

Pensar a música: com-posições sobre identidade e diferença na Musicobiografização¹ Comunicação

GTE 04 - Educação Musical e Pesquisa (Auto)Biográfica

Gustavo Aguiar Malafaia de Araujo
Universidade de Brasília
gustavo.araujo@ifb.edu.br

RESUMO: Esta comunicação é um percurso de compreensão sobre o que é pensar a música como fundamento para a educação musical. Para isso, exercita o pensamento por meio das relações do humano com a música, a saber, composição e técnica em suas identidades e diferenças. Faz-se a leitura da música "Summer", de Calvin Harris, a partir da narrativa musicobiográfica de uma estudante de música do primeiro ano do ensino médio do Instituto Federal de Brasília, campus Samambaia. Em um primeiro momento, a música desvela um mundo em que a arte é vista como mercadoria. O clipe da música apresenta esse mundo superficial que oferece entretenimento pelo espetáculo sonoro e visual. No entanto, é a consideração pelo todo da obra, reunido pela narrativa musicobiográfica da estudante, que faz emergir as possibilidades de ser. O percurso de compreensão é desenvolvido pelas três dimensões da musicobiografização e delineia um modelo espiral hermenêutico baseado na tríplice mimese (Ricoeur, 2010). A comunicação sugere que o pensar música, pela musicobiografização, configura-se como um fundamento para a educação musical, buscando a compreensão profunda da realidade na composição sobre identidade e diferença.

Palavras-chave: Pensar; Musicobiografização; Identidade e Diferença.

1. Como pensar a música

Pensar a educação musical depende de como se pensa a música (Jorgensen, 2003, p. xii). No entanto, em certos modos de pensar, o conjecturar (*con-jicere*) músicas como objetos (*ob-jicere*) que re-presentam o sujeito (*sub-jicere*), possuem em si a condição de que já estão lançadas (*jacere*) e previamente conhecidas diante dele. Pensar assim, como se tudo já estivesse posto (*positum*), é o que delineia a perspectiva positivista da música, ignorando o *incontornável* que rege a sua essência (Heidegger, 2023a, p. 54- 55).

¹ No termo "musico-bio-grafização" (Abreu, 2017), a música vem em primeiro lugar como elemento constitutivo, tanto de uma área quanto do humano que, ao agir, busca com a música sentidos para a escrita (grafia) da vida (bio).

Esta comunicação busca pensar a música e sua educação, indo além do que está posto, em um percurso de interpretação e reinterpretação constante de uma obra musical em seus diversos textos. Assim, toma as três dimensões da musicobiografização (Abreu, Souza e Araujo, 2025) e delinea um modelo espiral hermenêutico baseado na tríplice mimese (Ricoeur, 2010).

Os termos usados por Heidegger (2023b), **composição** e **técnica**, evidenciam-se como caminhos de desvelamento da realidade. A “com-posição” (*Ge-stell*) atual tem o sentido de “pôr” (*stellen*) todos os entes, e neste caso a música, ao próprio serviço. Nessa lógica, como em um sistema (*syn* - com e *tithemi* - pôr), os entes são explorados e “postos” em funcionamento “com” tudo. Cada ente torna-se “dis-positivo”, “dis-ponível”, “dis-posto” e ao “dis-por” do humano. Abstraídos de suas essências, como meros números, eles são dominados e mobilizados como recursos em função do humano não sofrer a insegurança e a abertura do mistério do Ser.

Conforme percebe Gatto, “nossa época faz uma multiplicidade de obras musicais, aliadas a outras perspectivas, cumprirem as necessidades de sua produção, localizadas principalmente no âmbito dos múltiplos modos de entreter” (Gatto, 2017, p. 134). Como recurso, cumprindo funções em um sistema, várias obras musicais se apresentam pela expressão corrente “música de fundo” e até mesmo “[...] como “validade de todos os discursos” - formas de expressão de determinados grupos, evidenciada pelo gênero canção no que tange, quase sempre, especificamente ao texto da mesma” (Gatto, 2017, p. 134). Isso tem a ver com um tipo de composição e escuta que produzem entretenimento às custas das inteirezas dos entes e da verdade, na tentativa de fugir da angústia proporcionada pela condição de finitude e falibilidade humana.

A qualidade da afinação entre o *ser-aí* e seu próprio ente, ou seja, sua disposição e humor, sua tonância afetiva, depende de sua *questão* sobre o Ser. Mas, continua Axelos, a técnica do palavreado e do espetáculo, que excita e entorpece o humano no seu narcisismo estéril, levou-o a propor e a impor saciações a si mesmo, bloqueando sua própria atenção e se desviando dos desafios decisivos da existência (Axelos, 2010, p. 13).

A técnica musical moderna acompanha o raciocínio (*ratio*) do cálculo. Músicas são compostas seguindo os padrões das músicas que estão em alta nas plataformas de

streamings como objeto de representação e satisfação estética (sensorial), visando ganhos econômicos. No entanto, técnica, no sentido antigo, é o desvelar da realidade, descobrindo a verdade (*aletheia*). Nesse desvelar, a técnica ex-põe os entes ao perigo de uma má interpretação pelo humano, seja em uma “com-posição” que “põe” o real como dispositivo a ser explorado, seja como no sentido de *poiesis* (*ποίησις*). Ou seja, é possível se utilizar da técnica e da composição também para o descobrimento que liberta e resguarda os entes, permitindo que apareçam em seus brilhos próprios.

Questionar o sentido da técnica musical, e a relação do humano com ela, é o que permite a escolha de uma compreensão sobre música e educação musical que traga os brilhos dos entes e não sua exploração. Como fazer isso? O intuito deste artigo não é fechar a questão, mas atender ao seu chamado pelo pensar. À medida que se pensa, abre-se o caminho em direção ao fundamento do abismo. Questionar é a piedade do pensamento (Heidegger, 2002, p. 21).

2. A arte da escuta: o ato musical co-move

A sugestão de Heidegger é que a essência da obra de arte seja o “pôr-se-em-obra da verdade do ente” (Heidegger, 2019, p. 30). E a verdade é intemporal e supratemporal. O que importa é uma primeira abertura do olhar para o fato de o caráter de obra, e de cada coisa que se abre a partir dela, “se tornar mais próximo de nós se pensarmos o ser do ente” (Heidegger, 2019, p. 29). A música abre à sua maneira o ser do ente. Isso não significa que a música passe a ser vista como representação desse ente ou como significado léxico, mas que ela revela seus modos de ser.

Dizer que a música faz uma abertura para a verdade, segundo Heidegger (2019, p. 33), é, em parte, dizer que a música abre a clareira daquilo sobre o qual (*worauf*) e no qual (*worum*) o homem funda o seu habitar. O autor chama de *mundo*, o inteligível e de *terra* o ininteligível.

O mundo é o aberto de possibilidades entre o nascer e o morrer do humano, é o lugar de ver o homem lançado ao Ser. A pedra, a planta e o animal são destituídos de mundo, porque não participam dessa possibilidade de abertura e composição.

A terra é sobre o qual e no qual o homem institui o mundo. É pela elaboração da terra que o mundo é instituído. Musicalmente falando, a manipulação dos instrumentos musicais, feitos de tipos específicos de madeira de lugares específicos, de metal, de fios e peles de textura, densidade e origens específicas, a automobilização das pregas vocais, feitas de músculos, tecidos epiteliais e conjuntivos, o silêncio, além de diversos aspectos incontornáveis, conotam a terra. Cada detalhe especifica um tipo de som que ressoará tipicamente em harmonia para instituir o mundo contemplado na música. Em uma relação íntima, a manipulação dos sons (terra) faz ressoar o mundo. Daí se pode desvelar a verdade.

A instituição de um mundo e a elaboração da terra constituem “dois traços essenciais no ser-obra da obra” (Heidegger, 2019, p. 38). Esse mundo é o horizonte de sentido compartilhado por um povo em determinada época em seus modos próprios de se relacionar com o Ser. Como exemplo, Axelos (2010, p. 9-10) destaca quatro mundos instituídos pela arte no passar do tempo.

O primeiro foi interpretado como configurado no horizonte da *physis* em que toda atividade humana da época se desenvolvia em conformidade com ela, compreendendo-se como *poiesis* e *techné*.

O segundo mundo foi interpretado como configurado sob o horizonte do Deus criador. Ali, a atividade humana se desenvolveu segundo Sua lei, compreendendo-se como *creatio*.

O terceiro mundo foi interpretado a partir do homem, que achou que podia fazer e acontecer ao seu modo, como sujeito que se apoderava de tudo ao seu redor, transformando-o em objeto de sua *representação* e do seu fazer.

Por fim, o quarto mundo é o interpretado a partir da modernidade europeia, instaurando a era planetária. Nele, o dispositivo da *técnica* multiforme invadiu e controlou tudo, no engano de preencher o nada e o vazio. A técnica planetária provoca a natureza e o homem em uma mobilização global que se acelera em vista de rendimento e de progresso do novo pelo novo.

O esquecimento do mistério do Ser como nada (de ente) e como diferença (outro do ente), por meio do primado do real efetivo, como diria Heidegger (1997b, p. 487) ou o deixar de fazer *questão*, como diria Axelos (2010, p. 10) não é comportamento exclusivo do fazer

artístico, mas um modo de ser. Resignificar o fazer artístico, portanto, é resignificar o modo de pensar a vida, pois “Quando a poesia e a arte se davam ao apelo do mundo e o formulavam, rumavam também a vida dos homens [...]” (Axelos, 2010, p. 12). Compor música como um mundo antagônico ao mundo em colapso, pode ser o dar-se a tal apelo.

Tal questão não depende da *composição* de grandes obras, criadas para a eternidade, mas o colocar-se na disponibilidade para se deixar arrebatado à contemplação, no intuito de ver transfigurar o que vem até si, mesmo que seja o prosaico ao invés do poético (Axelos, 2010, p. 12). Ou seja, não é, necessariamente, a qualidade de abertura de mundo da obra que permitirá tal abertura pela pessoa. Tanto uma obra feita com essa intenção, como uma obra comercial, pode despertar tal interpretação, dependendo da intenção de quem entra em contato com ela em se pôr em disponibilidade para pensar o Ser. Segundo Axelos (2010, p. 6), “o que permanece sempre em suspenso, mesmo para uma arte sem grande destino, é o destino das coisas do mundo que se oferecem a uma mostra [...]”.

A proposta de se pensar música no sentido do Ser permite que a técnica (*tekhne*) desvele a verdade (*aletheia*) e não se conforme como mera exploração e esquecimento do Ser. Um estudante de música que se dedique a desenvolver-se tecnicamente, terá o Ser como horizonte e não a técnica do cálculo. Nesse sentido, a com-posição parte de um repertório de compreensões sobre o Ser e por ele adentra à elaboração da terra pela manipulação de escalas, arpejos ou até teorizações matemáticas. A teoria musical para tal com-posição, instaura-se, portanto, pela busca por compreender o Ser.

3. A arte do encontro: relações inter-textuais

Como exercício do que foi desenvolvido até aqui, será apresentado a seguir um trecho da narrativa musicobiográfica de uma estudante de música do primeiro ano do ensino médio do Instituto Federal de Brasília, campus Samambaia. A encomenda da escrita teve como direcionamento a escolha de músicas que fazem parte da biografia da estudante, acompanhadas dos relatos de vida que se relacionam a elas. Este trabalho é parte da prática musicobiográfica que é desenvolvida na instituição pelo autor deste artigo e de sua pesquisa de doutorado em andamento. Após a análise inter-textual de cada estudante, conforme apresentada aqui, o professor retorna à estudante individualmente, por *e-mail* e depois

trabalha a música e seus sentidos com toda a turma na sala de aula com prática em conjunto.

Tendo em vista que se trata do relato da vida dos estudantes, consequentemente, colhe-se, em sua grande maioria, músicas presentes de forma mais abundante e acessível no cotidiano urbano, por meio das rádios e *streamings* de alta visualização. A narrativa musicobiográfica da estudante foi sobre a música “Summer”, de Calvin Harris.

Meu pai apresentou essa música pra mim e pro meu irmão quando éramos crianças, adoramos ela desde a primeira vez que escutamos. Eu lembro que eu colocava meu vestido de princesa e meu irmão vestia a camisa de heróis que ele tinha e nos juntávamos na sala da nossa casa, onde meu pai colocava essa música na TV para a gente escutar, então começávamos a dançar na sala depois de afastar o sofá. Fazíamos competições de dança juntos enquanto nossos pais conversavam ou arrumavam a casa. A playlist que meu pai colocava pra tocar, sem dúvidas, era a minha preferida, porque além dessa música, tocava todas que eu amo, como: "Feel So Close", "Wake Me Up", "The Nights", "Paradise", "A Sky Full of Stars", "I Gotta Feeling", "Counting Stars" e muitas outras. Até hoje eu e meu irmão nos animamos quando escutamos "Summer" e seja em qualquer lugar, a gente sempre vai cantar ou dançar essa. Essa música, sem dúvidas contribuiu na relação de irmandade entre eu e meu irmão. (Estudante)

Para começar pelo título, a música fala sobre o verão. A palavra “verão” possui etimologia a partir do grego *καλοκαίρι* que significa bom (*καλο*) tempo (*καιρος*) ou bela época. O sentido de bela época pode ser compreendido pelo modo de ser revelado pela música e pela estudante. Nessa reunião da narrativa musicobiográfica, a abertura proporcionada pelo relato da estudante se junta com a abertura proporcionada pelo conjunto da obra musical, vídeo clipe, letra e sons, revelando a multiplicidade do Ser em uma mesma época.

O mundo que é instituído pela obra de arte, segundo Heidegger (2019, p. 38), é “a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um **povo histórico**”. A música “Summer” institui um mundo que desvela o **período histórico** atual em que “a arte torna-se uma **mercadoria**” (Axelos, 2010, p. 4). O clipe revela tal época em que indivíduos-e-multidões entretêm-se com o “espetáculo dito artístico, com **sensações** ‘vivas’ e invenções de **artifícios** que devem ser sempre mais novas e ainda mais novas [...] e não o enfrentamento do vazio” (Axelos, 2010, p. 5).

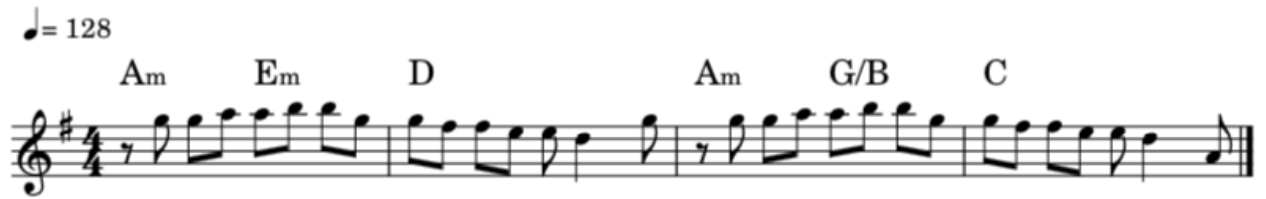
A diferença entre ser e ente da estudante começa a se tornar visível pela escrita na medida em que ela se implica na **distinção** entre quem foi e quem está sendo hoje. Ela também tem a possibilidade de compreender a **unidade** de quem era no passado e agora é no presente. Outra característica da narrativa musicobiográfica é possibilitar a distinção entre outras possibilidades do ser, a partir de uma mesma música que apresenta o mundo encenado por diversos modos de ser dos entes ali apresentados, em contraste com os modos de ser relatados pela estudante. Não obstante, o *Dasein* é identificado como este entremeio, este hiato, esta fenda entre ser e ente. Abre-se a possibilidade de questionamento sobre o ser que ela é e o descobrimento do ser que ela não é ou que poderá vir a ser.

Na reunião de vida e música, a narrativa musicobiográfica apresenta o ser dos entes e do verão. O mundo aberto pela música desvela os modos próprios de ser dos entes durante o verão. As construções melódicas, rítmicas, harmônicas e tímbricas denotam a terra em que ele se passa.

Pela estudante, revela-se modos de ser criança, brincar, escutar e dançar música com o irmão. Por ela, verão revela tempo para adultos conversarem e arrumarem a habitação. Por outro lado, a obra revela risco, irresponsabilidade, desejo, relacionamento amoroso, deserto e ostentação. Apesar das diferenças entre os textos, o conjunto revela que viver pressupõe conexões com outros, quer estejam próximos ou distantes, quer tragam alegrias ou tristezas. As identidades e diferenças são essenciais para o entendimento do Ser.

A tonalidade ou cor da música é G = Sol Maior. A luz ofuscante do sol de verão parece se materializar no timbre estridente e brilhante das 14 notas tocadas pelo sintetizador no refrão da música.

Figura 1: trecho do refrão da música “Summer”, de Calvin Harris



Fonte: elaborada pelo autor

Pensando na história da estudante, as notas desse refrão são tocadas em pares: sol, sol, lá, lá si, si, sol, sol, fá#, fá#, mi, mi, ré, sol, assim como o par que ela formou com seu irmão. Dois que se identificam em mesma altura e que dançam juntos, subindo e descendo ou alterando suas tonalidades ou modos. Da mesma maneira, as tonalidades do sol, mudando dia em noite de forma gradual. Esse movimento melódico revela a dança do nascer e morrer cotidiano.

As últimas notas da sequência, ré e sol, no segundo compasso, quebram a sequência de pares, e podem fazer relação com o lugar do pai e da mãe na composição do cenário da história. Pai (sol) e mãe (ré), e vice-versa, representam a presença ausente dos pais à distância conversando ou arrumando a casa. Soma-se a esse sentido as duas notas, tônica e dominante, do campo harmônico em questão. Ao pensar na relação harmônico-musical pode-se pensar na relação harmônico-familiar e quem seria o centro tonal ou dominante naquela relação. O jogo de tensões da existência perpassa as funções de dominante e tônica da música.

As características do tempo são apresentadas também a partir da tecnologia por meio do aplicativo de *streaming* em *smart tv* utilizado. O clipe apresenta carros turbinados e um padrão de beleza, de mulheres e homens, marcantes no período vigente. As pessoas aparentam grande posse de riqueza financeira, ao ponto de investirem tempo e dinheiro em carros que serão utilizados para corridas. Há um certo nível de risco auto-imposto pela velocidade, o que pode demonstrar um modo de ser imprudente. Isso tudo diante do bom tempo proporcionado pelo sol de verão que parece sustentar tal estilo de vida. Homens e mulheres, sem tempo a perder, correm e disputam entre si, sem que haja um lugar determinado para ir. A batida eletrônica também sinaliza o período, tendo em vista ser fruto da tecnologia própria a ele.

Apesar de referências fundamentais à tonalidade de sol maior, como a conclusão do motivo do refrão na nota sol e as atuações da guitarra em sol 2, a harmonia é apresentada

em mi menor. A tonalidade menor apresenta certa melancolia contrastada com o andamento moderado em levada de “dance”. Ela faz relação com a melancolia referida pela letra, das folhas se tornando marrons e com as frases curtas, como comentários, da melodia principal.

Vê-se, portanto, um abrir do verão em duas dimensões. A primeira se dá no ânimo vigoroso do ritmo eletrônico em “dance”, enquanto a segunda se dá no conjunto da cadência harmônica menor e lenta - no máximo dois acordes por compasso - com frases melódicas curtas em letra que nos remete a um passado de decepção amorosa. Desvela-se a luz do sol de verão e as sombras causadas pelos obstáculos que o interpõem.

A melodia principal e sua letra acontecem em uma dinâmica como de quem levanta um questionamento esperançoso, em motivo ascendente, e logo o responde negativamente, em motivo descendente. O timbre das cordas contrasta com o gênero “dance”, contribuindo com certa reverência ao que se viveu. As cordas criam um eco no monólogo criado pela melodia principal como o ressoar do sentimento vivido no que se diz. De maneira semelhante, mas com motivos curtos, o *backing vocal* feminino começa a responder ao monólogo após o primeiro refrão, dando testemunho do seu relato.

Segundo duas definições gregas de tempo, a música revela o *chronos* (χρόνος) e o *kairós* (καιρός). A primeira é o cenário, o verão que mantém o sol a pino e a batida do coração, como diz a letra, mas que está contado pela hora do dia. A segunda é o tempo oportuno, o evento que se vive em seu próprio fluxo.

A medida (*measure*) ou compasso é quaternária, ou seja, existe um limite. O tempo organiza os acontecimentos limitando-os e a música cumpre com sua padronização em vista da compreensão do evento. Percebe-se que as diferentes temporalidades são enquadradas na mesma medida do verão. Os 128 batimentos por minuto (BPM) dão o andamento e a velocidade da dança. Faz-se compreender que o tempo *chronos* não se abate ou se diminui, mesmo que tanto aconteça diante dele.

Assim, a bateria mantém seu pulso constantemente em concordância com o *chronos*, mas aquieta-se e se agita ao passar dos eventos. O reunir de todas as suas ações durante a música se concentra no compasso a seguir, que se configura como um dos estilos do gênero musical *dance*:

gênero dance para

Figura 2: escrita do
bateria



Fonte: elaborada pelo autor

O bumbo grave, pesado e preciso, marca os quatro tempos, enquanto o chimbal, com sua agudeza e leveza, abre a objeção ao tempo com aquela definição. A caixa dá a tonalidade de média altura, revelando o intermeio e a parcimônia entre o tempo forte e o contratempo, entre o peso e a leveza, marcando os tempos fracos (2 e 4) do compasso. Assim, o verão produz vida de forma muito diversa e de modos muito distintos, tudo na mesma medida, no mesmo compasso e ainda é verão. Vê-se a tristeza e a alegria, a leveza e o peso, a força e a fraqueza, a superfície e a profundidade como produção prolífica de vida. A roupa de herói e de bailarina faz lembrar que é necessário proteger o corpo mortal e distrair a nudez da vida. Mostra-se o aceno para o perigo do asseguramento da época vigente.

A esperança da estudante de que haverá outros momentos para dançar com o irmão, apresenta a espera pela dádiva do sagrado. A percepção do tempo é também ver-se limitado pelo tempo (finito) e pelas possibilidades de ser (falho), em contraste com o eterno. Este, que alude à eternidade (infinito) e à santidade (infalível), que é a total ausência de limites do sagrado. A evocação à vigência do ordinário, que estava ausente, possibilita a contemplação de uma cintilação do divino nos entes de forma extraordinária.

4. Pensando uma metodologia: a musicobiografização

Nessa breve análise pôde ser compreendido que, para se pensar a música, foi necessário tempo disponível de reflexão e abertura da estudante para o perigo da composição. Assim, também pensando sobre seu próprio ser no mundo. Como compreende Larrosa, “E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem

sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.” (Bondía, 2002, p. 21). Outra característica percebida foi o adensamento dos mais diversos textos sobrepostos em uma mesma narrativa, revelando novas possibilidades de se pensar uma mesma música e, conseqüentemente, o ser, o não ser e o vir-a-ser dos entes nas diversas temporalidades.

A musicobiografização mostrou-se compatível com o percurso do pensamento, na medida em que possibilitou motivação para pensar, a partir da própria história de vida da estudante, pois “Só podemos pensar se temos gosto pelo que em si é o que cabe pensar cuidadosamente” (Heidegger, 2002, p. 112).

A *atualização* de um texto sobre vida e música pelo *ato* da **prática** musical sugere a ressignificação na vida - *bio* - e na materialidade - *grafia* - do sujeito. A metáfora aqui abre outra perspectiva na ação da prática musical, que é intrinsecamente *atual* e *atualizadora* (Araujo, 2024, p. 6).

As três dimensões da musicobiografização (Abreu, Souza e Araujo, 2025) foram contempladas, a saber, a arte da escuta, a arte do encontro e a arte do cuidado.

A arte da escuta abriu o primeiro momento em que a narrativa foi escrita pela estudante individualmente. Ali foi o tempo que a estudante teve como primeira interpretação (*mimese I*) do vivido, **escutando-o**, juntamente com a música, em sua pré-figuração (Ricoeur, 2010).

No segundo momento, sua narrativa foi exposta à compreensão do outro para que fosse reconhecida a linguagem, pois segundo Gadamer (2010, p. 8) “ser que pode ser compreendido é linguagem”. Esse foi o **encontro**, a segunda interpretação (*mimese II*). Sempre em direção à apreensão de princípios e à abertura de âmbitos e horizontes de sentidos, o professor e autor apresentou outras possibilidades de interpretações a partir da música relatada, possibilitando que a estudante desse continuidade a elas, a partir de novas relações compreendidas.

A terceira dimensão, a arte do **cuidado**, foi contemplada pelo cuidado (*sorge*) segundo Heidegger (2023c), como a característica definidora do ser humano, comprometido com o mundo, cuidando de suas relações, de seu entorno e de seu próprio ser-no-mundo.

Essa terceira interpretação (*mimese III*) foi experimentada pela prática em conjunto em sala de aula.

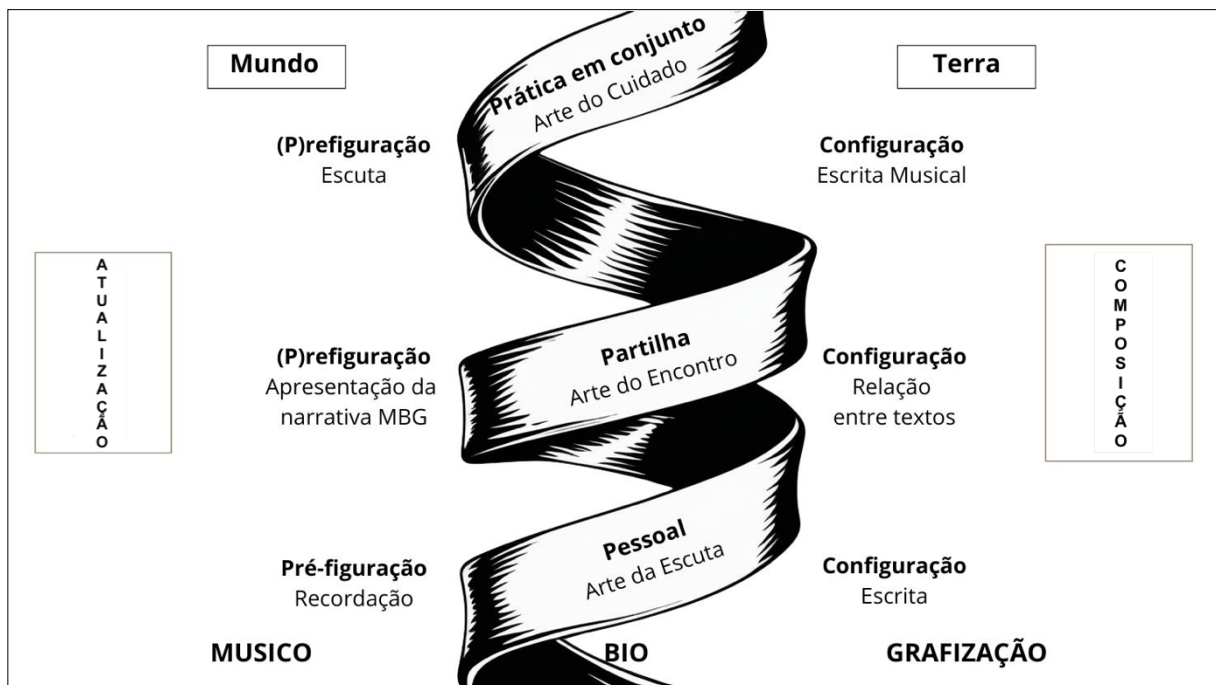


Figura 3: Espiral Hermenêutica da Musicobiografização

Fonte: elaborada pelo autor

Viu-se, portanto, uma mediação **consigo** mesmo, mas também com a **totalidade** da própria experiência de mundo. No mesmo sentido, “toda a **tradição** também pertence a uma tal **mediação**” (Gadamer, 2010, p. 2). Habilidades pertinentes à teoria e à técnica musical puderam possibilitar a ampliação de interpretações pelos diversos âmbitos da música. Nesse sentido, o relato musicobiográfico funcionou como metáfora para a interpretação do texto musical. Segundo Ricoeur (1996, p. 5), “metaforizar bem, é ver a

semelhança. Esse ver a semelhança permite ler a semelhança aí mesmo onde não a víamos. Em suma, ela cria a semelhança que doravante não podemos deixar de ver”.

Interpretação é aprendizagem e acontece pela mediação consigo mesmo e com a totalidade da experiência de mundo, da qual a tradição também faz parte. Ou seja, “a aprendizagem não pode ser de uma habilidade ou competência isolada no interior de uma disciplina, mas da disciplina mesma como a totalidade de sentidos bem articulados” (Fernandes, 2022, p. 12).

Tríplice *mimese* é o círculo hermenêutico de Ricoeur (2010) que perpassa três diferentes estágios de interpretação. Ela foi ressignificada pelas já citadas três dimensões da musicobiografização em um constante e aberto retorno a novas interpretações. Nesse modo, a música constituiu lembrança: 1) do que pode a música; 2) do que pode a relação com a música e 3) do que pode o olhar capaz de seguir as indicações da música (Gadamer, 2010, p. XVII).

Referências

ABREU, Delmary Vasconcelos. História de vida e sua representatividade no campo da educação musical: um estudo com dois educadores musicais do Distrito Federal. Revista Intermeio, Campo Grande, MS: Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/intm/article/view/5080>. Acesso em: 08 fev. 2025.

ABREU, Delmary Vasconcelos; SOUZA, Hugo Leonardo Guimarães; ARAUJO, Gustavo Aguiar Malafaia de. *Três dimensões da musicobiografização: um estudo com relatos de experiências de práticas musicais automediais*. Revista Orfeu, v. 10, n. 2, 2025.

ARAUJO, Gustavo Aguiar Malafaia de. *Desenvolvimento musicobiográfico: um estudo da fenomenologia hermenêutica*. In: ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ABEM, 18., 2024, Goiânia. **Anais...** Goiânia: IFG, 2024. p. 1-10.

AXELOS, Kostas. *A Questão do Fim da Arte e a Poeticidade do Mundo*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-22, jan./abr. 2002.

FERNANDES, Marcos Aurélio. *A natureza do aprender e a arte do ensinar*. Brasília: UnB, 2022. 22 p. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/56086256/A-Natureza-Do-Aprender-E-A-Arte-De-Ensinar>. Acesso em: 8 ago. 2025.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Seleção e Tradução Marco Antonio Casanova. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2010.

GATTO, Eduardo A. G. *Notas sobre música e educação à luz do pensamento de Heidegger*. Prometeus, Ano 10, n. 22, p. 130-151, jan./abr. 2017.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da obra de arte*. 2019

HEIDEGGER, Martin. *A questão da técnica in: Ensaio e Conferências*. 2023b

HEIDEGGER, Martin. *Ciência e pensamento do sentido in: Ensaio e Conferências*. 2023a

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche. Zweiter Band (GA Band 6.2)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1997, p. 487.

HEIDEGGER, Martin. *Que é isto – a filosofia?* Tradução de Ernildo Stein. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 21.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2023c.

JORGENSEN, Estelle R. *The art of teaching music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

RICOEUR, Paul. Arte, linguagem e hermenêutica estética. Entrevista concedida a Jean-Marie Brohm e Magali Uhl. [S. l.]: Universidade de Coimbra, [1996]. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/arte_linguagem_hermeneutica_estetica. Acesso em: 22 set. 2025.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa, Vol. 1*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, v. I, 2010