “Crítica do Juízo” (idem), em duas partes: A “Crítica do Juízo estético” e a “Crítica do Juízo teleológico”. Nessa obra, considerada um de seus trabalhos mais originais e instrutivos, ele analisa, na primeira parte, uma teoria do belo, compreendendo a faculdade de julgar a finalidade formal, que chama também finalidade subjetiva, por meio do sentimento de prazer ou desprazer, e na segunda, a aparência de finalidade na natureza, a faculdade de julgar a finalidade real, objetiva, da natureza mediante o intelecto e a razão. Na primeira parte, após uma introdução em que discute “finalidade lógica, ele analisa os juízos que atribuem beleza a alguma coisa.

O juízo estético tem por objeto o sentimento do belo e do sublime. Nos juízos estéticos, o objeto é relacionado com um fim subjetivo, ou seja, com o sentimento de eficácia sentido pelo homem diante desse objeto.

7.2 O belo:

Do agradável e do útil Kant (idem), diz que tem como condição “uma correspondência entre o objeto e um interesse meramente individual e contingente, ou puramente racional”. Ao contrário, no sentimento do belo, não ocorre esse tipo de condicionamento. O que importa no sentimento do belo é apenas a forma da representação, na qual se realiza a plena harmonia entre as funções cognoscitiva, sensível e intelectual.

A explicação está no fato de que, quando uma pessoa contempla um objeto e o acha belo, há uma certa harmonia entre sua imaginação e seu entendimento, da qual ela fica consciente devido ao imediato deleite que tem ao contemplar esse objeto.

Segundo Kant (idem), a harmonia entre as funções cognoscitiva, sensível e intelectual é inteiramente independente do conteúdo empírico da representação e dos condicionamentos individuais, e, portanto o sentimento do belo resultante é apriorístico e, como tal, fundamenta a validade universal e necessária dos juízos estéticos.

Tais juízos, de acordo com ele, diferentemente de mera expressão de gosto, pretendem uma validade geral, mas não podem nem por isso ser considerados cognitivos porque se fundam na sensibilidade e não sobre argumentos. A imaginação se apodera do objeto e, no entanto, não está restrita a nenhum conceito definido; ao mesmo tempo a pessoa pode imputar o deleite que sente também aos outros porque ele salta do jogo livre de suas faculdades cognitivas, que são as mesmas

em todos os homens. Por isso Kant (idem), estava particularmente preocupado com a exigência que as pessoas fazem pela universalidade do juízo do belo para explicar e sustentar o alto prestígio das artes. É uma exigência comparável à que é feita pela moralidade que, sem essa exigência de universalidade, parece que estaria ameaçada de desintegração.

Kant (idem), denomina também que belo é tudo aquilo que é bonito, tudo aquilo que como tal suscita um prazer desinteressado (estético) produzido pela contemplação ou admiração de um, objeto qualquer. “As principais formas de beleza são a ordem, a simetria, e a definição clara (Aristóteles, trad. 1941). As duas diferenças de ênfase, já evidentes em filosofias. A sua definição objetiva de beleza prevaleceu até a filosofia medieval, onde a beleza era o Uno, o Bom e o Verdadeiro.

A concepção transcendental de beleza veio a ser subsequente combinada por condições que permitem definir a beleza como base do “sentido” e que a beleza era interior, subjetiva, sem quaisquer correlatos objetivos óbvios além dos fornecidos pela providência.

Kant estava muito familiarizado com ambas explicações de beleza desde a década de 1760. Por sua vez, a perfeição compreende a “harmoniosa união” de “diversidade e unidade” (1790). Na explanação crítica de beleza elaborada em si, Kant abandona a posição perfeccionista herdada dos wolffianos. Sua análise dos juízos do belo na “Analítica do belo” (idem), mostra que eles não se coadunam com as explicações subjetivas ou objetivas de beleza.

Os juízos do belo são definidos negativamente em si, de acordo com a tábua de categorias como: **qualidade** aquilo que “apraz sem interesse algum” (idem); **quantidade** aquilo que “apraz universalmente” sem um conceito (idem); **relação** a “forma de finalidade num objeto, percebida nele independentemente da representação de um fim” (idem); e **modalidade** aquilo que, sem conceito, é o objeto de uma “satisfação necessária” (idem). Em cada caso, Kant (idem), distingue o belo das explicações dominantes de beleza que se apoiavam numa base de perfeição ou de um sentido. Ele apresenta a natureza da beleza ou em termos da negação da sensibilidade e do conceito, ou de formulações paradoxais, como a de conformidade com um fim sem um fim (Zweckmässigkeit ohne Zweck 1790).

Essa abordagem levou Kant (idem), a enfrentar algumas novas dificuldades com o conceito de beleza. Ao distinguir beleza de qualquer conteúdo, racional ou sensível, limitou severamente o seu âmbito. Se o conteúdo sensível desempenhasse qualquer papel, o objeto deixaria de ser belo para ser apenas agradável; se o conceito estivesse envolvido, o belo seria convertido, com extrema

facilidade, ao racional. Se pudessem existir, tais belezas seriam “dependentes” e contrastariam com as belezas “livres” que “nada” representam e, rigorosamente falando, não podem sequer ser artefatos. Por conseguinte, Kant (idem), aos olhos de muitos críticos, pareceu estar privilegiando indevidamente a beleza da natureza em detrimento da beleza da arte, mesmo naquelas ocasiões em que tenta resgatar a beleza da arte ao insistir em que ela se apresenta como se fosse natural.

Numa celebrada ocasião (idem), também afirmou ser a beleza um “símbolo da moralidade”, precisamente por causa de suas propriedades paradoxais. Neste caso, a beleza permite que o juízo encontre “uma referência a algo no próprio sujeito e fora dele, que não é natureza nem tampouco liberdade, mas, não obstante, está ligado à base desta última, isto é, o supersensível...” (idem).

A influência da definição de beleza de Kant foi enorme, em parte por causa de sua habilidade em significar tudo para todos. Para os idealistas alemães, assinalou a tentativa de unir os domínios da natureza e da liberdade e ocupa um papel de destaque em Schiller, Scheiling e Hegel (1831). No final do século XIX e começo do XX, o foco da terceira crítica sobre a pureza do juízo do belo encareceu-a aos olhos dos neokantianos e, depois da II Guerra Mundial, foi usada pelo crítico Clement Greenberg (1949), entre outros, como justificção teórica para a arte abstrata. Como resultado, a definição de beleza de Kant, continua a servir como ponto de partida para muita reflexão filosófica sobre o belo, talvez menos a despeito de suas incongruências e deficiências do que por causa delas.

7.3 O sublime:

Como sublime Kant (1790), entende “um estado subjetivo determinado por um objeto cuja infinidade se alcança com o pensamento, mas não se pode captar pela intuição sensível.” O sublime, tanto quanto o belo, é fonte de sentimento de prazer e é universal.

Nos juízos teleológicos, o objeto é considerado segundo as exigências da razão, como correspondendo a uma finalidade objetiva (se serve para isto ou aquilo); adaptando-se àquelas exigências, suscita um sentimento de prazer. Na segunda parte da sua “Crítica do Juízo” (idem), Kant voltou a considerar a finalidade na natureza como ela é colocada pela existência nos corpos orgânicos de coisas das quais as partes são reciprocamente meios e fins umas para as outras. Ao tratar com esses corpos, alguém não pode contentar-se meramente com princípios mecânicos.

No entanto, se o mecanismo é abandonado e a noção de finalidade ou fim da natureza é tomado literalmente, isto parece implicar que as coisas às quais se aplica precisam ser o trabalho de

um arquiteto sobrenatural, mas isto significaria uma passagem do sensível para o supra-sensível, um passo que em sua primeira “Crítica” (1781) ele considerou ser impossível.

Kant (idem), responde a essa objeção admitindo que a linguagem teleológica não pode ser evitada na descrição dos fenômenos naturais, mas ela precisa ser entendida como significando apenas que os organismos precisam ser considerados “como se” eles tivessem sido o produto de um projeto, de um desígnio, o que de modo algum é a mesma coisa que dizer que eles foram deliberadamente produzidos.

Kant (idem), também aponta que sublimar é o mais alto grau na escala dos valores morais, estéticos ou intelectuais, suscetível de elevar o espírito e de transportá-lo para fora de si. Ele se distingue do belo, pois não diz respeito à forma ou ao objeto que é limitado, o sublime é aquilo que nos afeta exatamente porque podemos percebê-lo como ilimitado, ultrapassando assim todas as medidas dos sentidos. Ele é além. Para Kant (idem), o sublime aparece numa lista de “conceitos parcialmente analisáveis”, incluindo espaço e tempo, assim como os sentimentos do belo e do repugnante (idem). A razão por que sentimentos tais como o sublime e o belo não podem ser analisados deve-se ao fato de resultarem “não tanto da natureza de coisas externas que os suscitam quanto da própria disposição de cada pessoa para ser induzida por eles ao prazer e à dor” (Kant, Observações sobre o Sentimento de Belo e Sublime, 1764).

Entretanto, Kant (idem), oferece uma caracterização parcial do sentimento de sublime, principalmente por meio de contraste com o belo: ambos aprazem, mas enquanto o belo encanta, o sublime “comove” o Gemüt (idem); o sublime deve ser simples, o belo adornado e ornamentado. Em “Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime” (idem), Kant usa a distinção principalmente sublime como um meio para caracterizar objetos e tipos humanos, sub-repção para entendermos o “absolutamente grande”, poder (dinamicamente sublime).

8) CONCEITOS - CORPORAIS:

8.1 Definição:

Dimensão: o corpo;

Dimensão: os passos coreográficos, as ações;

Dimensão: o espaço, a cena;

Dimensão: consciência do que está sendo feito por ele e do que está sendo visto pelos espectadores, o dançarino se vê nesse contexto, transporta para fora de si, sem deixar de estar dentro, é o sublime. A Arte é sublimação.

Dimensão da Alegoria Estética: Narrativa lendária pertencente a uma tradição cultural de um povo, que se explica através de um apelo natural, sobrenatural, divino e ou misterioso, a origem do universo, o funcionamento da natureza e a origem dos valores básicos desse povo. Num discurso alegórico que visa transmitir uma doutrina através de uma representação simbólica qualquer (pintura, escultura, dança, música, teatro, artes, etc.).

8.2 O espaço e o tempo:

Revirando na mente a questão das intuições Kant (1790), foi descobrindo mais coisas. O espaço e o tempo eram duas formas fundamentais de sensibilidade, formas indispensáveis à intuição sensível. E disse, o que chocaria muita gente se não fosse dito por ele, que as proposições ou juízos matemáticos eram sintéticos, porque dependiam dessas formas fundamentais, e, no entanto, estava convencido de que eram verdades necessárias.

A solução de Kant então é essa: o conhecimento sintético depende de formas de sensibilidade e intelecção previamente existentes na qual as impressões são colocadas. É porque possui o espaço como uma estrutura inerente à sua sensibilidade que o sujeito cognoscente pode perceber os objetos como relacionados espacialmente. Pode-se pensar o espaço sem coisas, mas não as coisas sem o espaço.

Para a geometria, o espaço puro é o primeiro suposto. A geometria supõe o espaço sob os seus conceitos de polígonos. Ex: “A linha reta é a distância mais curta entre dois pontos” (qualquer linha reta = universalidade; em quaisquer condições = necessidade). Embora não tenha em si o princípio de não contradição, e dependa da intuição de espaço e, portanto é sintética essa afirmação é conhecimento puro ou a priori porque a intuição do espaço está na mente. Uma vez concebida, não depende mais da experiência sensível. É verdade de razão, distinguindo-se do empírico pela universalidade e necessidade.

O que foi esquecido contesta Kant (num rodapé no Apêndice de seu livro “Prolegômenos a qualquer futura Metafísica”, 1783a), é que há um tipo de conhecimento a priori associado com os sentidos. Em particular, as verdades matemáticas são conhecidas porque espaço e tempo são “formas de intuição sensível”. Eles são pré-requisitos absolutos para a representação de objetos

sensíveis; qualquer objeto da experiência precisa ser representado em espaço e tempo. A Geometria é a ciência do espaço e a aritmética a ciência do tempo, e suas proposições são verdades necessárias relativas aos objetos no espaço e no tempo. Enfim, nós raciocinamos sobre as condições de representação, e a intuição intelectual torna-se dispensável.

No entanto, fora do espaço e do tempo elas não são absolutamente necessárias. Para que fossem, seu oposto precisava implicar a contradição. Mas Kant (1790), reconhece a consistência de geometrias alternativas, que podem implicar proposições contrárias. Assim, uma proposição pode ser verdade em uma e falsa em outra (p. ex. a soma dos ângulos de um triângulo é 180 graus, o que é verdade na geometria euclidiana, mas falsa nas geometrias não euclidianas).

De outro lado, Kant reconheceu o princípio da razão suficiente (para coisas no tempo: cada alteração de uma coisa tem uma causa) como uma verdade necessária. Kant alegou que os princípios da matemática são necessários enquanto forem condições da representação sensível. Podemos agora dizer que eles são sintéticos e quanto a seu oposto não implica uma contradição. Princípios de “ciência natural pura” tal como o princípio causal aqui mencionado são também sintéticos e conhecidos a priori. Eles são condições para a coerência ou “unidade” da experiência. São necessários para que possamos representar um mundo de objetos como pertencentes a uma única experiência.

8.3 O espaço é intuição pura, a priori:

Para Kant, o espaço é um subposto em que o homem coloca à sua experiência com os objetos, mas é absolutamente independente da experiência; não podemos ter experiência de nada senão no espaço. O espaço não deriva da experiência e também não é um conceito. O conceito compreende uma multiplicidade. O conceito de homem, por exemplo, é a unidade mental sintética daqueles caracteres que definem todos os homens. Ao contrário do conceito, a intuição toma conhecimento diretamente de uma individualidade: o espaço é único; é intuição pura.

Igualmente, é porque a representação do tempo lhes serve de fundamento que a simultaneidade ou sucessão das coisas pode ser percebida; as coisas e os fatos não existem sem o tempo, mas o tempo existe sem as coisas. Também o tempo é a priori, ou seja, independente da experiência. Algo acontece porque no decurso do tempo esse algo vem a ser. Podemos conceber o tempo sem acontecimentos, mas não um acontecimento sem o tempo. O tempo também não é conceito, porque não existem muitos tempos: o tempo, como o espaço, é intuição.

Em sua filosofia, Kant (1790), reformula o racionalismo, ao demonstrar que o conhecimento a priori, próprio da razão pura, pode originar-se também da experiência, e isto porque a experiência envolve elementos que são intuições puras, a priori, e estas são principalmente as intuições de espaço e tempo.

Dá um golpe mortal no realismo ao olhar o mundo material como fruto da intuição sensível. Os objetos do mundo material são fundamentalmente incognoscíveis: do ponto de vista da razão eles servem meramente como a matéria prima da qual as sensações são formadas. Os objetos eles mesmos não tem existência, e o espaço e o tempo existem somente como partes da mente, como “intuições” pelas quais as percepções são medidas e julgadas.

Importância relativa entre espaço e tempo. O Espaço e tempo são “subposto” como condições de conhecimento, condições que, partindo do sujeito, precisam realizar-se para que o objeto seja efetivamente objeto do conhecimento. A esses subpostos Kant (1790), chama: “condições transcendentais da objetividade”. Espaço e tempo seriam, assim, duas condições sem as quais é impossível conhecer, mas são formas de sensibilidade, por isso Kant os trata na *Estética Transcendental*.

O espaço é a forma da experiência ou percepções externas; o tempo é a forma das vivências ou percepções internas. Porém, ao mesmo tempo em que eu percebo a coisa sensível, tenho, além de sua percepção como coisa externa, a sua “apercepção” interna, dando-me conta de que a percebo. Por conseguinte, o tempo tem uma posição privilegiada em relação ao espaço, porque é forma de sensibilidade externa e interna, com referência a objetos exteriores e a acontecimentos interiores, abrangendo assim a totalidade das vivências possíveis.

Após elucidar exaustivamente essas intuições básicas, fundamentais, de espaço e tempo, aquilo que o sujeito põe para a cognoscibilidade das coisas, dos fenômenos, Kant busca elucidar também as leis efetivas que regem os fenômenos. As coisas têm seu ser, sua essência, sua natureza; existem e se relacionam segundo leis fixas de efeito e causa, ou ação e reação, e estas leis são universais. Portanto, além das duas formas fundamentais da sensibilidade, espaço e tempo, existem outros elementos apriorísticos próprios do entendimento, da razão. Estes pertencem à lógica tradicional, desde Aristóteles (384-322 a.C.). Kant trata deles na “*Analítica Transcendental da Lógica*” (1800a).

Kant (idem), fala que esses a priori da lógica, nos dizem que correspondem, na verdade, às formas pelas quais a mente está limitada no seu conhecimento das coisas, ou seja, não pode

conhecer nada senão desse modo. Aquilo que a lógica dizia que a realidade tem que conter é o que, segundo Kant, nós temos capacidade para ver na realidade.

A realidade mesma nós desconhecemos. A realidade é o “noumenon”, ou seja, a aparência, o arquétipo, um fenômeno e a coisa em si mesma. O que podemos conhecer dela, dentro de nossas possíveis formas de conhecimento, é o fenômeno. Este conhecimento a respeito das coisas é a priori, não se constitui de impressões. Nenhuma coisa nos envia “a causa” como impressão. Extraímos o conhecimento de causa não do real, mas de nosso próprio pensamento. Fazemos um “juízo” a respeito da causa.

Algo é real quando é objeto possível de juízos, de afirmações ou de negações. Então não basta que revistamos de espaço e tempo a algo determinado para que seja real, mas é necessário que possamos fazer dele juízos, dizer que “é” isto ou “é” aquilo.

Se a realidade se apresenta nos juízos, então às diferentes formas dos juízos corresponderão diferentes variedades em que se pode apresentar a realidade. O homem formou, assim, um conjunto de juízos ou teses, que expressam aquilo que as coisas reais são. As diferentes formas de juízo, na lógica formal, são: juízos de quantidade, de qualidade, de relação e de modalidade. Àquelas diferentes variedades em que se pode apresentar a realidade em correspondência aos juízos estéticos, Kant (1790), chama “categorias”.

Como o espaço e o tempo são as condições da possibilidade dos juízos sintéticos a priori na matemática, as categorias são as condições da possibilidade dos juízos sintéticos a priori na Física. São categorias de sintetização dos dados da experiência, são também formas de intuição. Ele dividiu as categorias em quatro grupos: a) aqueles referentes aos juízos lógicos, b) segundo a quantidade, c) segundo a qualidade, e d) relação e modalidade.

8.4 Quantidade:

Unidade, pluralidade e totalidade, dão os juízos individuais: João é espanhol; particulares: alguns homens são brancos; universais: todo homem é mortal. Desta maneira, quanto à quantidade, os juízos individuais (Este A é B) que afirmam de uma coisa única, contêm no seu seio a unidade; os juízos particulares (Alguns A são B), que afirmam várias coisas de algo, contêm implícita a pluralidade; os juízos universais (Todo A é B) contêm a totalidade. De tal modo que as três formas de juízos, segundo a quantidade, dão lugar a estas três categorias: unidade, pluralidade e totalidade.

8.5 Qualidade:

Realidade, negação, e limitação; dão os juízos afirmativos: João é espanhol; negativos: o átomo não é simples; infinitos: os pássaros não são mamíferos (podem ser infinitas coisas). Do ponto de vista da qualidade, os juízos são: afirmativos (A é B), negativos (Entre B e C, A não é B), e infinitos (A não é B). Deles Kant extrai as três categorias de essência (que ele chama realidade), de negação e de limitação (o juízo infinito contém limitações, diz aquilo que algo não é, mas deixa aberto um campo infinito para o que possa ser). As categorias desse grupo são: essência, negação e limitação.

8.6 Relação:

Substância-e-acidente, causa-e-efeito; dão os juízos categóricos: o ar é pesado; hipotético: se João é espanhol, então é europeu; disjuntivo: Antônio é espanhol, ou português, ou italiano. Assim, os juízos segundo a relação são categóricos (A é B), hipotéticos (Se A é B, é também C) e disjuntivos (A é B, ou C, ou D). Resultam as três categorias seguintes: dos juízos categóricos (A é B), a categoria de substância com o seu complemento natural de “propriedade” porque quando afirmo categoricamente que uma coisa” é isto, “considero esta coisa como uma substância”; é isto “que dela afirmo como uma propriedade dessa substância”. Dos juízos hipotéticos resultam as categorias de causalidade (de causa e efeito), porque, quando formulamos um juízo como se “A é B, é também C”, já assentamos o esquema lógico da causalidade (Se faz calor, se dilatam os corpos). Dos juízos disjuntivos extrai Kant (1790), a categoria de ação recíproca. Neste grupo estão as categorias de propriedade, causalidade, e ação recíproca.

8.7 Modalidade:

Possibilidade, existência e necessidade; dão os juízos problemáticos: A pode ser B; assertórios: A é B (mas não haveria contradição se A fosse C como “O calor dilata os corpos”, pois é assim, mas poderia ser diferente; apodícticos: “A é necessariamente B como a soma dos ângulos de um triângulo tem que ser igual dois ângulos retos”. Desta quarta maneira de dividir os juízos procedem então as seguintes categorias: dos juízos problemáticos (A pode ser B), Kant extrai a categoria de possibilidade; dos juízos assertórios (A é efetivamente B), faz derivar a categoria de existência; dos juízos apodícticos (A tem que ser B), tira a categoria de necessidade. Aqui são as

categorias de possibilidade, existência e necessidade. Temos então completa a tabela das categorias. São doze as categorias de Kant (1790).

Se tudo aquilo que há na ciência, se todas as condições do conhecimento tivessem que nos serem proporcionadas pelas impressões sensíveis que as coisas nos enviam, então Hume (1776), teria razão: esperaríamos que o sol saísse amanhã pelo simples costume de tê-lo visto sair até agora, mas não por um fundamento real. Não teríamos intuição de nenhuma ilação, nenhuma vinculação entre as impressões.

Tudo aquilo que as categorias nos dizem (que os objetos são únicos, múltiplos, que podem agrupar-se em totalidades, que os são substâncias com propriedades, causas com efeitos, efeitos com causas, que têm entre si ações e reações) são condições sem as quais não haveria conhecimento. É nossa possibilidade de raciocínio lógico conforme essas formas categóricas a priori, que procedem de nós que nos possibilita o conhecimento e a certeza. As condições do conhecimento, as categorias, são, por conseguinte, conceitos puros, a priori, que o sujeito cognoscente dá ao objeto.

Exemplo para este trabalho:

O objeto pode ser estético e lógico (simples).

- 1) Todo Homem é mortal (universal)
- 2) Todo mortal é homem (particular)
- 3) Todo bailarino é... (singular)

Só se conhece algo se este algo estiver no espaço. O conhecimento está em todo o espaço, Um projeto de pesquisa a partir de uma hipótese universal. Só se conhece as coisas externas a nós através das sensações. Porque a busca do conhecimento? O conhecimento está vinculado ao prazer e só se conhece aquilo com que se tem prazer. Prazer racional => conceito. Prazer emocional => gosto. A natureza ao nosso redor é determinante do nosso estado.

“O racional controla o emocional e vice-versa”.(Dominique Dimasi)

8.8 Fenômeno:

Falamos de coisas extensas no espaço e sucessivas no tempo: o espaço e o tempo não são propriedades absolutas das coisas; o observador as coloca nas coisas como ele as conhece. Resulta que não tem sentido, então, falar de conhecer as coisas “em si mesmas”. Kant (1790), chama “fenômenos” às coisas providas das formas de espaço e tempo, vistas na correlação objeto-sujeito, por via da intuição de tempo e espaço.

À sua posição ou concepção do processo de conhecimento Kant (idem), chama “estética transcendental”. A palavra estética não tem no caso o sentido de teoria do belo, mas sim o seu sentido etimológico que é sensação, percepção. A palavra transcendental é usada por Kant no sentido de condição para que algo seja objeto do conhecimento.

Kant recusou-se a ser idealista e a associar sua filosofia à de George Berkeley (1778). É importante apontar aqui qual parece ser a diferença. Na sua obra: “Prolegômenos a qualquer futura Metafísica” Kant, 1783a), o autor argumenta que todos aceitavam o ponto de vista antigo de que cores, sons, etc., eram qualidades que não estão nos corpos, mas são apenas os modos como o representamos através dos sentidos. Se essa consideração com respeito a qualidades secundárias não impugna a existência dos corpos, porque deveria fazê-lo um tratamento semelhante das qualidades primárias? Em outras palavras, mesmo que também as qualidades primárias sejam irreais com respeito aos corpos, os corpos existem. Realmente, Kant nunca negou a existência dos corpos, como Berkeley (1778). Apenas nega que eles tenham, neles mesmos, à parte de toda representação humana, propriedades espaciais e temporais.

Berkeley (idem), nega que fique alguma coisa, se tirarmos do objeto todas as suas qualidades, tanto as primárias como as secundárias, considerando-as produto de nossos sentidos. Para Berkeley (idem), se também as qualidades primárias dependem da mente, não podemos atribuir aos corpos mesmos a atividade de causar sensações em nós. Então, para Berkeley (idem), é Deus que causa em nós as impressões.

Mas Kant sustenta que algum material é causa da intuição sensível. Acredita inteiramente que os corpos existem sem nós, ou seja, existem coisas que, apesar de inteiramente desconhecidas para nós quanto ao que sejam em si mesmas, sabemos, que existem, pela representação que sua influencia em nossa sensibilidade e às quais chamamos corpos (Prolegômenos, 1783a).

Depois de ler e estudar o texto “A Revolução Copernicana” (Copérnico, 1543), Kant orgulhosamente afirmou que ele havia conseguido realizar a revolução copernicana na filosofia.

Como já foi dito Kant disse que, assim como o fundador da astronomia moderna, Nicolau Copérnico (1543), havia explicado o movimento aparente das estrelas, por vinculá-lo parcialmente ao movimento do observador, ele tinha percebido as aplicações dos princípios a priori da mente aos objetos, pela demonstração de que os objetos se conformam à mente: no conhecimento não é a mente que se conforma às coisas, mas as coisas que se conformam à mente.

As almas, o universo e Deus. A mais séria questão, “que é que existe?”, problema fundamental de toda a metafísica, é a respeito do próprio espírito, do universo e Deus; se as almas e Deus existem, e o que podemos saber do universo.

8.9 Mandamentos:

Kant (1790), descreveu duas classes de mandamentos dados pela razão. Todo ato, no momento de iniciar-se aparece à consciência moral sob a forma de uma dessas duas classes, ou de um desses dois tipos, de mandamentos que ele chama “imperativos hipotéticos” e “imperativos categóricos”. Ele distingue os imperativos categóricos dos imperativos hipotéticos do seguinte modo. O imperativo hipotético dita um dado curso de ação para se chegar a um fim específico; o imperativo categórico dita o curso da ação que precisa ser seguida devido a sua correção e necessidade, sendo que isso vai gerar no indivíduo o conceito de liberdade.

8.10 Imperativo hipotético:

Os imperativos hipotéticos estão subordinados a uma condição: correspondem a ações como meio de evitar tal ou qual castigo, ou para obter tal ou qual recompensa. Enunciam um mandamento subordinado a determinadas condições (se queres sarar, toma o remédio), enquanto o imperativo categórico é inteiramente desvinculado de qualquer condição.

8.11 Imperativo categórico:

Como é formulado o imperativo categórico? O imperativo categórico é a base da moralidade e foi colocado por Kant nessas palavras: “Aja como se a máxima de sua ação fosse para tornar-se pela sua vontade uma lei natural geral” o que é o mesmo que: “Age de tal maneira que o motivo que te levou a agir possa ser convertido em lei universal” ou ainda “Age de maneira que possas querer que o motivo que te levou a agir seja uma lei universal”.

Com respeito aos juízos morais, as coisas não são nem boas nem más, são indiferentes ao bem e ao mal. Assim, também, os qualificativos morais não correspondem àquilo que o homem faz efetivamente, mas sim, estritamente, àquilo que ele quer fazer. Esta postulação com respeito aos juízos morais conduz à conclusão de que a única coisa que verdadeiramente pode ser boa ou má é a vontade humana, é importante aqui a noção de uma vontade santa a que se refere Kant (1790). Para uma vontade desse tipo não haveria distinção entre razão e inclinação. Um ser possuído de uma vontade santa sempre agiria da forma que deveria agir. Não teria, no entanto, o conceito de dever e de obrigação moral, que somente entram quando a razão e o desejo se encontram em oposição. Sendo assim, a vida moral é uma luta contínua na qual a moralidade aparece para o delinqüente potencial na forma de uma lei que exige ser obedecida por si mesma, uma lei cujos comandos não são lançados por uma autoridade alheia, mas representa a voz da razão, que o sujeito moral pode reconhecer como sua própria. Então, para que cumpra integralmente a lei moral, é preciso que o domínio da vontade livre sobre a vontade psicológica determinada seja cada vez mais íntegro e completo. Kant chama santo a um homem que dominou por completo, aqui, na experiência, toda determinação moral oriunda dos fenômenos concretos, físicos, fisiológicos, psicológicos, para sujeitá-la à lei moral.

9) CONCEITUAÇÃO DAS CRÍTICAS DE IMMANUEL KANT:

O livro sobre o Juízo Estético é dividido em quatro partes.

- 1) Capítulo analítico do juízo estético.
- 2) O Juízo Estético.
- 3) Análise do Belo.
- 4) Análise do Sublime.

Existem 5 partes, 4 momentos e 1 epílogo.

1º Momento - Do juízo de gosto, segundo a qualidade. O juízo de gosto é estético, não é lógico, é estético, subjetivo. O objeto experienciado não determina o gosto, quem determina o gosto

é a experiência individual diante do objeto e a palavra representa o objeto, mas não determina o objeto.

2º Momento - A satisfação que determina o juízo de gosto é sem nenhum interesse. Gostar não significa desejar, pois o interesse é determinado pela satisfação.

3º Momento - A satisfação como agradável. Agradável é aquilo que apraz, aos sentidos na sensação. Apraz é aquilo que é agradável, tanto que causa prazer aos sentidos na sensação. Cada pessoa corre o risco de que os sentidos levem-na a um sentido comum. Os sentidos podem enganar uma sensação na experiência, ou seja, cada pessoa só conhece aquilo que sente através da fruição dos sentidos. Fruição: desfrutar ao máximo, pois ela designa o todo, tudo. Interioridade do contentamento.

4º Momento - A satisfação com o bom é vinculada ao interesse. Bom é aquilo que apraz pela razão. O que apraz pela razão é aquilo que dá prazer. Causar - aos sentidos. Dar - razão. Os objetos às vezes são úteis ou bons em si mesmos. A maçã é boa em si mesmo e às vezes é útil, depende da utilização. Um prato de doce (o suporte) que realça as especiarias compraz. Compraz - fazer a vontade. Despraz - sem prazer.. Como lidar com o despraz? Temos que desejar aquilo que podemos ter e aprender a sublimar o que não podemos ter.

5º Momento - Comparação dos três modos de especificidades. Contemplação: satisfação prática pura que determina uma representação do objeto formando assim o juízo de gosto. Você só precisa olhar para gostar. Agradável: chama alguém àquilo que o contenta. Belo - aquilo que meramente apraz; Bom: aquilo que é apreciado ou estimado. Satisfação (em três partes): inclinação cultural; a favor de mim, de si e do outro; respeito - toda a satisfação tem que gerar respeito consigo mesmo.

**10) CONCEITUAÇÃO DA “CRÍTICA DO JUÍZO” ESTÉTICO
ESPECÍFICAMENTE PARA ESTE TRABALHO DE COMPOSIÇÃO
COREOGRÁFICA EM DANÇA:**

1º Momento: Qualidade do Belo: existe por ele mesmo. A natureza independe do homem.

2º Momento: O Belo é aquilo que sem conceitos é representado como objeto de uma satisfação universal. A Arte não precisa de explicação. O julgamento das coisas e dos objetos é livre. Nos conceitos da natureza não existe julgamento, quem os faz são os seres racionais. Todos os animais vertebrados e invertebrados também julgam. Como exemplo o cachorro julga se vai comer peixe ou carne vermelha. Comparação do belo com o agradável e com o bom através da característica anterior de ambos (quantidade). Agradável é aquilo que me agrada. Belo é aquilo que é belo para mim. O conceito, não precede à existência de nada. Não há nenhum gosto que tenha pretensão de mostrar o sentimento além do pessoal. Conceito (do latim pensamento, idéia). Para Kant, o conceito, nada mais é do que uma encruzilhada de juízos virtuais, um esquema operatório cujo sentido só possuiremos quando soubermos utilizar a palavra.

A priori ou puros - conceito de unidade, pluralidade e ou causalidade (causal).

A posteriori ou empíricos - possíveis de passar pelos sentidos.

A universalidade da satisfação em um juízo de gosto é representada apenas como subjetivo.

Os gostos dos sentidos são privados, cada um sente de um jeito, uma forma.

Os gostos das reflexões são públicos, pois toda reflexão é coletiva.

O Juízo de gosto é singular a priori, pois determina a finalidade. A experiência é singular a posteriori.

Dança, conceito - A posteriori, figurino, maquiagem, palco, iluminação, platéia, aplauso.

Dança, a priori, julgamento - se existe algo na natureza (O lago dos cisnes)

Caminho: natureza => reflexão =>conceitos =>juízo. Ex: Lago e cisne X tirá-los do seu meio para transpô-los em outro lugar. Lago e cisne e o que é recebido no palco. Coreografia, figurino, maquiagem, música, etc, o espetáculo é singular. O juízo só existe no presente. O julgamento é o princípio ético que estabelece o juízo e este se atribui o presente. A cada um e com cada experiência.

A questão é se no juízo de gosto o sentimento de prazer precede o julgamento do objeto, ou vice-versa. O que vem primeiro? O sentimento ou o julgamento? Primeiro existe uma experiência que vai para o irracional, depois para o racional e depois você julga. O conhecimento é geral e universal. Segundo Kant, a explicação do Belo, é: aquilo que, sem conceito, apraz (causador) universalmente.

3º Momento: Dos juízos de gosto, segundo a relação dos fins, que neles são levados em consideração. Não vai haver juízo de gosto igual. A finalidade em geral. Consideração de quem cria e do crítico. Dentro do processo de criação, uma pessoa, mesmo orientador (Eusébio, Joana) pode não entender. Lago dos Cisnes: braços representam ora o pescoço, ora as asas... Como transcender? Platão: mimese = imitação, chegar o mais próximo do animal.

O juízo de gosto, não tem por fundamento, nada além da forma da finalidade de um objeto. Ex: O cisne (animal da natureza). Qual a finalidade do cisne? Nenhuma. E do cisne para a natureza? Nenhuma, a natureza existe por ela mesma. A abstração total. O juízo de gosto é estético. O juízo de conhecimento é real, todo fim é considerado um sentimento de satisfação: Amoralidade.

O juízo de gosto repousa (estar em) sobre os fundamentos a priori. Só existe antes (da apresentação, da aula), O gosto de algo por algo vem antes da próxima experiência. A natureza é amoral. “A personagem também”. O juízo de gosto puro é independente de atração e emoção. É qualquer pensamento amoral. Elucidações do juízo de gosto. É muito mais fácil dançar aquilo que você gosta, pois só a maturidade pode fazer com que o artista elabore uma abstração para transcender a vida.

Um repertório específico (toda criança tem), segundo Paulo Freire (1990), não se deve desrespeitar esse território específico da criança.

Euler (1700), (depois de Descartes e antes de Kant), decorre sobre a ciência como formação do pensamento científico. Destaca o 5º Elemento: O éter vem antes dos elementos da sua fusão, é a cria. Antes da criação da terra, quando explode o caos, surge o universo, cheio de éter e com o aquecimento deste surge o fogo, quando o éter esfria surge água, quando o éter petrifica-se torna-se terra, quando evapora vira ar. A desarmonização volta a ser éter. O éter é elemento transitório, tudo o é.

Como fazer com que as coisas que você gosta não se percam? O que você carrega consigo? Como manter? Nos adornos que nos identificam no meio cultural. Os adornos nas artes são valores

necessários e inimagináveis. “A beleza está na simplicidade das coisas” (Euler, trad. 1974). Luz, cores, amarelo, azul, vermelho e os sons primários. O Belo é puro e simples. Emoção para Kant é uma sensação em que o agrado só é causado por meio de uma momentânea obstrução e subsequente fusão mais forte que nossa energia vital. Não pertence de nenhum modo à beleza. Não é pura. Para Kant, a emoção surge pela razão, pelo juízo de gosto.

O juízo de gosto é inteiramente independente do conceito de perfeição. A finalidade objetiva das coisas só pode ser conhecida por intermédio da referência do diverso a um fim determinado, portanto somente por um conceito. Surge o Belo, sendo que não é necessário ser perfeito para ser belo.

O juízo de gosto pelo qual um objeto é declarado belo sob a condição de um conceito determinado, não é puro em essência e sim em aparência. Todo o processo é impuro, no palco é puro, pois só vejo a essência. Há duas espécies de beleza: a beleza livre, que não pressupõe nenhum conceito daquilo que o objeto deva ser e a beleza aderente, que pressupõe o conceito e a perfeição do objeto (imagem), segundo o mesmo.

O ideal de beleza. Não pode haver nenhuma regra objetiva de gosto que determine por conceitos o que é belo. Todo o juízo desta fonte é estético, isto é, o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento de determinação. Idéia - do grego, visão. Idéia é o sentido geral, uma representação mental, imagem, pensamento, conceito ou noção que temos de algo, significa propriamente um conceito da razão. Ideal - do latim, tardio, que se refere a uma idéia e não a uma realidade empírica. TGI é uma idéia que faz ECO. Da idéia para o ideal. O trabalho tem que reverberar, produz ECO.

Belo => beleza é a forma da finalidade de um objeto, na medida em que, sem representação da finalidade é percebido nele mesmo. (Dancem para vocês!).

4º Momento: “Do de gosto, segundo a modalidade da satisfação face aos objetos...”.

Objeto, do latim, (objecere: lançar para, frente). É passível de uma ou mais pessoas observarem um ou mais objetos ou por meio dos sentidos.

Finalidade do objeto na natureza => comparação.

O objeto se constitui sempre em uma relação com o sujeito sendo um conceito tipicamente epistemológico (conhecimento, idéia e representação - estudo da ciência). O que é a modalidade de um juízo de gosto? Modalidade, do latim, proposições ou juízos que determinam o modo pelo qual se atribui um predicado ao sujeito - predicado, situa o sujeito no espaço. Na dança, mostrar a movimentação de um corpo de um ponto fixo para qualquer ponto móvel, e assim subseqüentemente para outro.

A necessidade subjetiva, que atribuímos ao juízo de gosto é condicionada (estabelecer uma relação/associação de algo para algo), tendo por finalidade fazer com que os indivíduos mudem seus comportamentos em si.

A condição de necessidade subjetiva pretendida por um juízo de gosto é a idéia do senso comum. O senso comum não tem fundamentação científica, não julga a priori e não distingue o verdadeiro do falso, o bem do mal, o racional do irracional e é, naturalmente, igual para todos. É uma aceção (essência) típica do pensamento moderno. "Tudo o que é bom para todos é Sublime". Convívio: senso comum, finalidade: o sublime. O juízo de gosto só existe no senso comum. Pode-se, com fundamento, pressupor um senso comum. Pode depender de quem investiga. Ex: o que é sol para o índio e para o astronauta. Pe. Marcelo: "Não se preocupem comigo, de onde vim, vou".

A necessidade do assentimento; ou seja, ser aprovado no que se faz é universal, é pensada como um juízo de gosto, é uma necessidade subjetiva que sob a pressuposição de um senso comum, é representada como objetivo. Temos que fazer a dança independente da crítica! Assentir, ou seja, aceitar, concordar com uma reprovação, uma crítica) é denominado como externo não devendo, pois, interferir no seu sentimento. A explicação do Belo é inferido no 4º Momento.

O Belo é aquilo, que sem conceito, é conhecido como objeto de uma satisfação necessária. Sendo assim, podemos dizer que o texto tem como observação geral, a finalidade de mostrar que tudo aquilo que é para nós, individual (conceitos, necessidades, desejos), que se mostra a priori do pensamento humano tem por finalidade prática em essência a procura de um desenvolvimento estético que possibilitará com que o belo, em qualquer momento, transforme-se, de um simples juízo de gosto, numa coisa muito mais consistente e concreta, em essência, sublime.

Sublime: grau maior de elevação moral e ou intelectual suscetível de elevar o espírito e transportá-lo para fora de si. Distingue-se do belo porque não diz respeito à forma ou ao objeto enquanto ele é limitado. O sublime é aquilo que nos afeta exatamente porque podemos percebê-lo

como ilimitado ultrapassando toda a medida dos sentidos. Ex: O TGI (Trabalho de Graduação Integral) que resultou no espetáculo “RASTROS” pode ser considerado Sublime!

Este exemplo pode ser melhor visto e entendido nos resultados das referências vivenciais e culturais de cada personagem descritos no próximo capítulo..



UM GRUPO = UMA COLCHA DE RETALHOS

“CADA DIA QUE PASSA UMA COREOGRAFIA, MAIS UMA, E UMA A UMA, ASSIM POR DIANTE, PARECENDO UMA COLCHA DE RETALHOS COLORIDOS. UMA COSTURA QUE NÃO DÁ PARA VER, MAS SIM SENTIR. ISSO MESMO EM TODOS OS SEUS ASPECTOS: TEMPO, ESPAÇO E CORPOS. PRESENTIDO UNS AOS OUTROS E O NOSSO INCONSCIENTE RINDO DE TUDO E DE TODOS...”

CAPÍTULO 4

RESULTADOS DAS REFERÊNCIAS VIVÊNCIAS E CULTURAIS DE CADA PERSONAGEM.

As considerações que virão a seguir têm como base os relatos de cada integrante do processo, começando pelo do autor desta dissertação e depois em ordem alfabética, sobre os aspectos de criação dos personagens.

A) Vinicius Sampaio D’Ottaviano: “Agapanto D’Ottaviano”

O intérprete buscou suas raízes históricas familiares para criar o personagem como indicado para todos, a partir de uma organicidade, conseqüência de danças pessoais e de um estado de exaustão física num intenso processo de improvisação. Essas ações existentes na memória e a lembrança de movimentos corporais do avô paterno, que foi no início de sua vida um agricultor de uvas, transformaram-se em células memorizadas muscular e mentalmente. Todo esse primeiro processo foi facilitado também por uma percepção muito aguçada causada pela exaustão. Nada passava em branco, tudo era registrado, mesmo que por um só momento, nada escapava ao corpo, pois o intérprete sentia que estava inteiro.

As ações vindas desta percepção eram muito interiores, pessoais, e muito vivas. Todas estas ações, chamadas matrizes, são interligadas e sentidas em todo o corpo formado por todos os membros desde o cabelo até o pé, a mente, e o espírito. O corpo realiza a ação e o memoriza em seus músculos, a mente guia a percepção de todos os membros do corpo, e o espírito coroa com a mensagem do sujeito. Se há insegurança na realização das matrizes, ao começar a fazê-la, o corpo entra numa “dança pessoal”, e a mente se sintoniza de tal forma que é muito provável voltar a realizar a matriz. Isso ocorreu muitas vezes.

Essas matrizes representam a personalidade do intérprete, mas também, uma personalidade caótica, insegura e desprovida de controle. Vendo o trabalho de pessoas com quem me relaciono no dia a dia, são perceptíveis em matrizes, atitudes que lhes são comum em grupo e em trabalhos fora do

treinamento. É uma briga do intérprete com ele mesmo. Briga no sentido de relacionar-se. Às vezes, uma briga se revela no olhar que quer atenção, na prisão que cria a matriz em que me cerco, na agressividade, na simplicidade, no otimismo, ou até mesmo no sofrimento.

Neste trabalho há uma cooperação tamanha entre coluna vertebral e abdômen que a imagem parece ser de que a coluna traz a organicidade da ação e o abdômen sustenta esta organicidade. Às vezes, durante o processo nosso corpo parece não querer se render. Nos momentos de exaustão acreditou-se assim, ser mais fácil ultrapassar esse limite, pois você não deixa sua mente guiar o seu trabalho, já que o exercício é exatamente deixar só o corpo falar e este corpo é um todo.

Antes de se iniciar o trabalho era feito um aquecimento para acordar o corpo. Neste aquecimento, busquei fazer alongamentos, trabalhos com as articulações, variação de peso e ritmo no espaço, assim como oposições do corpo. Considerando-se também a necessidade deste aquecimento ser uma abertura do corpo a todo o trabalho, no sentido de deixá-lo perceptível a tudo. Seria não considerar o corpo como uma simples massa, um simples instrumento de trabalho, que aquece para não nos machucarmos num treino pesado, mas consideramos o corpo como dotado de alma e mente além da massa física. Percebi isto, ao longo da segunda parte que faço, pois não é só o corpo que está presente. O dançarino não é só um corpo e daí a necessidade do aquecimento ser mais do que uma seqüência para acordar o corpo.

Foi maravilhoso observar também o quanto os outros integrantes do grupo conseguiram soltar sua criatividade, entregar-se a ela e desenvolver uma lógica dentro de um imaginário, diferente do que é real, de acordo com a realidade do mundo em que vivemos. Neste trabalho de exaustão, perder o controle do corpo e principalmente o da mente sobre o corpo é um grande mérito, pois ele prepara o sujeito para entrar em seu universo imaginário, e demonstrá-lo com clareza, libertando não só a imaginação, mas o corpo. E, neste sentido, pode-se falar em dilatação tanto do corpo quanto da mente, apresentando a percepção do sujeito que está à flor da pele, pois nada passa despercebido seja um som, que era apresentado por um músico, uma voz, uma batida e uma pisada.

Por fim criou-se o meu personagem e finalizou-se o processo coreográfico do espetáculo em que eu não só colaborei como intérprete, mas também com uma parte teórica: A “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), por isso a causa desta dissertação, como também para a realização de todo o espetáculo “RASTROS”...

B) Ana Paula Minari: “Amarílis Minari”

A personagem teve como base o mito: “A princesa encantada de Jericuacuara” do estado do Ceará. O mito conta à história de uma princesa que foi enfeitiçada e foi condenada a viver em forma de cobra, apenas com o rosto e os pés de mulher, soterrada junto com seu reino, sob as dunas da praia de Jericuacuara.

Para se libertar do encantamento seria necessário que uma pessoa se suicidasse, enforcando-se nos portões da cidade encantada. Para encontrar a pessoa que fizesse o sacrifício, em noites de lua cheia, a princesa se transformava numa mulher e saía para seduzir os homens deixando-os apaixonados, conduzindo-os ao portão da cidade, onde percebiam o fato, fugindo assustados: assim a princesa permanecia encantada e soterrada sobe as Dunas de Areia.

Para ajudar a completar a feminilidade da personagem, a intérprete refletiu sobre alguns poemas de Adélia Prado, dos quais extraiu alguns fragmentos que compõem o texto que é recitado durante a execução da coreografia:

Fico entre montanhas,
Entre guarda e vã,
Entre branco e branco,
Procuo sol por que sou bicho de corpo
Sombra terei depois
A mais fria
Um quintal ensombreado murado alto de pedras
As macieiras tinham maçãs temporãs,
A casca vermelha de escuríssimo vinho,
O gosto caprichado das coisas,
Fora do seu tempo desejadas.
Brotam os desejos do corpo!
Se é bom, fico bruta,
As sensibilidades sem governo
No quarto escuro...
A única coisa visível,

É o próprio ato de ver.
Nenhum pouco delicada,
Nem um pouco delicada as cigarras são,
As cigarras têm cabeça de noiva
As asas como véus translúcidos
O furacão ardente do seu vôo
Não me importa palavra,
Mulher e desdobrável...
Eu sou!

Juntando esses elementos com os significados da flor Amáris da flora brasileira, de alguns estudos sobre relacionamentos dos maridos das mulheres da região da lenda e do orgulho feminino, a personagem representa a mulher, com sua força de sedução, sua vontade de independência tudo aquilo que guarda dentro de si: o ser mulher.

C) Daniela Borgo: “Alamanda Borgo”

A segunda personagem diz: “A função do artista é levar a história ao público, não importa qual história seja. É preciso compreender que enquanto se está no palco, é a personagem quem sente as emoções e nunca o próprio artista. O artista pode sim, se emocionar, mas com a atuação da sua personagem. Sendo assim, ela não podia ser a personagem, pois ela é por si só. Através da memória, entrou em contato com a vida de seus antepassados e a sua estrutura corporal se deparou com uma nova linguagem, uma aprendizagem gradativa que a levou a perceber a revelação assustadora de que seus próprios movimentos poderiam ter características animais os quais impedem uma aceitação da sua origem”.

Ela descreve que a roupa de camuflagem que usou na coreografia não lhe permitia enxergar, porém diz que foi preciso encontrar o corpo orgânico com a determinação de finalizar as buscas, sem leis, sem medos, sem preconceitos, sem julgamentos, sem estética, sem beleza...

Os movimentos se confundem, e se fundem, são proporções do corpo da bailarina que se transformam em “persona”, que traduzem Ela: a personagem sente e vê a terra, e somente a ela se

dirige. Tudo pela sobrevivência; hostilidade e agressividade são movimentos naturalmente instintivos. O seu corpo se arrasta entre as folhagens. Nasce à mulher, ou será o bicho?

A mão possui volume, densidade, indicando perigo ou ataque. O sentido é de tocaia... Observando e interpretando todos que ali estão, no seu habitat. Em algum lugar na floresta há outro par de olhos, observador e alerta, que parece mais uma sombra do animal que já foi. Os olhos... os olhos são cognitivos, trazem consigo o ardor e a veemência do saber ser, sem saber quem é. Mas nada mais é que energia YIN, nada mais que o subjetivo, o fantasioso... na verdade é a mulher, é a terra que se move pelo sangue.

Durante o processo a intérprete destaca ainda que é preciso contar do presente e do passado, o futuro quem descreve é o público. Faz parte da interpretação sobre o que ela mostrou na execução. Diz que vê o simples, a não preocupação com exageros, isto é, vê o aconchego, o amoral, a busca do essencial. Sente as ondulações, o não linear, os movimentos circulares, os quais retornam ao mesmo ponto sobre o espaço e o tempo, sem delimitações.

Em seu projeto de estudo concorda com (Keleman, 1985) que diz que o movimento descreve como as criaturas se deslocam de um lugar para outro. A vida animal é móvel e tem motilidade: (motilidade é expansão e contração, alongamento e encolhimento, dissensão e recolhimento. É um fluxo interno, diferente do movimento que é puramente mecânico).

Há durante a execução dos movimentos, apesar de parecer fácil à postura quadrúpede que exige uma ótima condição de força e resistência para uma boa execução. Normalmente nosso centro de gravidade é estabilizado na posição vertical quando passamos para a posição horizontal, o centro muda, então é preciso estabilizá-lo para que se encontre o equilíbrio.

O movimento de um felino se, caracteriza pela separação da cintura escapular em relação à coluna vertebral, dando maior flexibilidade aos movimentos. O esqueleto do corpo providencia a força necessária para suportarmos o peso das partes do corpo que se movem. Os movimentos se processam durante algum tempo, e podem ser medidos com exatidão. As alavancas do corpo permitem alcançar no espaço, as distâncias e as direções, as quais também dependem da velocidade.

A mecânica motora do movimento opera o controle físico da intenção, dando origem aos esforços que estão sempre presentes em qualquer movimento corporal. É possível mostrar as características dos movimentos animais, usufruindo de integração dos gestos animais às movimentações do cotidiano humano, que constantemente pode-se observar e perceber características de vários seres encontrados na natureza. Percebe também em desenhos e rabiscos no

espaço, reproduções de fugas, encontros e desencontros, complementos que misturam as partes. Assim sendo, o espetáculo é para ela, uma espiral de cores que se transforma em um só corpo.

Outro dado importante é que, segundo (Keleman, 1985) há três padrões que nos levam da mobilidade animal ao movimento humano, à postura ereta e ao caminhar: buscar, trazer e empurrar. Esses padrões começam dentro do útero, onde o feto flutua, se alonga e se comprime, gerando torções e giros. Após o parto, o bebê continua a se alongar, esticar e a girar os membros e o tronco; ele explora o espaço e se enrola, gradativamente, a criança domina o uso das mãos, braços, pés e pernas, e coordena as novas conquistas para rastejar e engatinhar.

O rastejamento é extensão e desenvolvimento dos movimentos que implicam a extensão da coluna juntamente com um braço e uma perna e flexão simultânea do pescoço. Ao mesmo tempo, a outra perna desliza, empurra, puxa, retém, para. Já o engatinhar implica na rotação que envolve a formação de pressão, extensão e uso do peso da bacia pélvica. Envolve o domínio de braços e pernas no movimento de empurrar para cima, equilibrar e mover para frente, aumentando a independência, pois libera a cabeça para sondar o ambiente, estimulando uma organização do espaço que leva a criança ao sentar.

O engatinhamento aproxima a criança das funções típicas dos mamíferos, como agachar, cair, usar os braços para equilibrar e ter a estabilidade, necessária aos primeiros estágios do andar. Os seres humanos organizam o mundo a partir de uma posição de cabeça erguida, na qual à frente do corpo fica exposta ao ambiente. O movimento agora é para baixo e para cima, para frente e para trás. Com as partes sensíveis mais expostas, aumenta o conhecimento humano do mundo. Ao mesmo tempo, são exigidas novas posturas de defesa, como flexão dos músculos do peito e do abdômen.

Todos esses elementos aparecem em alguns momentos deste seguimento coreográficos às vezes juntos e outras vezes separados, possibilitando a interprete explorar e melhorar cada vez mais a suas idéias e ações.

D) Fabiana Barticioti: “Girassol Barticioti”

Essa personagem não nasceu de livros, de contos, histórias, lendas ou vultos. Ela foi criada pelo inconsciente da intérprete há algum tempo atrás, e vem amadurecendo com o passar do tempo,

ainda mais agora com as leituras dos autores propostos e as discussões dos conceitos da “Crítica do Juízo” de Immanuel Kant (1790).

Sendo assim, a personagem, não tem um rosto, uma face, mas apresenta uma expressão um tanto confusa para a compreensão da própria interprete. Uma expressão que seu corpo todo exprime, que se manifesta em todas as ações e gestos que ela faz. Uma mulher jovem, sábia, talvez forte e segura. A intérprete a vê sempre nas margens de um rio lavando roupas. Por isso a definiu em primeiro momento de lavadeira, Mas está feliz, leve, e não triste e amargurada com o trabalho. Não há uma história a ser contada, e sim imagens que acompanham essa figura tão interessante para ela.

Suas mãos nas águas, a água em seu corpo. Seus braços brincando com o vento ao estender os panos. Vento, leveza. É sempre de dia, não tem noite. Panos, tecidos no vento. Uma saia rodada, brincadeiras de roda e cirandas. Alegria e sedução. Sorriso ingênuo, lamento malicioso, as expressões acabam aparecendo conforme a intérprete pensa nela. Olhar curioso e esperto, mas sutil e penetrante. Muitas copas verdes de árvores; margem de um rio; águas calmas.

No fundo uma melodia levemente sussurrada pelos lábios; canta para si; os movimentos de seu corpo seguem esta melodia, um canto voltado pra si mesma. A canção a faz embalar no trabalho; ela se volta para o céu azul, sem nenhuma nuvem; a sensação do vento tocando seu corpo e o calor do sol faz com que ela permaneça imóvel. Não estática, mas voltada para esta sensação; voltada a um momento que seja inteiramente para o sol; para ela se doar por inteiro.

A escolha do ritmo musical, o ritmo de boi-bumbá, deu-se com a identificação de alegria, do colorido e de tradição rural que este folgado apresenta. É polirritmia pura, binária e ternária em um som; dá a sensação de leveza e deslizamento que ela sente ao fazer a personagem. O boi-bumbá, os poucos que ela já teve a oportunidade de ver, também têm a característica de invadir e explorar o espaço; elementos que surgiram nas improvisações feitas.

A idéia do GIRASSOL surgiu depois de ter o primeiro rascunho da cena que hoje conhecemos. Os braços abertos, voltados para cima, o corpo em rodopio, lembrando brincadeira de criança, a saia colorida girando, compondo uma figura muito bonita e a imagem do sol no meu inconsciente sugeriram a figura do girassol, solitário pela altura e acolhedor pela visão privilegiada do resto do jardim.

No espetáculo RASTROS, o trabalho na imaginação da intérprete é um grande jardim; um jardim nas quatro estações do ano. Colorido, vasto, rico, variado, fixo, porém mutável. Por ele passam o vento, o frio, o calor, a neve, a chuva, a brisa mansa, a maresia. Composto por folhas que

caem, que permanecem; por pétalas que florescem, por outras que murcham e secam; por flores grandes, volumosas, exuberantes, que no fim da temporada se apagam e dão passagem para os espinhos, os galhos secos, o avermelhado do solo, da terra seca, a terra molhada.

O reflexo da luz solar no orvalho fino das folhas verdes; gotas de água deslizando pelas texturas das mais imagináveis; finas, ásperas, lisas, escorregadias; formas onduladas, retas; círculos; espirais; flores que nascem e morrem; flores grandes e pequenas; coloridas e brancas-e-pretas; flores que se escondem e a desfloram com um simples toque.

Flores vermelhas, laranjas, amarelas; flores que retratem as paixões; outras que levam o nome de Santo. Há flores que irritam, que atrapalham a passageira; que levam o nome de Maria, que expressem um sorriso ao serem lembradas; tem aquelas que “dão” por todo Brasil, outras que só dão na Amazônia. Há flores que crescem para alcançar o sol, outras ficam rasteiras, bem próximas do chão; flores famosas e flores quem ela nunca viu.

A impressão do espetáculo depois deste texto pode parecer um pouco romântica; tudo é lindo, claro, colorido e perfeito; é porque ela tem esta impressão mesmo. Também houve contribuição de todos para que a intérprete se sentisse inspirada para escrever uma poesia sobre os seus sentimentos atuais.

Água
Água pura
Água pura e limpa
Água bate
Tanto bate até que fura
Água forte
Força da Água
Força do suor
Fruto do trabalho
Trabalho o dia inteiro
Inteiro de barro
barro terra e água
força e pureza
Pureza da água.

E) Letícia Marcondes Castiglia: “Sorriso Marcondes Castiglia” e Patrícia Mamede: “Samambaia Mamede”

O Trabalho de Graduação Integrado da turma de 96 começou no segundo semestre de 1998, na disciplina Composição Coreográfica II, ministrada pelo orientador da turma e diretor do trabalho, professor doutor Eusébio Lobo. Dessa época foram formadas as células coreográficas que formaram, a essência de todo o trabalho. Essas células foram feitas tendo como base alguns elementos da capoeira, que definiu o rumo a ser tomado pelo grupo. Este deveria então procurar na cultura e/ou folclore brasileiros a base para criar as personagens.

Cada integrante foi responsável por alguma célula coreográfica e tornou-se responsável por todas as outras, fazendo do trabalho um produto grupal. Isso foi verdadeiro em todo o espetáculo, seja nos momentos de grupo, trio, duo ou solo. Quando precisaram pensar em seus personagens que quisessem pesquisar e criar, as intérpretes apegaram-se a um ponto básico: alegria. Isto é, havia o desejo de criar algo “para cima”, alegre e até engraçado (com momentos de deboche). Essa dupla de intérpretes começou montando uma célula coreográfica com bastante dinâmica. A partir dela e de suas idéias, o diretor pôde captar o que havia de mais promissor e foram surgindo, assim, fragmentos do que a personagem deveria ser.

Em um certo momento, começaram a aparecer dificuldades na relação pensar-fazer dos referenciais cognitivos, técnicos e de células coreográficas. Foi aí que foi apresentado também a essa dupla pelo colega de classe Vinicius Sampaio D’Ottaviano um estudo dirigido como mais um suporte teórico, o texto da “Crítica do Juízo” do autor Immanuel Kant que mostrou entre outras coisas, um melhor desenvolvimento da consciência estética, que segundo Kant, não pode ser separado do desenvolvimento da capacidade criadora. Ambos estão vinculados ao processo da evolução total e sob a influência de todas as variáveis do meio que nos tornam personalidades diferentes.

Em amplo sentido, a educação estética envolve toda uma vasta gama de experiências de arte (dança), incluindo a produção de formas artísticas. Algumas definições abrangem a observação e compreensão não só da arte, mas também da natureza ou pelo menos, daqueles aspectos da natureza rotulados de belo. Sendo assim, começamos a ler também sobre o Saci (por causa do ser saltitante) e sobre a Emília (por causa da sua personalidade) da coleção do Sítio do Pica-pau Amarelo, de Monteiro Lobato (1939).

Por afinidade na movimentação e na proposta de algo engraçado foi que as personagens se uniram. A partir disso, puderam fazer movimentos que tivessem relação e mostrassem esta relação das personagens. Inicialmente, eram rivais competindo pelo mesmo espaço e depois acabavam achando graça da situação e se uniam.

Ao ficar pronta à trilha sonora, foi detectado um problema de tempo para fazerem tudo àquilo que já havia sido montado. Então, pegaram o que havia de mais significativo no trabalho e o remontaram, já conhecendo bem a música de suas personagens; assim foi fechado essa parte do trabalho.

F) Luana Lopes: “Maria Padilha”

Bem, foi difícil encontrar algo em que identificasse a intérprete na simbologia, em mitologia brasileira, depois de ler alguns trechos de livros, encontrou a Maria Padilha, se identificando em alguns aspectos, como a sexualidade, a cor vermelha e a bebida. Achou que todos esses aspectos a transformava em uma louca, quando pensou que todos esses aspectos pudessem ser muitos engraçados resolveu aceitar estar “louca pura” dentro de si.

Escolheu nomes latinos para os personagens masculinos fechando alguns pontos da vulgaridade popular, com a “tiração de sarro” dos Paraibanos, e para pegar mais leve os Mato-Grossenses, o qual lhe transmitiram a idéia de um matuto. Em cada um dos personagens, com que se relacionou viu diferenças de personalidades como: o José, que é aquele que teve mais ligação, o Manolo, que ela deu em cima dele e ele deu o fora, o Pepe também, e o Antonio, como se fosse a última saída maluca para arranjar um homem, e este foi apenas um de alguma noitada.

A mulher froxeira que não se apega a ninguém, ela apenas curte o momento, se vive cegamente sua vulgaridade adorando intimidar os outros, mas não podia esquecer que este é apenas um lado dela, é como se ela tivesse dupla personalidade, de dia ela passa dentro dos padrões, e na escuridão da noite ela escapa das regras e “solta a franga”.

A criação dos movimentos acreditou-se que foi alcançada, em termos de qualidade a criação interpretativa, todo o processo lhe surgiu de repente e tendo dificuldade em mantê-los, porque sempre que tentou se apegar aos movimentos e marcações parece que perdia a espontaneidade. Mas,

tudo isso ficou mais claro, as idéias e pensamentos, após ler e interpretar os conceitos do texto da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790).

Também, nas apresentações experimentais lhe trouxeram mais segurança, mais convicção e curtição da personagem, mas o processo foi muito desastroso porque não tinha vontade de se entregar, achava o personagem e o processo pobre e tinha medo de cair no ridículo.

A música também lhe ajudou muito, ela a impulsionou e ficou mais fácil porque embora não a utilizasse e renegava as marcações, ela, a música, lhe fez conseguir em algumas partes uma possível relação com o todo. Mas o mais importante, ela acreditou em ter deixado o ser uma perua dar uma escapadinha de dentro dela mesmo.

G) Mariana Gazerzi Peres: “Vitória Régia Peres”

Em princípio a intérprete buscou sensações que estivessem relacionadas com a palavra sensualidade como também se utilizar seus bons conhecimentos em dança do ventre. Surgiram imagens, desenhos e movimentos com matizes. Em um segundo momento foi pedido que pesquisasse, no folclore do Brasil e de seus antepassados, algum personagem que tivesse relação com os movimentos já criados.

Yara, a sereia que vive no lago e encanta os homens e mulheres para matá-los foi à personagem com a qual esse trabalho se identificou. A partir daí surgiram novas imagens e elementos que permitiram construí-la, baseada também em um poema de Olavo Bilac:

A YARA

Vive dentro de mim, como num rio,
Uma linda mulher, esquiva e rara,
Num borbulhar de agênteos flocos, Yara
De cabeleira de ouro e corpo frio.

Entre as ninféias a namoro e espio,
E ela, do espelho móbil da onda clara,
Com os verdes olhos úmidos me encara,

E oferece-me o seio alvo e macio.

Precipito-me, no ímpeto de esposo,
Na desesperação da glória suma,
Para a estudar, louco de orgulho e gozo...

Mas nos meus braços a ilusão se espuma
E a mãe-d'água, exalando um ar piedoso,
Desfaz-se em mortas pérolas de espuma.

Olavo Bilac

Em um terceiro momento, a intérprete leu o texto da “Crítica do Juízo” (Kant, 1790), que a respaldou filosoficamente com seus conceitos para um melhor entendimento do pensar artístico; pois segundo Immanuel Kant, a harmonia entre as funções cognitiva, sensível e intelectual: (isso é a teoria do conhecimento) é inteiramente independente do conteúdo empírico da representação e dos condicionamentos individuais: (danças, passos e movimentos).

H) Renata Quental: “Espírito do Nosso Senhor Quental”

O processo de elaboração e construção deste personagem se iniciou na disciplina de Composição Coreográfica II, com vários integrantes que continuariam este processo na disciplina AD-700-Trabalho de Graduação Integrado. Nesta Primeira fase, construiu-se frases de movimentos visando às linhas e o corpo no espaço, tendo como tema a Capoeira.

Neste exercício a intérprete enfocou mais as linhas e procurou uma dinâmica mais lenta do que normalmente é utilizada na linguagem da capoeira, e como cada um dos outros indivíduos, buscou diferentes qualidades de movimento dentro da capoeira, como os movimentos específicos, a intencionalidade do movimento, as linhas, as dinâmicas. Por isso surgiu uma grande diversidade

entre as qualidades de movimento que a intérprete foi observando de cada indivíduo do grupo e mesmo assim existia uma harmonia como conjunto. A partir da primeira fase foi continuado o processo de composição coreográfica individualmente, onde essa personagem aqui mencionada começava a surgir.

Já com algumas frases coreográficas procurou um significado (o que as coisas querem dizer ou representam: pedra, maçã, são “objetos” e são as pessoas que dão o “significado”, um nome a um determinado objeto), para que estas possuam independência, para se dizer por si só. E assim, o espectador poderia ver o significado dando a ele uma interpretação única, o significante.

Foi a partir desta primeira frase individual que organizou seu trabalho, unindo todas as frases em uma composição coreográfica coletiva e base para a continuidade deste, na disciplina AD-700 - Trabalho de Graduação Integrado denominado: “... RASTROS...”.

O grupo, Cognosceres Corpus, nesta coreografia, que foi realizada em bloco, tornou-se um só corpo, um corpo polissêmico, como comunicadas diretamente, utilizamos para isso as analogias, como neste trabalho foi a dança. Não precisamos caminhar em linha reta, não precisamos falar diretamente de um determinado tema, mas sim do universo deste tema, não precisamos falar ou dizer o silêncio, mas o contexto dele.

Buscar a personagem através do universo dele, chegar até ele através da sensibilidade sem sofrimento. É necessário se envolver com seu personagem e se distanciar para vê-lo melhor e desenvolvê-lo, assim ter consciência, como no estudo dos conceitos de Immanuel Kant (1790), que nos fala da primeira dimensão: o corpo; da segunda dimensão: os passos coreográficos, a ação; da terceira: o espaço e a cena como um todo, para atingir o ideal que é a quarta dimensão onde o bailarino tem consciência do que esta sendo feito por ele e do que está sendo visto pelos espectadores (intérpretes, pois são esses que estarão interpretando toda a essência do trabalho), o dançarino se vê (como se estivesse fora), sem deixar de estar dentro. Sublime!

I) Sandra Maria de Oliveira: “Rosa de Oliveira”

O projeto, com o qual a personagem se baseou em uma leitura orientada (tema: intérprete) que consistiu em conhecer os estudos de: Laban (1950), Brecht (1956), Stanislawsky (1930), Eugenio Barba (1942) e principalmente os significados e conteúdos dos conceitos no texto da

“Crítica do Juízo” (Kant, 1790), no que tange ao belo e o sublime, visando identificar conceitos básicos da estética que vieram dar suporte para a reflexão do processo de composição coreográfica, uma vez que esse autor carrega no referido texto um tesouro pedagógico (maiêutica).

Foram realizados laboratórios experimentais de estudos do movimento, a relação música e dança, entre outros estudos que sejam necessários para o desenvolvimento da pesquisa. De acordo com o desenvolvimento do projeto, foi ampliado o universo coreográfico da personagem para descrevê-lo melhor. A personagem se definiu em: “Rosa” que é uma mulher que nos fala sobre duas forças opostas que se complementam nela mesma, as heranças dos seus antepassados presentes nela.

A personagem surgiu, ou melhor, sempre existiu, mas começou vir à tona em um trabalho de Composição Coreográfica II do ano passado, quando foi pedido para se compor algo se baseando na movimentação de capoeira. Ela estava lá. Enfim, a partir dessa composição do final do ano passado, a intérprete começou a desenvolver o universo da personagem que ampliou muito: do seu tema central que é a ancestralidade, hoje, segundo a intérprete essa personagem repercute a sua necessidade em relação à interpretação.

Em seu universo feminino, em que explora as heranças dos antepassados (homem e mulher), ela também fala sobre a busca da interpretação, que não se conseguiu expor aqui sem se lembrar textos que ela já leu, como o de uma indiana, que fala sobre essa busca e sobre as mulheres representarem essa “energia criativa”, energia que não tem sexo, mas, como ela fala, uma dança que representa a deusa Shiva como homem e mulher, duas forças opostas que se completam.

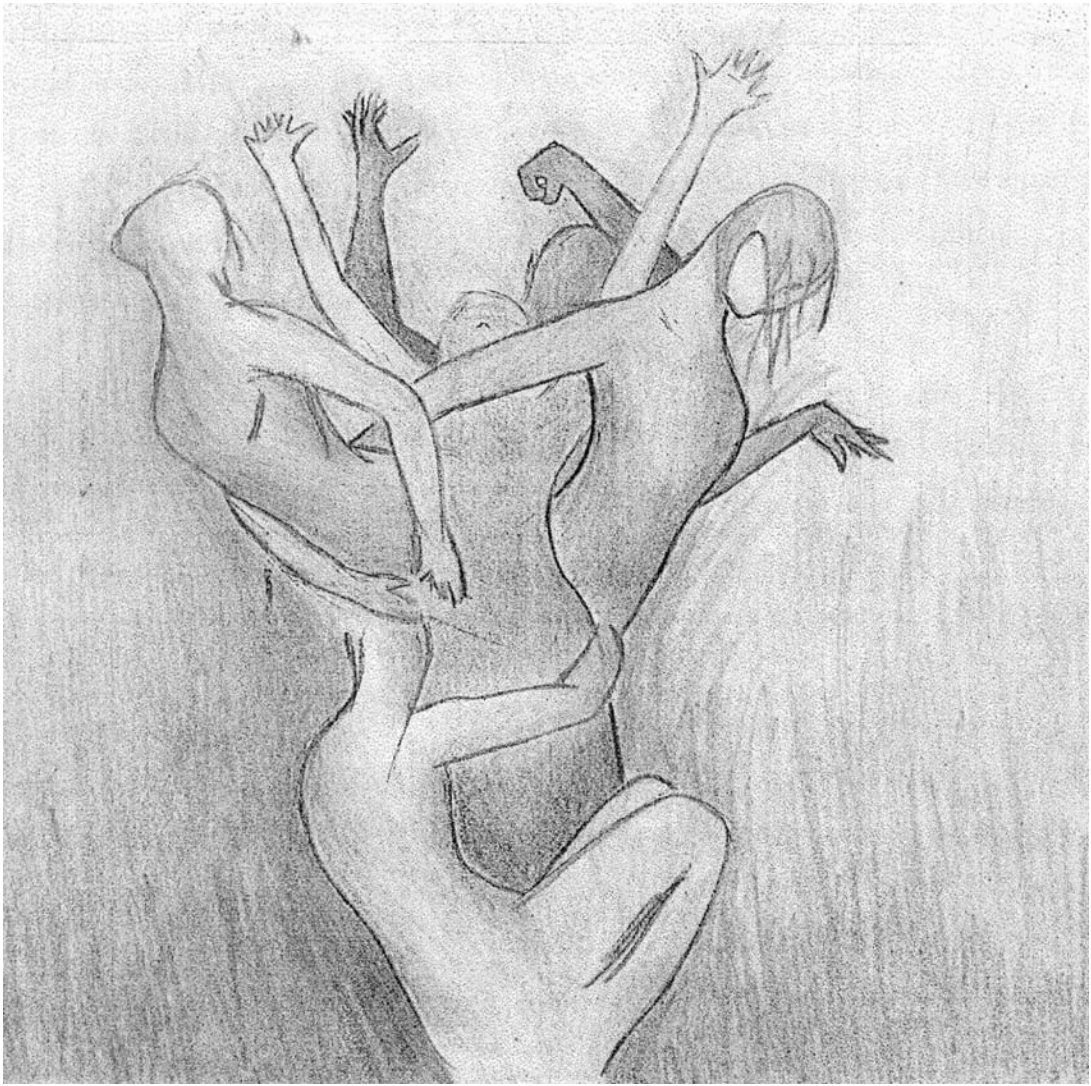
“Esta personagem é desenvolvida com incômodo (por expor o que já não é mais somente da intérprete), mas também com prazer porque é como um parto da intérprete e da coreógrafa”, crivo da própria Sandra.

J) Tânia Aparecida Glauser: “Amor Perfeito Glauser”

De uma seqüência coreográfica baseada na capoeira, a intérprete tirou uma célula um movimento, chave que abre o caminho para a pesquisa da elaboração da sua personagem. Com a célula “olhar” escolhida, foi buscar na literatura brasileira subsídios para uma construção mais rica e mais sólida da história.

Deste modo, o modelo encontrado foi Capitu de Dom Casmurro de Machado de Assis (1899), uma vez que o olhar é peça central de seu personagem. Então, achada a base para a pesquisa, outros elementos começaram a surgir. De um olhar inocente nasce à primeira fase de elaboração: trabalho da leveza, da ingenuidade, do simples. Um olhar misterioso provoca a curiosidade, a sensualidade e a observação. Dentro desses dois enfoques a personagem “Amor Perfeito” foi criada: no primeiro momento da movimentação é simples ao buscar um clima alegre (a imagem é de uma criança feliz); no segundo, a movimentação é calculada; e misteriosa, fazendo uma referência ao jogo de olhares (entre personagem e público) trabalhando um clima de interrogação.

Em um terceiro momento, a intérprete leu e discutiu os conceitos do texto de Immanuel Kant, A “Crítica do Juízo” (1790), que propôs que o objetivo da filosofia era de nos iniciar de forma criteriosa a uma discussão filosófica; assim o objetivo não era desnortear os intérpretes levando-os ao relativismo, mas nos encorajar a empregarmos as ferramentas e métodos de investigação para que possamos no futuro, completamente avaliar evidências, detectar incoerências e incompatibilidades. Tirando conclusões válidas, construiu hipóteses e empregou critérios até que percebeu as possibilidades de tecer discussões acerca da importância da objetividade em Immanuel Kant com relação a valores e fatos que possam ser aplicados no processo de criação em sua dança e seu personagem.



COGNOCERES CORPUS = CONHECIMENTO DO CORPO

**“PROCURAR SER UM TODO E UM INSERIDO NO TODO,
100% INTEIROS SEMPRE, EM MATÉRIA EM CORPO E EM
ESSÊNCIA, RESPIRAR O GRUPO, NO GRUPO E PARA
O GRUPO... NADA SERÁ MAIS FRAGMENTADO”.**

CAPÍTULO 5

CONCLUSÕES:

Considerando o interesse geral no desenvolvimento de um facilitador teórico para ser utilizado na criação em dança, no entendimento de conceitos Kantianos aplicados em um pensar teórico-prático aplicado à dança e sua aplicação nas composições coreográficas do espetáculo “RASTROS”, podemos concluir com essa dissertação que:

* Que todos os personagens foram sendo construídos e a coreografia coletiva foi crescendo à medida em que os bailarinos além de se entregarem ao trabalho prático, passaram a conhecer e também aplicar os conceitos Kantianos propostos pelo autor na elaboração de seus personagens, até que cada um dos intérpretes chegou a sua “coreografia” individual.

* Cada personagem teve a participação de todos os componentes do grupo, tanto nas partes práticas como nas discussões dos conceitos Kantianos, realizando um trabalho coletivo, com muitas dificuldades, já que se lidou diretamente com as diferenças existentes, muitos “egos” e humores, mas com muito crescimento.

* Este processo individual, até se fechar (não totalmente, porque não era esse o objetivo) coreograficamente o personagem, foi longo e árduo, com muitas fases antes da primeira apresentação.

* O objetivo não era de fechamento completo da coreografia, dos personagens, do espetáculo, pois se tinha proposto como idéia, que devam continuar crescendo constantemente. Assim como o processo de uma obra aberta, estando sempre em constantes transformações e em crescimento.

* O espetáculo “...RASTROS...”, com muitos personagens (doze), cada um deles independentes, teve que ser organizado e para isso estudou-se várias e intermináveis possibilidades na ordem da entrada de cada um destes personagens para a primeira apresentação.

* Verificou-se que a independência dos personagens deu ao grupo a possibilidade de não precisar sempre apresentar todos os personagens e mesmo assim, o espetáculo estaria inteiro, o todo em sua essência.

* O Tema: *Cognosceres Corpus - Cognosceres*: conhecimento, saber, conhecer, procurar, buscar o conhecimento, *Corpus*: impenetrabilidade, massa e movimento. *Cognosceres Corpus*: uma busca de conhecimento através, do próprio corpo. partiu da premissa de que o corpo é o lugar de (auto) conhecimento; daí vuiu-se a importância do conhecimento e da aplicação dos conceitos Kantianos propostos. “... RASTROS...”, permaneceu com suas raízes no Brasil e a proposta foi relatar a sociedade brasileira, mostrando a realidade de um país heterogêneo como o nosso, com muitas faces, um mosaico. A vida transformada em movimentos artísticos, uma forma de expressão que utilizamos para dar ao público a oportunidade de transportar-se a um mundo imaginário.

* O objetivo era também, que o espetáculo “...RASTROS...” crescesse e se desenvolvesse, na medida em que foi sendo apresentado, tendo assim uma relação dialética com o palco e principalmente com o público.

* Foram feitas várias apresentações, mas nas primeiras apresentações o figurino era “improvisado”. Depois o figurino foi sendo estudado, e foram feitos muitos esboços na busca de se chegar, não só a um figurino simplesmente, mas sim uma roupa pessoal, uma segunda pele dos personagens. Esta busca foi alcançada com a colaboração de alunos do Departamento de Artes Plásticas: Fernanda Giuliette e Marcelo Polleto que conseguiram concretizar os figurinos, a segunda pele dos personagens.

* A música que não estava pronta no início dos trabalhos foi sendo criada e tocada ao vivo pelo nosso músico e compositor Divanir Antônio Gattamorta que a foi compondo no decorrer de todo o processo, desde o início na disciplina de Composição Coreográfica II e teve na sua composição, segundo o autor, um pouco da essência de cada personagem e com as nuances que os personagens apresentaram. A composição foi gravada em estúdio e produziu-se um CD (compact

disc) com a “Trilha Sonora” do espetáculo “... RASTROS...”. Todo o processo foi também fotografado pelo Prof. Dr. Roberto Berton.

* O espetáculo, a partir de várias apresentações foi tomando consistência e tornando-se concreto, exalando mais sua poética. O espetáculo cresceu, desenvolveu-se, reverberou. Provocou ECO, e com o processo de desenvolvimento do grupo foi apresentando-se a cada dia conjugando diferenças, utilizando a técnica como instrumento da poética, tendo esta como objetivo. “...RASTROS...”, poético, a essência do espetáculo: Puro e Sublime.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANHA, M. L. A. E MARTINS, M. H. P. Filosofando (Introdução à Filosofia). (1994) 2ª edição, São Paulo: Editora Moderna Ltda.
- ARISTÓTELES, A Estética. (1974) Tradução Paulo Quintela. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- ARTAUD, Antonin. Cartas de Rodez. In, Daniel Lins. RJ, 2000, 2º edição.
- _____, Antonin. Correspondence avec Jacques Rivière. In Daniel Lins. RJ, 2000, 2º edição.
- _____, Antonin, O Artesão do Corpo sem Órgãos. Ed. Relume Dumará, RJ, 2000, 2º edição.
- BACHELARD, Gaston. A Formação do Espírito Científico. Tradução Estela dos Santos Abreu. (1929) 1ª edição, São Paulo: Editora Contra Ponto.
- BAUMGARTEN. Reflexões sobre a Poesia. (1735) Tradução Paulo Quintela. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- BENDA, Julien. O Pensamento Vivo de Kant. (1976) 2ª edição, São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. Editora da Universidade de São Paulo.
- CAYGILL, Howard. Dicionário Kant. Tradução de Álvaro Cabral, e revisão técnica de Valério Rohden. (2000) 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- DECARTES, René. O Discurso sobre o Método. (1974) Tradução Paulo Quintela. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.
- DELEUZE, Jacques. A Filosofia Crítica de Immanuel Kant. (1994) Tradução de Germiniano Franco. 1ª edição, São Paulo: Edições 70.
- DEMO, Pedro. Introdução à Metodologia da Ciência. (1991) 5ª edição, São Paulo: Editora Atlas S. A.
- DERRIDA. Os topos do Espírito. (1987) 1ª edição, Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.(1974).
- FOUCAULT, Michael. O Corpo. (1976) 1ª edição, Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.(1974).
- FREGE. Os fundamentos da aritmética. (1950). 1ª edição, São Paulo: Editora Atlas S. A.
- FREIRE, Roberto. Soma A Alma é o Corpo. (1991) 1ª edição, Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A.

- GEWANDSZNAJDER, Fernando. O que é o método científico. (1989) 1ª edição, São Paulo: Editora Pioneira.
- GLEISER, Marcelo. A Dança do Universo (Dos Mitos de Criação ao Big-Bang). (1998) 2ª edição, São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- GOMES, Pinharanda. Dicionário de Filosofia Portuguesa. (1987) 1ª edição, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- HEIDEGGER, J. Ser e o Tempo. (1927) 1ª edição, Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural. (1974)
- ISSAO e GUGA, Manual do Professor. (1998) 1ª edição, Tradução Ana Luiza F. Falcone, São Paulo: Editora Difusão Nacional do Livro.
- JAPIASSU, H, e MARCONDES, D. Dicionário Básico de Filosofia. (1990) 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. Nascimento e Morte das Ciências Humanas. (1998) 2ª edição, Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora Ltda.
- KANT, Immanuel. A falsa sutileza das quatro figuras silogísticas (1762). Tradução de Artur Mourão. (1989) Obra Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural
- _____. Antropologia de um ponto de vista pragmático (1798). Tradução de Artur Mourão. (1989) Obra Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural.
- _____. Crítica da razão pura. (1781) 1ª edição, (Kritik der pure Vernunft). Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70.(1986).
- _____. Crítica da razão prática. (1989) Obra Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural.
- _____. Crítica do juízo. (1790) 1ª edição, (Kritik der Urteilskrakft). Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.(1993).
- _____. Crítica do juízo. (1989) Obra Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural.
- _____. Dissertações. (1989) Obra Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural.
- _____. Duas Introduções à Crítica do Juízo. (1995) 2ª edição, Organização e Tradução Ricardo R. Terra, São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

- _____. Do primeiro fundamento da diferença do objeto no espaço. (1768) 1ª edição, (Von dem ersten Grunde des Unterschieds der Gegenden im Raume). Tradução Paulo Quintela. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.(1974).
- _____. Idéias para uma Verdadeira Avaliação das Forças Vivas. (1747) Obra Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural. (1974).
- _____. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. (1764) 1ª edição, (Beobachtungen über das Gefühl des Schoenen und Erhabenen).Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária.(1993).
- _____. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. (1992) 2ª edição, Tradução David José Lessa Mattos, Paris: Editora Livraria Filosófica J. Vrin.
- _____. Pré - Crítica. (1768) Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural. (1974).
- _____. Prolegômenos. (1783) Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural. (1974)
- _____. Sobre o Órgão da Alma. (1796) Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural. (1974)
- _____. Sobre uma descoberta. (1790) Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural. (1974)
- _____. Sobre o primeiro fundamento da distinção de direções no espaço. (1768) Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural. (1974).
- KELEMAN, John. Padrões de Mobilidade. (1985) 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- KUHN, Thomas S. A Estrutura das Revoluções Científicas. (1973) 2ª edição, São Paulo: Editora Perspectiva.
- LAANE, Rose Marie. Danse Classique et Mécanismes Corporels.(1983) 1ª edição, Paris: Édition Amphora S. A.
- LABAN, Rudolf. Dança Educativa Moderna. (1990) 1ª edição, Tradução Maria da Conceição Parayba Campos, São Paulo: Ícone Editora.
- LEIBNIZ, J. A. Vida e Obra. Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural. (1974).
- LIPMAN, Matthew. A filosofia na sala de aula. (1994) 1ª edição, Tradução Ana Luiza Falcone, São Paulo: Editora Nova Alexandria.

- _____. A filosofia vai à escola. (1990) 2ª edição, Tradução Maria Elice de B. Prestes. e Lúcia Maria S. Kremer, São Paulo: Editora Summus.
- _____. O pensar na educação. (1995) 2ª edição, Tradução Ann Mary F. Perpétuo Petrópolis: Editora Vozes.
- LOPES, Joana. Coreodramaturgia: A Dramaturgia do Movimento. (1998) 1ª edição, Campinas: Editora Unicamp.
- LOWENFELD, V. e BRITTAIN, W.L. Desenvolvimento da Capacidade Criadora. (1970) 5ª edição, Tradução Álvaro Cabral, São Paulo: Editora Mestre Jou.
- MELLIN. Enciclopédia da Filosofia. (1797). Tradução Heidegger e Derrida, 1927.
- MERLEAU-PONTY. Fenomenologia do Corpo. (1962). Obra Os Pensadores, 2ª edição, São Paulo: Editora Abril Cultural.
- OSSONA, Paulina. A Educação pela Dança. (1988) 1ª edição, São Paulo: Summus Editorial Ltda.
- PASCAL Georges. O Pensamento de Kant. (1977) 4ª edição, Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- PADOVANI, H. e CASTAGNOLA, L. História da Filosofia. (1980) 2ª edição, São Paulo: Editora Melhoramentos.
- PELUSO, Luís Alberto. Ciência e avaliação moral: Subsídios para um enfoque utilitarista. (1993) In Reflexão, Instituto de Filosofia, Campinas: Editora Puccamp numero 55-56. páginas: 48-62.
- PIAGET, Jean. Biologia e Conhecimento. (1896) 1ª edição, Petrópolis: Editora Vozes Ltda. (1973).
- POPPER, Karl. Conjecturas e Refutações: “Crítica e Cosmologia de Immanuel Kant”. (1994) 1ª edição, Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora UnB.
- RODRIGUES, Graziela E.F. Bailarino Pesquisador Intérprete: (processo de formação), (1997) 1ª edição, Rio de Janeiro: Editora Funarte.
- ROHDEN, Huberto. Filosofia da Arte (1985) 2ª edição, São Paulo: Alvorada Editora e Livraria Ltda.
- RORTY, Richard. A Filosofia e o Espelho da Natureza (1994) 2ª edição, Tradução de Antônio Trânsito. São Paulo: Editora Relume-Dumará.
- ROSAY, Madeleine. Dicionário de Ballet. (1985) 4ª edição, Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda.

RUSSELL, Bertrand. História da Filosofia Ocidental: “Kant” (1993) 3ª edição, Tradução de Brenno Silveira Brasília: Editora UnB.

SCIACCA, M.F. História da Filosofia (1968) 1ª edição, São Paulo: Editora Mestre Jou.

SILVIA, E. L. E ESTERA M. M. Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação. (2000) 1ª edição, Editora: UFSC, Santa Catarina-RS Brasil.

WEIL P. E TOMPAKOW R. O Corpo Fala. (1986) 54ª edição, Petrópolis: Editora Vozes.