

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 4

 **Atena**
Editora
Ano 2019

2019 by Atena Editora
Copyright © da Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação e Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
---	--

M987	Música, filosofia e educação 4 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Música, Filosofia e Educação; v. 4)
------	--

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7247-107-7
DOI 10.22533/at.ed.077190502

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – Instrução e estudo.
I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. II. Série.

CDD 780.77

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Música, Filosofia e Educação 4

Atena Editora
2019

APRESENTAÇÃO

A Música, a Filosofia e a Educação nos ajuda a viver melhor.

Neste pequeno texto, pretendo levá-lo a uma breve reflexão sobre o que é a **Música, a Filosofia e a Educação**, uma Arte e como se dá a relação entre elas

Não é de meu interesse aprofundar nenhum tema aqui exposto, a pretensão é apenas convidá-lo a uma leve reflexão, para que com isso, você possa pensar as palavras, sob novas perspectivas, não necessariamente as apontadas aqui, mas sim, obter um novo caminho e tentar conduzir-se nestas “novas vias”, as quais você pode, talvez, ler e deixar-se levar por esta interpretação livre. Os filósofos, a música e a Educação são os eternos amigos da humanidade, e nos ensinam a enfrentar o adverso. A **música** (do [grego](#) μουσική τέχνη - musiké téchne, a arte das musas) é uma forma de [arte](#) que se constitui na combinação de vários [sons](#) e [ritmos](#), seguindo uma pré-organização ao longo do [tempo](#). A “**Música**” é a arte de combinar os sons e o silêncio. Se pararmos para perceber os sons que estão a nossa volta.

É considerada por diversos [autores](#) como uma [prática cultural](#) e [humana](#). Não se conhece nenhuma civilização ou agrupamento que não possua manifestações musicais próprias. Embora nem sempre seja feita com esse objetivo, a música pode ser considerada como uma forma de [arte](#), considerada por muitos como sua principal função.

A filosofia existe para que as pessoas possam viver melhor, sofrer menos, lidar melhor com os desafios, enfrentar com serenamente o eterno vai-e-vem de “altos e baixos”, como diz um grande um filósofo da Antiguidade. A missão essencial da filosofia é tornar viável a busca da felicidade. Todos os grandes pensadores marcaram esse ponto. A filosofia e a música são irmãs siamesas é útil na vida prática, no cotidiano. Alguém definiu os filósofos como os amigos eternos da humanidade. Nas noites frias e escuras que enfrentamos no correr dos longos dias, eles podem iluminar e aquecer. A filosofia e a música apóia, consola e abraça. Um aristocrata romano chamado Boécio (480-524) era rico, influente, poderoso. Era dono de uma inteligência colossal: traduziu para o latim toda a obra de Aristóteles e Platão. Tudo ia bem. Até o dia em que foi acusado de traição pelo imperador e condenado à morte. Foi torturado. Recebeu a marca dos condenados à morte de então: a letra grega Theta queimada na carne. Boécio recorreu à filosofia, em que era mestre, para enfrentar suas adversidades em: “*A felicidade pode entrar em toda parte se suportarmos tudo sem queixas*”, escreveu ele. A filosofia consola, mostrou em situação extrema Boécio. E ensina. E inspira. Sim, os filósofos são os eternos amigos da humanidade. Agimos como formigas quase sempre, subindo e descendo sem razão o tronco das árvores, e pagamos um preço alto por isso: ansiedade, aflição, fadiga física e mental. Nossa agenda costuma estar repleta. É uma forma de fugir de nós mesmos, como escreveu sublimemente um poeta romano. O pensador francês Descartes escreveu uma frase que é como um tributo à escola de Epitecto: “É mais fácil mudar seus desejos do que mudar a ordem do

mundo”). Não adianta se agastar contra as circunstâncias: elas não se importam. Isso se vê nas pequenas coisas da vida. Você está no meio de um congestionamento? Exasperar-se não vai dissolver os carros à sua frente. Caiu uma chuva na hora em que você ia jogar tênis com seu amigo? Amaldiçoar as nuvens não vai secar o piso. Que tal uma sessão de cinema em vez do tênis? Outro ensinamento seu crucial é que só devemos nos ocupar efetivamente daquilo que está sob nosso controle. Você cruza uma manhã com seu chefe no elevador e ele é efusivo. Você ganha o dia. Você o encontra de novo e ele é frio. Você fica arrasado. Daquela vez ele estava bem-humorado, daí o cumprimento caloroso, agora não. O estado de espírito de seu chefe não está sob seu controle. Você não deve nem se entusiasmar com tapas amáveis que ele dê em suas costas e nem se deprimir com um gesto de frieza. Você não pode entregar aos outros o comando de seu estado de espírito.

“Não é aquele que lhe diz injúrias quem ultraja você, mas sim a opinião que você tem dele”, disse Epitecto. Se você ignora quem o insulta, você lhe tira o poder de chateá-lo, seja no trânsito, na arquibancada de um estádio de futebol ou numa reunião corporativa. Não são exatamente os fatos que moldam nosso estado de espírito, pregou Epitecto, mas sim a maneira como os encaramos. Um dos desafios perenes da humanidade, e as palavras de Epitecto são uma lembrança eterna disso, é evitar que nossa opinião sobre as coisas seja tão ruim como costuma ser. A mente humana parece sempre optar pela infelicidade.

Outra lição essencial dos filósofos é não se inquietar com o futuro. O sábio vive apenas o dia de hoje. Não planeja nada. Não se atormenta com o que pode acontecer amanhã. É, numa palavra, um imprevidente. Eis um conceito comum a quase todas as escolas filosóficas: o descaso pelo dia seguinte. Mesmo em situações extremas. Um filósofo da Antiguidade, ao ver o pânico das pessoas com as quais estava num navio que chacoalhava sob uma tempestade, apontou para um porco impassível. E disse: “Não é possível que aquele animal seja mais sábio que todos nós”.

O futuro é fonte de inquietação permanente para a humanidade. Tememos perder o emprego. Tememos não ter dinheiro para pagar as contas. Tememos ficar doentes. Tememos morrer. O medo do dia de amanhã impede que se desfrute o dia de hoje. “A imprevidência é uma das maiores marcas da sabedoria”, escreveu Epicuro. Nascido em Atenas em 341 AC, Epicuro, como os filósofos cínicos, foi uma vítima da posteridade ignorante. Pregava e praticava a simplicidade, e no entanto seu nome ficou vinculado à busca frívola do prazer.

Somos tanto mais serenos quanto menos pensamos no futuro. Vivemos sob o império dos planos, quer na vida pessoal, quer na vida profissional, e isso traz muito mais desassossego que realizações. O mundo neurótico em que arrastamos nossas pernas trêmulas de receios múltiplos deriva, em grande parte, do foco obsessivo no futuro. Há um sofrimento por antecipação cuja única função é tornar a vida mais áspera do que já é. Epicuro, numa sentença frequentemente citada, disse que nunca é tarde demais e nem cedo demais para filosofar. Para refletir sobre a arte de viver bem, ele

queria dizer. Para buscar a tranqüilidade da alma, sem a qual mesmo tendo tudo nada temos a não ser medo. Também nunca é tarde demais e nem cedo demais para lutar contra a presença descomunal e apavorante do futuro em nossa vida. O homem sábio cuida do dia de hoje. E basta.

Heráclito e Demócrito foram dois grandes filósofos gregos da Antiguidade. Diante da miséria humana, Heráclito chorava. Demócrito ria. No correr dos dias nós vemos uma série infinita de absurdos e de patifarias. Alguém a quem você fez bem retribui com ódio. A inveja parece onipresente. Você tropeça e percebe a alegria maldisfarçada dos inimigos e até de amigos. (Palavras do frasista francês Rochefoucauld: sempre encontramos uma razão de alegria na desgraça de nossos amigos). A hipocrisia é dominante. As decepções se acumulam. Até seu cachorro se mostrou menos confiável do que você imaginava. Em suma, a vida como ela é. Diante de tudo isso, as alternativas estão basicamente representadas nas atitudes opostas de Heráclito e Demócrito. Você pode chorar. E dedicar o resto de seus dias a movimentos que alternam gemidos de autopiedade e consumo de antidepressivos de última geração. Ou então você pode rir. Sêneca comparou a atitude de Heráclito e Demócrito para fazer seu ponto: ria das coisas, em vez de chorar.

Mesmo o alemão Schopenhauer, o filósofo do pessimismo, reconhece sabedoria na jovialidade. No seu livro *Aforismos para a Sabedoria de Vida*, Schopenhauer, que viveu no século XIX, escreveu: “*Acima de tudo, o que nos torna mais imediatamente felizes é a jovialidade do ânimo, pois essa boa qualidade recompensa a si mesma de modo instantâneo. Nada pode substituir tão perfeitamente qualquer outro bem quanto essa qualidade, enquanto ela mesma não é substituível por nada*”.

No artigo **“COMO SE FOSSE NATUREZA”: SOBRE AS TENSÕES NECESSÁRIAS ENTRE REGRAS E PROCESSOS CRIATIVOS**, o ator Gerson Luís Trombetta examina, a partir da “Crítica da Faculdade do Juízo” de Kant, os aspectos tensos da relação entre a regra e o gênio no processo de criação artística. No artigo **“O QUE É AUDIAÇÃO?”: UMA ANÁLISE À LUZ DA PSICOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL DA INDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE AUDIAÇÃO COMO PROPOSIÇÃO DE NOVOS PARADIGMAS METODOLÓGICOS**, o autor Thiago Xavier de Abreu analisar, à luz da psicologia histórico-cultural e da crítica vigotskiana aos fundamentos gerais da psicologia, a dificuldade de se definir o termo “audiação”, ou melhor, o problema metodológico que resulta nesta dificuldade. No artigo **A PRÁTICA DO CANTO CORAL E SUAS APRENDIZAGENS: UM ESTUDO DESCRITIVO-INTERPRETATIVO**, os autores Hellen Cristhina Ferracioli e Leandro Augusto dos Reis buscam compreender os aspectos músico-pedagógicos que caracterizam a prática do canto coletivo como ambiente de educação musical. No artigo **A EDUCAÇÃO MUSICAL NA PEDAGOGIA HISTÓRICO-CRÍTICA: A PESQUISA EM DESENVOLVIMENTO E OS RESULTADOS PARCIAIS**, autor Thiago Xavier de Abreu busca determinar critérios filosóficos e pedagógicos para a seleção de conteúdos da educação musical e para a definição de formas de trabalho pedagógico com esses conteúdos na perspectiva da pedagogia

histórico-crítica. No artigo **A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A PEDAGOGIA CRÍTICA PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL (PCEM)**, a autora Maria Beatriz Licursi, busca realizar uma reflexão sobre a influência da educação musical no desenvolvimento cognitivo dos alunos. No artigo **A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A PEDAGOGIA CRÍTICA PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL (PCEM)**, a autora Maria Beatriz Licursi, busca realizar uma reflexão sobre a influência da educação musical no desenvolvimento cognitivo dos alunos. No artigo **A PRÁTICA PEDAGÓGICA DOS PROFESSORES DA EDUCAÇÃO INFANTIL NO MUNICÍPIO DE PALMÁS-TO: DESVELANDO CONCEPÇÕES DE AVALIAÇÃO DA APRENDIZAGEM EM TURMAS DE PRÉ-ESCOLA**, a autora Priscila de Freitas Machado traz considerações sobre avaliação na Educação Infantil, com o enfoque nos instrumentos avaliativos utilizados por professores em turmas de pré-escola (5 e 6 anos). **A FORMAÇÃO HUMANA: UMA BREVE ANÁLISE DE PARADIGMAS FORMATIVOS NA HISTÓRIA DA HUMANIDADE E SUAS IMPLICAÇÕES AO FILOSOFAR E À EDUCAÇÃO** as autoras Letícia Maria Passos Corrêa e Neiva Afonso Oliveira dissertam sobre o papel do Ensino de Filosofia e sua conexão com os processos relativos à formação humana na direção da compreensão de que nascemos humanos, mas precisamos continuar a sê-lo. Primeiramente, é exposto um breve panorama dos principais modelos formativos que integraram a História da Humanidade, bem como a História da Filosofia. No artigo **ÁUDIO DIGITAL NO PROGRAMA DE ENSINO DA UFPB: APRIMORAMENTOS PEDAGÓGICOS ENTRE 2013.2 E 2014.1**, os autores Buscam expor os resultados do projeto, considerados positivos para o Departamento em questão, possibilitando o emprego das metodologias utilizadas neste caso em problemáticas similares. **No artigo AS CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, os autores Juliana Rocha de Faria Silva e Fernando William Cruz buscam compreender como as pessoas escutam e se elas escutam da mesma maneira; porque há certas músicas que são preferidas por muitos; se as pessoas ouvem de formas diferentes e porque há pessoas da nossa cultura que não são movidas pela música. No artigo **ÁUDIO DIGITAL NO PROGRAMA DE ENSINO DA UFPB: APRIMORAMENTOS PEDAGÓGICOS ENTRE 2013.2 E 2014.1**, André Vieira Sonoda Buscam expor os resultados do projeto, considerados positivos para o Departamento em questão, possibilitando o emprego das metodologias utilizadas neste caso em problemáticas similares. No artigo **MELOPEIA: A MÚSICA DA TRAGÉDIA GREGA**, Leonel Batista Parente busca compreender *strictu sensu* os matizes deste conceito, identificando seus elementos e sua funcionalidade na relação com a Tragédia Grega. **No artigo NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS**, os autores, Fernando Emboaba de Camargo, José Eduardo Fornari Novo Junior propõem-se uma solução parcial para esse problema com base na fragmentação de longos trechos de ambiente sonoros associados à narrativa e uma posterior randomização temporal do conjunto de fragmentos sonoros. O ensino

de Música na educação de jovens e adultos, o caso de uma escola em Araguari as autoras Jennifer Gonzaga Cíntia Thais Morato. No artigo **O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO**, a autora Lúcia Jacinta da Silva Backes, busca discutir ensino e aprendizagem de elementos constituintes da música, cujo objetivo é construir uma teoria vivencial da música, envolvendo uma narrativa literária, confecção de materiais e a prática/vivência dessa narrativa em forma de dramatização para aprender teoria musical. O artigo **O ENSINO DE MÚSICA A PARTIR DA TIPOLOGIA DOS CONTEÚDOS DE ANTONI ZABALA: UMA EXPERIÊNCIA EM UM CENTRO DE OBRAS SOCIAIS** Fernanda Silva da Costa No artigo **o PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: UMA EXPERIÊNCIA DE APRECIÇÃO MUSICAL NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS**, as autoras Ana Claudia dos Santos da Silva Reis e Maria José Chevitarese de Souza Lima relatam a experiência musical vivenciada por alunos do CREJA - Centro Municipal de Referência de Educação de Jovens e Adultos, através da participação no projeto “A escola vai à ópera”, assistindo a obra O Limpador de Chaminés de Benjamin Britten e buscaram conhecer as impressões do grupo sobre essa experiência através de entrevistas.

Solange Aparecida de Souza Monteiro

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
“COMO SE FOSSE NATUREZA”: SOBRE AS TENSÕES NECESSÁRIAS ENTRE REGRAS E PROCESSOS CRIATIVOS	
Gerson Luís Trombetta	
DOI 10.22533/at.ed.0771905021	
CAPÍTULO 2	10
“O QUE É AUDIAÇÃO?”: UMA ANÁLISE À LUZ DA PSICOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL DA INDEFINIÇÃO DO CONCEITO DE AUDIAÇÃO COMO PROPOSIÇÃO DE NOVOS PARADIGMAS METODOLÓGICOS	
Thiago Xavier de Abreu	
DOI 10.22533/at.ed.0771905022	
CAPÍTULO 3	18
A PRÁTICA DO CANTO CORAL E SUAS APRENDIZAGENS: UM ESTUDO DESCRITIVO-INTERPRETATIVO	
Hellen Cristhina Ferracioli	
Leandro Augusto dos Reis	
DOI 10.22533/at.ed.0771905023	
CAPÍTULO 4	28
A EDUCAÇÃO MUSICAL NA PEDAGOGIA HISTÓRICO-CRÍTICA: A PESQUISA EM DESENVOLVIMENTO E OS RESULTADOS PARCIAIS	
Thiago Xavier de Abreu	
DOI 10.22533/at.ed.0771905024	
CAPÍTULO 5	36
A EDUCAÇÃO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE: UMA REFLEXÃO SOBRE A PEDAGOGIA CRÍTICA PARA A EDUCAÇÃO MUSICAL (PCEM)	
Maria Beatriz Licursi	
DOI 10.22533/at.ed.0771905025	
CAPÍTULO 6	49
FORMAÇÃO HUMANA: UMA BREVE ANÁLISE DE PARADIGMAS FORMATIVOS NA HISTÓRIA DA HUMANIDADE E SUAS IMPLICAÇÕES AO FILOSOFAR E À EDUCAÇÃO	
Letícia Maria Passos Corrêa	
Neiva Afonso Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0771905026	
CAPÍTULO 7	62
ÁUDIO DIGITAL NO PROGRAMA DE ENSINO DA UFPB: APRIMORAMENTOS PEDAGÓGICOS ENTRE 2013.2 E 2014.1	
André Vieira Sonoda	
DOI 10.22533/at.ed.0771905027	

CAPÍTULO 8	72
CONTRIBUIÇÕES DA COGNIÇÃO MUSICAL À CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	
Juliana Rocha de Faria Silva Fernando William Cruz	
DOI 10.22533/at.ed.0771905028	
CAPÍTULO 9	86
MELOPEIA: A MÚSICA DA TRAGÉDIA GREGA	
Leonel Batista Parente	
DOI 10.22533/at.ed.0771905029	
CAPÍTULO 10	95
NARRATIVIDADE E RANDOMIZAÇÃO DA PAISAGEM SONORA EM JOGOS ELETRÔNICOS	
Fernando Emboaba de Camargo José Eduardo Fornari Novo Junior	
DOI 10.22533/at.ed.07719050210	
CAPÍTULO 11	109
O ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS (EJA): O CASO DE UMA ESCOLA ESTADUAL EM ARAGUARI - MG	
Jennifer Gonzaga Cíntia Thais Morato	
DOI 10.22533/at.ed.07719050211	
CAPÍTULO 12	120
O ENSINO-APRENDIZAGEM DE ELEMENTOS CONSTITUINTES DA MÚSICA: A VIVÊNCIA DE HISTÓRIAS COMO RECURSO	
Lúcia Jacinta da Silva Backes	
DOI 10.22533/at.ed.07719050212	
CAPÍTULO 13	129
O ENSINO DE MÚSICA A PARTIR DA TIPOLOGIA DOS CONTEÚDOS DE ANTONI ZABALA: UMA EXPERIÊNCIA EM UM CENTRO DE OBRAS SOCIAIS	
Fernanda Silva da Costa	
DOI 10.22533/at.ed.07719050213	
CAPÍTULO 14	140
PROJETO A ESCOLA VAI À ÓPERA: UMA EXPERIÊNCIA DE APRECIÇÃO MUSICAL NA EDUCAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS	
Ana Claudia dos Santos da Silva Reis Maria José Chevitarese de Souza Lima	
DOI 10.22533/at.ed.07719050214	
CAPÍTULO 15	148
ASPECTOS MUSICAIS PERTINENTES À PRÁTICA DE LEITURA MUSICAL À PRIMEIRA VISTA PELO PONTO DE VISTA DE ESTUDANTES DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA	
Alexandre Fritzen da Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.07719050215	

CAPÍTULO 16 156

REFLEXÕES SOBRE EDUCAÇÃO SEXUAL, ESTUDOS DE GÊNERO E MÚSICA

Solange Aparecida de Souza Monteiro

Karla Cristina Vicentini de Araujo

Viviane Oliveira Augusto

Gabriella Rossetti Ferreira

Paulo Rennes Marçal Ribeiro

DOI 10.22533/at.ed.07719050216

SOBRE A ORGANIZADORA..... 166

CAPÍTULO 1

“COMO SE FOSSE NATUREZA”: SOBRE AS TENSÕES NECESSÁRIAS ENTRE REGRAS E PROCESSOS CRIATIVOS

Gerson Luís Trombetta

Programa de Pós-Graduação em História; Cursos de Graduação em Filosofia e Música.

Universidade de Passo Fundo (UPF) - RS

E-mail: gerson@upf.br

RESUMO: O trabalho examina, a partir da “Crítica da Faculdade do Juízo” de Kant, os aspectos tensos da relação entre a regra e o gênio no processo de criação artística. Sob este ponto de vista, a lógica do gênio não pode ser ensinada ou aprendida. A produção artística é um ato livre, e a ação do gênio equivale a “descobrir a regra” no próprio ato de criação.

PALAVRAS-CHAVE: Kant, gênio, regras, experiência estética

ABSTRACT: This paper examines the tense aspects of the relation between the rule and the genius in the process of artistic creation, based on Kant’s “Critique of Judgment”. From this point of view, the logic of the genius cannot be taught or learned. Artistic production is a free act, and the action of the genius is equivalent to “discovering the rule” in the act of creation.

KEYWORDS: Kant, genius, rules, aesthetic experience

1 | BREVE INTRODUÇÃO

O trabalho a seguir foi originalmente apresentado no II Simpósio de Estética e Filosofia da Música: Música, Filosofia e *Bildung*, ocorrido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), ocorrido em setembro de 2016. A versão que apresentamos agora traz modificações com relação à publicada nos anais do referido evento, passando a destacar mais as relações entre processos de criação artística, aprendizado de regras e educação.

Em sua argumentação central, o trabalho examina os aspectos tensos da relação entre a regra e a ação do gênio no processo de criação artística, a partir da analogia com dinâmica interna da natureza. No ponto de vista de Kant, conforme sua “Crítica da Faculdade do Juízo” (CFJ), as condições para a arte estruturar-se analogamente à natureza são satisfeitas pelo gênio (*Genie*). É a natureza que, através do gênio, dá regra à arte. O artista é, por assim dizer, um *medium* que a natureza utiliza para a realização de seus supostos fins. A natureza que age pelo gênio é qualquer coisa de, ao mesmo tempo, racional e instintiva, algo que é conseqüente (enquanto ato produtivo), mas que permanece irreduzível a uma descrição gramatical prévia.

Em segundo lugar, a consistência do que

o gênio faz se decide na sua relação com a regra. Toda arte necessita de regras: “[...] não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico que pode ser captado e seguido segundo regras, e portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte” (CFJ, § 47, B 186, p. 156). Para produzir a arte, algo tem de ser pensado como fim; do contrário, seria fruto do acaso. No entanto, afirma Kant, “a própria arte bela não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deve realizar o seu produto”. (CFJ, § 46, B 182, p. 153). A regra não pode ter o valor de uma fórmula ou preceito, mas tem de ser abstraída do ato, isto é, do produto. A regra não é algo pré-decidiado no início do ato poético, mas se decide em harmonia com o avanço do processo de criação.

Para Kant, o ato criador e o ajuizamento oriundo da experiência com a obra não podem ocorrer na base de conceitos predeterminados. Não obstante, nesses casos, existe regra. Regra não é entendida, aqui, como um conjunto de preceitos extraídos indutivamente da experiência e que sirvam de leis universais com base nas quais se torne possível deduzir a obra. Como então, defini-la? Talvez uma boa alternativa seja pensá-la como uma multiplicidade de fatores empíricos cuja adequada inter-relação cria as condições nas quais o processo criativo ocorre.

A hipótese que conduz o artigo é que, gênio e regra relacionam-se, por um lado, de modo negativo: a atividade do gênio é indeterminada, não pode ser traduzida em processos de ensino e aprendizagem e excede a qualquer prescrição técnica de pôr em existência algo segundo um fim determinado; e, por outro, a mesma relação pode ser vista de maneira positiva: a produção artística é um ato livre, exemplar, que não permite uma apropriação direta e que provoca gratuitamente o efeito da beleza. A ação do gênio de “dar a regra” pode ser interpretada, assim, como um “descobrir a regra” no próprio ato de criação. Aí, sim, podemos perceber com clareza a oposição entre originalidade e imitação, esta última entendida como uma simples operação submetida a regras e derivada de um modelo ou paradigma. Isso significa dizer que há uma limitação clara no processo de ensinar quando está em jogo um ato criativo. O mero aprendizado da técnica (regra) garante apenas a imitação. A originalidade (ou a criação propriamente dita) está condicionada à descoberta de uma nova regra. O processo de descoberta da nova regra não pode ser ensinado mas, pensando em termos pedagógicos, pode ser estimulado ou, para usar termos kantianos, “vivificado”.

2 | ARTE E NATUREZA: IMITAÇÃO SEM DUPLICAÇÃO

Para Kant, a arte em geral diferencia-se da natureza da mesma forma que a produção guiada pela inteligência opõe-se ao processo cego. Na mesma medida que não se pode pensar a arte como acaso, não se pode tomar a natureza como um artifício, o que seria superstição. Afirma Kant: “A arte distingue-se da natureza como o fazer (*facere*) distingue-se do agir ou atuar em geral (*agere*) e o produto ou a consequência da primeira, enquanto obra (*opus*), distingue-se da última como efeito (*effectus*)”. (CFJ, § 43, B 174, p. 149). Algo só pode se chamar arte “[...] mediante um

arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações” (CFJ, § 43, B 174, p. 149). A arte é, pois, um produto exclusivo do homem. Ainda que os favos das abelhas e as teias confeccionadas pelas aranhas sejam, por sua perfeição, chamados de arte, isso é apenas um uso equivocado da palavra. A arte não pode ser atribuída ao instinto, visto que resulta de uma vontade inteligente do criador.

O próximo passo é distinguir a arte da ciência, “[...] assim como a faculdade prática distingue-se da faculdade teórica, e a técnica da teoria” (CFJ, § 43, B 175, p. 149). Trata-se de diferenciar o poder do saber. Para poder fazer algo não basta apenas determinar a sua causa; é preciso **causar** em vista de um efeito. Também é preciso diferenciar a arte do ofício (*Handwerke*): “[...] a primeira chama-se arte livre, a outra pode também chamar-se arte remunerada” (CFJ, § 43, B 175, p. 150). A primeira recompensa por si própria, por ser uma ocupação agradável, ao passo que a segunda indica uma atividade que atrai por seu efeito, a remuneração.

Para o estabelecimento do âmbito legítimo da bela arte, ficam faltando ainda duas etapas: a primeira consiste em separar a arte mecânica – caracterizada pela execução de ações para tornar efetivo um objeto, conforme as determinações do conhecimento – da arte estética; a segunda, em dividir a arte estética em agradável ou bela: “[...] ela é arte agradável se o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples sensações; ela é arte bela se o seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto modos de conhecimento”. (CFJ, § 44, B 178, p. 151). A arte estética agradável, na medida em que visa a um fim exterior a sua própria dinâmica, não difere da arte mecânica. A arte agradável tem como referência final a produção do agrado no expectador, ao passo que a arte bela

[...] é um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade. A comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser um prazer do gozo a partir da simples sensação, mas um prazer da reflexão; e assim a arte estética é, enquanto arte bela, uma arte que tem por padrão de medida a faculdade do juízo reflexiva e não a sensação sensorial. (CFJ, § 44, B 179, p. 151).

O modo como Kant define a arte bela, acarreta uma dificuldade teórica de primeira ordem: como tornar compatível a atividade conforme regras – que define a arte – com a espontaneidade gratuita e indeterminada da beleza? O paradoxo que essa questão anuncia só é solucionável com a introdução da noção de gênio. Antes, porém, de tratarmos dessa peça central da teoria kantiana da arte é preciso delinear melhor o que há de comum e de diferente na natureza e na arte.

O título do parágrafo 45, “Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo **parece ser** natureza”, aponta para algumas sutilezas. Em primeiro lugar, poderíamos imaginar que a arte bela poderia ser aprazível ao ajuizamento de gosto apenas enquanto nos remetesse a um modelo original que sempre seria um produto da natureza. Mas isso já foi demonstrado como inviável; não é esse o caminho que o “parecer ser” (*zu sein scheinen*) indica. Outra possibilidade, esta sim bem mais plausível, é que o

parágrafo 45 estaria substituindo a imitação pela analogia. O denominador comum da analogia entre arte e natureza é a beleza. Ao introduzir na natureza mecânica e cega o princípio da conformidade a fins, o homem pode também compará-lo com a arte. Diante da arte bela, “[...] tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Todavia, a conformidade a fins na forma do mesmo tem que parecer tão livre de toda coerção de regras arbitrárias, como se ele fosse um produto da simples natureza”. (CFJ, § 45, B 179, p. 152). Essa tensão na experiência com a arte bela, talvez pelos mesmos motivos da nossa relação prazerosa com o belo natural, nos arreata e gera satisfação: “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parece ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que ela apesar disso nos parece ser natureza” (CFJ, § 45, B 179, p. 152). A condição é que a arte apareça “[...] sem que transpareça a forma acadêmica, isto é, sem mostrar um vestígio de que a regra tenha estado diante dos olhos do artista e algemado as faculdades de seu ânimo” (CFJ, § 45, B 180, p. 152).

A ambiguidade que transparece no título do parágrafo 45 precisa ser lida com precaução. Arte bela e natureza podem até ser semelhantes na aparência externa. Um pintor pode, por exemplo, retratar com fidelidade uma paisagem natural ou um músico pode compor a partir do canto dos pássaros, mas não é por causa da perfeição dessa imitação que natureza e arte se aproximam. A semelhança deve ser buscada na dinâmica da produção: exige-se que a arte não reproduza a natureza, mas que produza como ela, de modo originário e espontâneo. O problema, agora, é compreender a natureza interna dessa intenção indeterminada e espontânea que move o ato produtivo da arte bela, ou “como a imaginação do artista pode se subtrair ao constrangimento do entendimento a ponto de que seu trabalho adquira o aspecto de uma livre criação?” (LEBRUN, 1993, p. 538), ou, ainda, como a *poiética* pode se transformar em *poética*? A resolução das questões assinaladas pode ser, ao menos parcialmente, encontrada na discussão sobre o gênio.

3 | PARA ALÉM DA TÉCNICA: O GÊNIO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO

As condições para a arte estruturar-se analogamente à natureza são satisfeitas pelo gênio (*Genie*):

Gênio é o talento (dom natural – *Naturgabe*) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte (CFJ, § 46, B 181, p. 153).

É importante considerar que a ação de “dar a regra”, de parte do sujeito criador não deve ser compreendida como um ato autárquico do gênio, produto de uma postura do “eu” – no sentido fichteano de consciência absoluta de si. Num sentido quase oposto, é a natureza que, através do gênio, dá regra à arte. O artista é, por assim dizer, um *médium* que a natureza utiliza para a realização de seus supostos fins. Parece

também evidente que a natureza que age por intermédio do artista tem um sentido diferente do conceito de natureza explanado na CRP. Aqui essa parece designar uma espécie de “força viva” que se oculta no momento em que surge na forma de arte, uma força que se oculta até mesmo para aquele que se alimenta dela, a própria genialidade do artista.

É impossível não levantar aqui a suspeita de que, mais uma vez, a CFJ nos põe diante dos olhos algo que vai além daquilo que pode ser explicado pela lógica dos seus conceitos articuladores. A natureza que age pelo gênio é qualquer coisa de, ao mesmo tempo, racional e instintiva, algo que é consequente (enquanto ato produtivo), mas que permanece intraduzível para um manual técnico prévio. Voltaremos a esse assunto mais tarde.

A consistência do que o gênio faz se decide na sua relação com a regra. Toda arte necessita de regras: “[...] não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico que pode ser captado e seguido segundo regras, e portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte” (CFJ, § 47, B 186, p. 156). Para produzir a arte, algo tem de ser pensado como fim; do contrário, seria fruto do acaso. No entanto, afirma Kant:

O conceito de arte bela [...] não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível. **Portanto a própria arte bela não pode ter idéia da regra segundo a qual ela deve realizar o seu produto.** (CFJ, § 46, B 182, p. 153; grifo nosso).

Da mesma forma que aconteceu com a questão da natureza, agora é a relação com a regra que fica “difícil de explicar” (CFJ, § 47, B 185, p. 155), reconhece Kant. Sobre isso é oportuno levantar algumas hipóteses: 1ª) a arte, para ser bela, deveria apresentar-se como desregrada; 2ª) a arte não deveria deixar transparecer a regra a partir da qual se originou; 3ª) o compromisso de “não poder ter ideia da regra” valeria somente para o primeiro gênio e os artistas posteriores estariam autorizados a seguir as regras desse primeiro; 4ª) o gênio é um deus que pode criar como um criador criou o mundo, ou seja, de modo completamente externo à natureza. Contra essa última tese, Kant postula o seguinte: “Da mesma maneira posso pensar segundo a analogia com um entendimento a causalidade da suprema causa do mundo, na comparação dos seus produtos, conformes a fins no mundo, com as obras de arte do homem, mas não posso inferir essas propriedades no mesmo segundo a analogia; pois aqui falta ao princípio precisamente a possibilidade de um tal modo de conclusão, a saber a *paritas rationis*, de contar o ser supremo e o homem (relativamente a sua respectiva causalidade) como sendo de um e mesmo gênero. A causalidade dos seres do mundo, que sempre é sensivelmente condicionada (como é o caso da causalidade do entendimento) não pode ser transferida a um ser que não possui em comum com aqueles nenhum conceito de gênero, afora o de uma coisa em geral” (CFJ, § 90, B 450, p. 304). Para Gadamer (1996, p. 86-87), uma associação imediata entre o gênio e os atributos de uma divindade, movida por concepções tradicionais, é um caminho falso:

“A primazia tradicional do conceito racional frente à representação estética infável é tão forte que inclusive em Kant surge a falsa aparência de que o conceito precede a idéia estética, sendo que a capacidade que domina neste caso não é de modo algum o entendimento mas a imaginação”.

Essas hipóteses parecem pouco plausíveis. É o próprio Kant que, na seqüência do argumento, esclarece que a regra não pode ter o valor de uma fórmula ou preceito, mas tem de ser abstraída do ato, isto é, do produto. A regra não é algo pré-decidido ao início do ato poético, mas se decide à medida que o ato avança.

Já foi demonstrado suficientemente por Kant que o ato criador e o ajuizamento oriundo da experiência estética com a obra não podem ocorrer na base de conceitos predeterminados. Não obstante, nesses casos, existe regra. Regra não é entendida, aqui, como um conjunto de preceitos extraídos indutivamente da experiência e que sirvam de leis universais com base nas quais se torne possível deduzir a obra. Como então, defini-la? Talvez uma boa alternativa seja pensá-la como uma multiplicidade de fatores empíricos cuja adequada inter-relação cria as condições nas quais a obra de arte ocorre. Para Marzoa (1987, p. 86), o que é denominado por Kant como sendo “regra” é uma determinação do proceder poético, que não é separadamente representável ou representável como tal ou como universal, que se transfere da natureza à arte. Uma vez posta essa compreensão de “regra”, a atividade do gênio:

1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade; 2) que, visto que também pode haver uma extravagância original, seus produtos têm que ser ao mesmo tempo modelos, isto é, *exemplares*, por conseguinte, eles próprios não surgiram por imitação e, pois, têm de servir a outros como padrão de medida ou regra de ajuizamento; 3) que ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como natureza fornece a regra; [...] 4) que a natureza através do gênio prescreve regra não à ciência, mas à arte, e isto também somente na medida em que esta última deva ser arte bela” (CFJ, § 46, B 182-183, p. 153-154).

Gênio e regra relacionam-se, por um lado, de modo negativo: a atividade do gênio é indeterminada, não pode ser traduzida em processos de ensino e aprendizagem e excede a qualquer prescrição técnica de pôr em existência algo segundo um fim determinado; por outro, a mesma relação pode ser vista de maneira positiva: a produção artística é um ato livre, exemplar, que não permite uma apropriação direta e que provoca gratuitamente o efeito da beleza. A ação do gênio de “dar a regra” pode ser interpretada, assim, como um “descobrir a regra” no próprio ato de criação. Aí, sim, podemos perceber com clareza a oposição entre originalidade e imitação, esta última entendida como uma simples operação submetida a regras e derivada de um modelo ou paradigma. Arremata Kant (CFJ, § 47, B 183, p. 154): “qualquer um concorda em que o gênio opõe-se totalmente ao *espírito da imitação (Nachahmungsgeiste)*”.

Para ilustrar brevemente a tese kantiano e para deixar a argumentação mais leve, gostaria de propor ao leitor uma breve visita a um dos tópicos que aparecem no

filme “Todas as manhãs do mundo” (*Tous les matins du monde* – 1991). O enredo de tal filme, ambientado no final do século XVII, apresenta um período da vida do Senhor de Sainte Colombe, mestre na viola de gamba. Tomado por dor e culpa pela morte da esposa, constrói uma cabana na qual vai se isolar para se dedicar à música. Enlutado e irritadiço, o Senhor de Sainte Colombe é incapaz de suportar as outras pessoas. Sua única fonte de sentido é a música, com a qual tenta compensar a ferida da perda da esposa. Na vida do Senhor de Sainte Colombe, o sofrimento transforma-se quase em um princípio ético. Como vivenciar algum prazer depois da morte de quem amava tanto? Fora da dor melancólica não há criação possível, pensa o professor; e como ninguém poderia alcançar a sua dor, fica totalmente inviabilizada qualquer relação pedagógica. Nenhum aluno poderia aprender nada com ele, pois nenhum aluno viveu o que ele viveu. É nesse contexto que Marin Marais, um jovem músico, o procura para ser seu aluno.

Depois de uma série de conflitos e recusas, o professor acaba aceitando a empreitada de ensinar música ao jovem Marin Marais. Olhando a experiência do ponto de vista do aluno, o início é traumático. Movido pela vã expectativa de aprender música como um artesão que aprende regras específicas e técnicas claras, Marin Marais, só na base de muita frustração, nota que este não é o caminho. Mesmo como um instrumentista com sofisticado apuro técnico, não seria jamais um músico: “O senhor praticou muito? Conhece a posição do corpo. Interpreta com sentimento e desliza sobre as cordas. Sua mão esquerda salta como um esquilo. Seus floreios são engenhosos e encantadores. Mas eu não ouvi música”. Poderá acompanhar os que dançam ou servir como trilha sonora para o teatro. Não fará chorar ninguém. Viverá rodeado de música, mas não será músico, sentencia o professor. “O segredo da nossa arte é a surpresa”, defende o mestre, insinuando que ser músico tem muito mais a ver com descobrir e trazer aos ouvidos novas possibilidades de “regras” do que obedecer, virtuosa e piamente, gramáticas musicais já estabelecidas. O “ir além (ou aquém) da gramática” é o que escapa às possibilidades do ensino. Aprender essa lição é o desafio tanto para o mestre quanto para o aluno.

Como no sugestivo diálogo estabelecido entre Santo Agostinho e seu filho Adeodato na obra “O mestre” (*De Magistro*), também no filme o ato de ensinar é marcado por uma limitação severa. No diálogo mencionado a questão principal diz respeito a como atingir a verdade que traz felicidade. A hipótese inicial, paulatinamente criticada na sequência, é que a verdade, na relação de ensino-aprendizagem, pode ser atingida por palavras. Há nessa empreitada, entretanto, um impedimento severo: a verdade não se encontra apenas nas palavras (que mediam a relação entre quem ensina e quem aprende), pois a decodificação dos signos remete a outros signos e estes, por sua vez, a mais signos, e, assim, *ad infinitum*. Pelas palavras ditas pelo mestre, o discípulo apenas é levado a outros níveis de palavras, nunca atingindo realmente o “cerne” do que se quer ensinar. Para Santo Agostinho, a solução é admitir a presença da graça divina, como um fator atuante e determinante na relação pedagógica. É o

“Cristo em mim” que garante o acesso a conteúdos verdadeiros quando as palavras encontram seus limites. Essa potencialidade interior é o que permite ao aprendiz “seguir adiante” e ter uma visão direta da verdade. De uma forma semelhante ao ponto de vista agostiniano, Sainte Colombe suspeita radicalmente do poder da transmissão direta do saber musical. O aprendizado significativo só ocorre por uma espécie de “dor da identificação”, uma aproximação radical com a “dor” do mestre, com o impulso originário que levou o mestre a ser o que é e a compor do jeito que compôs. Daí decorre a insistência do mestre em incentivar o jovem Marais a “apreender” os sons do mundo, presentes no vento, no pincel e no xixi do menino, e que são inaudíveis no corpo da gramática musical, constituída por signos transmissíveis.

O reconhecimento do limite de ensinar regras e técnicas, em termos de criação artística, implica numa ética profunda. O mestre se compreende num “ponto sem regresso”, como “todas as manhãs do mundo”, uma condição que não pode ignorar. É uma consciência de dever que lhe exige ações fortes e até mesmo ríspidas, mas que, acima de tudo, significam respeito e amor ao aprendiz e confiança nas suas capacidades. Imbuído desse dever, o mestre (por amor à verdade e ao aprendiz) não admite atitudes e rotinas burocratizadas no processo de ensino/aprendizagem. O aluno precisa “caminhar por si mesmo” e entregar-se também à dor.

4 | SINTETIZANDO...

Além de incluir o momento da recepção como traço fundamental da experiência estética, a CFJ não se furta de abordar as características do objeto artístico e o modo como este pode ser objeto do ajuizamento reflexivo estético. Diferentemente de outros artefatos, as obras de arte são feitas como conformes a fins sem a representação de um fim (finalidade sem fim), algo que só é possível pelo talento do gênio criador. Esse talento aproxima o ato da criação da arte com a natureza e não está sob o controle da racionalidade, nem as regras dos seus produtos podem ser explanadas conceitualmente. Isso somente é possível a partir de um livre-jogo entre a imaginação e a faculdade dos conceitos. O trabalho do gênio, que se transforma em arte, permite que a julguemos como bela ou como sublime. As obras de arte do gênio não são governadas por princípios já estabelecidos, nem podem ser objeto de um juízo determinante porque não constituem casos possíveis de regras a priori. Se alguma regra existe para apresentar objeto adequadamente, talvez seja a regra do sublime, ou seja, uma não-regra. Na ausência de categorias tanto de produção quanto de interpretação, cada obra (ou cada texto) é a exposição dessa falta essencial, desse inominável sempre tensionado com os critérios prévios de legitimação e comunicação.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *O mestre*. São Paulo: Landy, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y metodo I: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 6.ed. Salamanca: Sígueme, 1996.

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. 12.ed. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LEBRUN, Gerárd. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MARZOA, Martinez. *Desconocida raiz común*. Madrid: Visor, 1987.

_____. La Crítica de Juicio estético, Hölderin y el idealismo. In: ARAMAYO, Roberto R.; VILAR, Gerard (Ed.). *En la cumbre del criticismo: simpósio sobre la Crítica del Juicio de Kant*. Barcelona: Antrophos; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. p. 139-151.

SCHAPER, Eva. Kant on aesthetic appraisals. *Kant-Studien*, Berlin, n. 64, 1973.

_____. Taste, sublimity, and genius: the aesthetics of nature and art. In: GUYER, Paul (Ed.). *The Cambridge Companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 367-393.

TOUS le matins du monde. Diretor: Alain Corneau. Paris: Film Par Film, 1991. 115 min.

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO Mestra em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/ Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena e/ou Relações Étnico-raci

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-107-7

