

ISSN: 2176-5960

PROMETEUS FILOSOFIA
CATEDRA UNESCO ARCHAI VIVA VOX
abril de 2017 número 22

ISSN: 2176-5960



NOTAS SOBRE MÚSICA E EDUCAÇÃO À LUZ DO PENSAMENTO DE HEIDEGGER

Eduardo A. G. Gatto (CEFET/RJ)

RESUMO: Este trabalho propõe-se a transitar no caminho que se insinua pelas afluições entre música e educação na atualidade à luz do pensamento heideggeriano e suas influências. Ambas as questões são reunidas na tentativa de um esclarecimento ontológico de sentido perante a constante presença da essência da técnica, que hoje vigora corroborando os modos pelos quais nossa cultura se sustenta, mostrando-se fundamental para a constituição de nosso entendimento da realidade, do real e do homem. Aliado à profundidade do pensamento, se encontra o caminho poético hermenêutico, em que a interpretação etimológica se apresenta como possibilidade de nos conduzir à verdade, onde esta última se apresenta não pelas vias da objetividade, mas sempre pela retração e fuga radical concedendo infindáveis possibilidades de pensar.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Educação. Filosofia. Técnica.

Abstract: This work proposes to transit on the way which insinuate itself by affluences between music and education nowadays by the light of Heidegger's thinking and its influences. Both questions are gathered in an attempt to an ontological enlightenment of meaning in face of the constant presence of the essence of technique, which stands today corroborating the ways in which our culture maintains itself, showing to be fundamental for the constitution of our understanding of reality, the real and the man. Allied to depth of thought lies the poetic hermeneutic path, in which the etymological interpretation appears as possibility to drive us to the truth, that presents itself not by ways of objectivity, but always by retraction and radical escape, affording endless possibilities of thinking.

KEYWORDS: Music. Education. Philosophy. Technique.

O presente trabalho se destina a deter-se em alguns pontos da referência, no ocidente, entre música e educação pelo caminho poético hermenêutico de pensamento, buscando sustento, em livre diálogo com outros autores, no pensamento heideggeriano. Nesse sentido, alguns aspectos serão abordados em detrimento de outros a fim de a questão mostrar-se na atualidade que pretendemos. Tal atitude consiste na insistência e permanência na questão, enquanto esta nos suscita caminhar pelas vias onde a atualidade irrompe aparecendo como técnica. Buscando a tarefa do pensamento¹, nos isentamos de perspectivas corretas, precisas ou ainda adequadas², interessa-nos antes o diálogo com, e o aprofundamento do que se nos apresenta questão.

Desde há muito que a cultura ocidental se depara como formação pela presença de música e educação. Áreas que, na aurora de nossa tradição, se mostravam reunidas com outros saberes e fazeres, dispostos pelas dimensões do sagrado, do pensamento e da arte-poética³, onde o poeta-cantor coadunava a assunção dos papéis de sacerdote,

¹ A respeito do pensamento como questão, nos sustentamos no dito de Heidegger que, em ‘Sobre o humanismo’, traz-nos, junto à sua famosa passagem a respeito da linguagem, o que se segue: “O pensamento con-suma a referência do Ser à Essência do homem. Não a produz nem a efetua. O pensamento apenas a restitui ao Ser, como algo que lhe foi entregue pelo próprio Ser. Essa restituição consiste em que, no pensamento, o Ser se torna linguagem. A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é con-sumar a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem. O pensamento não se transforma em ação por dêle emanar um efeito ou por vir a ser aplicado. O pensamento age enquanto pensa. Seu agir é de certo o que há de mais simples e elevado, por afetar a referência do Ser ao homem. Toda produção se funda no Ser e se dirige ao ente. O pensamento ao contrário se deixa requisitar pelo Ser a fim de proferir-lhe a Verdade. O pensamento con-suma esse deixar-se.” (HEIDEGGER, 1995, p. 24-25). Por tal dito, compreendemos estar em questão uma exigência radical: o que a tudo precede, o ser, exige mostrar-se, dizer-se. Nesse sentido retira-se a centralidade do sujeito, ao mesmo tempo em que reconduz o homem, enquanto pensador e poeta, a resguardar cuidadosamente o que lhe é destinado. A passagem, por si, merece atenção específica, aqui apenas trazemos o contexto referido acima pela abrangência da expressão ‘tarefa do pensamento’. Diversas obras de Heidegger apontam para o âmbito do pensamento e da filosofia enquanto unidade de correspondência ontológica, enquanto “correspondência ao ser do ente”; como presente em “Que é isto – A filosofia?”, ou como “auscultar” o λόγος (*logos*), evidente em suas preleções sobre Heráclito no semestre de verão 1944, por exemplo.

² As perspectivas da correção, precisão ou adequação, aparentemente dispostas a validar a seriedade de diversos discursos, é encarada aqui desde a virtualidade mecânica de construção metafísica. A ausência de ter atestado, por tal dimensão, o caminho que aqui pretendemos, não diz de falta de cuidado, pelo contrário, antes coaduna-se com a perspectiva que perpassa o pensamento de Heidegger. Um exemplo claro de crítica a essa compreensão de verdade se encontra em “O fim da filosofia e a tarefa do pensamento” HEIDEGGER (2000a, p. 105-106), onde o pensador inicia a falar de ἀλήθεια (*aletheia*). Cf. abaixo também a nota 53.

³ Aqui tratamos a dimensão artística no âmbito de sua poeticidade para além da compreensão restrita à poesia. Entendemos poética enquanto referente à produção (para o sentido de produção, cf. abaixo nota 16) de obras de arte em toda a sua amplitude. Baseados na origem da palavra - desde o verbo grego ποιέω (*poieo*), fazer, produzir, no sentido de manufatura como obra das mãos, cf. CHANTRAINE (1968, p. 922); LIDDELL & SCOTT – JONES (1996, p. 1427-1428) - tomamos de empréstimo não o foco calcado

profeta, bardo, educador⁴. Agora - pela dinâmica própria de nossa cultura – estas, música e educação, vigoram pelas especialidades que compõem o cenário atual remodelado pelos paradigmas da técnica. Hodiernamente, as questões do humano reverberam fazendo emergir o que o mito da contemporaneidade, requisitado pela égide do pós-moderno, funcionaliza enquanto validade de todos os discursos como a válvula de escape de um aparente domínio e controle acerca das coisas. Algo que nos concede a constância em situação previamente dada: o paradoxo de permanecer alimentando e ao mesmo tempo consumindo a engrenagem que culmina, com modos específicos de propor o real, o mundo e o homem, pelas lentes de sua própria mecânica⁵; o mito de nosso tempo a nos direcionar as ações.

Simultaneamente ao vigorar de tal projeto - como a disposição e a disponibilidade do homem e do real por suposto controle do primeiro destinado ao último⁶ - vivemos uma época que massivamente descende de aparente desertificação

na manufatura em si, mas a amplitude da palavra como produção na realização artística. Poético para nós é o que se refere à perspectiva da arte em toda sua dimensão.

⁴ Sobre este aspecto aqui citamos os povos indo-europeus, principalmente nas decorrências tardias desta tradição como, por exemplo, a Grécia, em que o poeta, o cantor, o bardo, assumia importante papel na sociedade em que vivia, revelando e mostrando a vigência da reunião dos saberes antes do advento da especialização. Especificamente na Grécia para o posicionamento de Hesíodo, cf. HAVELOCK (1996), esp. o texto “*A poesia em Hesíodo*”, onde o autor discorre sobre o papel do poeta: “Ele considerou o poeta oral como o sacerdote, o profeta e o professor da sua comunidade”, (p. 123). Ainda na Grécia, para referência a Heráclito como profeta oracular, cf. também BARNES (2005, p. 43). Acerca da unidade apontada, cf. CORNFORD (1987), mais especificamente as p. 82-113. Remontando a idos tempos a partir de análise aprofundada do Proto indo-europeu, este nos revela a mesma aproximação. Mesmo nesta vigência, em não havendo uma palavra única para se referir a poeta enquanto função e posição, este desempenhava diversos papéis no mundo indo-europeu, e a poesia como tal mostrava-se louvação em que o poeta já era também profeta, sacerdote, educador e pensador. Sobre esse aspecto cf. WEST (2007, p. 27-29), onde se discorre sobre o mundo celta e suas referências a tempos mais antigos pelas figuras do druida, bardo e do vate, todos poetas cantores-louvadores, bem como também a respeito dos poetas da tradição Greco-ariana.

⁵ Aqui nos referimos a um duplo acontecer: 1) a compreensão de que na atualidade vigora ao mesmo tempo uma abertura disposta já ruptura com os cânones, ao modo de uma aparente crítica às formas que se proponham imposição de limites relacionados a qualquer produção intelectual, intencionando a quebra de toda predeterminação considerada paradigmática, modelar, totalitária. Disposta pelas teorias da crise da identidade, crise da representação, pós-estruturalismo; 2) e o paradigma metafísico apontado por Heidegger enquanto a construção de um modo determinado de apresentar o real e, assim, sustentar as realizações produzidas desde tal perspectiva. Sobre 1, cf. HALL (2014); HUTCHEON (1988); WANNER (2010), sobre 2, cf. HEIDEGGER (1999; 2000a; e 2000b); MICHELAZZO (1999, p. 27-64).

⁶ Acerca do entendimento do homem e do real como disponibilidade perante a essência da técnica moderna, cf. HEIDEGGER, 2001a, onde esta é discutida desde a irrupção e tradução do pensamento de Aristóteles que promove os “quatro modos de responder e dever” (p. 14; 15 [a tradução de Marco Aurélio Werle traz a mesma passagem acerca das quatro causas como os “modos de comprometimento relacionados entre si”. HEIDEGGER {2007, p. 378}. O termo em questão que traz a diferença de tradução é *Verschulden* que, segundo o próprio tradutor, em nota esclarece a intenção do autor por ‘destino’, Idem, p. 397 – nota 3]), traduzidos para o latim como as quatro causas, até a atualidade da técnica moderna como um modo de desencobrimento, de produção (para o sentido de produção, cf.

poética, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, pululam produções: uma massividade apontada por viés funcional a determinar uma série de condições para a presença das obras. Para tal afirmação, sustentamo-nos na compreensão de obra de arte defendida por Heidegger, enquanto reunião referencial independente ao mostrar-se presença por si nesta reunião⁷. O que nos assegura dizer que a funcionalidade passível desde uma obra não é fundamental para sua constituição, e quando se faz presente é permitida como eventualidade. Ou seja, a profundidade do poético concede que uma funcionalidade qualquer possa ser atribuída eventualmente ao que dela se mostra, estando-lhe alheia essencialmente.

Em tal panorama, atualmente, uma invasão enquanto virtualidade sinestésica anestesia os sentidos da sensibilidade conduzindo às experiências ditas estéticas (GATTO, 2014). O mundo artístico, em um âmbito dominante⁸, calcado nas diversas veiculações de comunicação de grande abrangência - explorando hoje, nesse sentido, além dos já consagrados meios, também a internet por redes sociais e afins - consolida-se por entreter desde a esmagadora maioria de suas produções. Entretém-se pela sinestesia anestésica que funcionalmente conduz, pelo aprisionamento dos sentidos, a atenção conquistada muitas vezes à custa de megaproduções financeiras e tecnológicas, explorando sem receios o jogo de múltiplos movimentos, sustentados em maioria por aparente novidade que, em verdade, calca-se na repetição de fórmulas a conduzir o expectador⁹. Entreter fazendo “passar o tempo” é a exigência principal que direciona o

abaixo a nota 16), que dispõe na disponibilidade tudo o que se dá em sua dinâmica, cf. HEIDEGGER (2001a, p. 21-24).

⁷ Cf. HEIDEGGER (2010), especialmente as discussões acerca do quadro de Van Gogh (p. 79-89), onde da obra o autor diz que a mesma, em sendo o que ela é, mostra a verdade do ser utensílio do utensílio: *die Verlässlichkeit*, traduzida na versão aqui usada por ‘a confiabilidade’, (o mesmo termo é traduzido por ‘a solidez’ na tradução portuguesa das Edições 70 de Maria da Conceição Costa); bem como sobre o poema ‘*Der römische Brunnen*’ [A fonte romana], (p. 90-97). Para Heidegger, para além de qualquer forma de re-presença, a obra de arte se sustenta em ultrapassagem a toda objetivação, por si mesma, já em uma reunião que apresenta - na perspectiva da palavra grega ἀλήθεια (*aletheia* - entendida como desencobrimiento, descobrimiento, desvelamento. Para compreensão distinta de ἀλήθεια, cf. COLE [1983]) - o “pôr-se em obra da verdade do sendo” (p. 87); este último, ‘*sendo*’, tradução do alemão *Seienden*, que costumeiramente é traduzido para o português por ‘ente’. Para maiores explicações da tradução de *Seienden*, cf. a ‘Apresentação’ de ‘A origem da obra de arte’ de Manuel Antônio de Castro em: HEIDEGGER, 2010, p. XXVII-XXVIII.

⁸ Considere-se aqui a expressão ‘dominante’ no sentido de maior propagação e penetração a uma expressiva maioria de expectadores, a exemplo das megaproduções cinematográficas, musicais e afins.

⁹ Nesse aspecto hoje existem diversas áreas que tem por objeto de estudo as relações da subjetividade humana, passando pela psicologia cognitiva, teoria e estética da recepção, teorias da comunicação. Um conglomerado de saberes procura explorar as maneiras em que o homem aprende e é apreendido, capturado pelos sentidos pelo show de cores, formas, sons. Saberes amplamente usados nas salas de espetáculo, seja nas bem equipadas salas de cinema, seja nos grandiosos palcos de shows musicais de famosos do show business. No fluxo desta captura, tais saberes também se encontram investigados pela

mote das iniciativas que trabalham produções artísticas comercialmente. Em tal condição, a arte, amalgamada a outras atividades, se mostra também por seu preço e custo, sinal dos tempos de repetido ataque à poeticidade como radicalidade e profundidade¹⁰. Aqui não são negligenciadas as maravilhas da era da técnica e o que a partir delas se pode artisticamente produzir, pelo contrário, mas levamos atenção à perspectiva funcional predominante, na medida em que determina previamente caminhos e perspectivas. Ao prescrever possibilidades no intento de antecipar o acontecimento por si, mostra-se clara a orientação pelo controle de resultados, o que entendemos ser condicionante exterior frente à questão artística¹¹.

No entanto, torna-se importante ressaltar que, nesse contexto, a originalidade artística, de modo amplo, permanece alijada dos processos formadores da organização e estrutura comercial, que por projeto levam a consumir determinando prevalentemente nossa cultura no condicionamento de tal consumo. Consumando-se¹² no consumo, ao mesmo tempo esgota-se em esvaziamento unívoco, se revelando dispositivo de permanência deste mesmo projeto. Entretanto, na profundidade artística, entendemos a música enquanto permanece intocada para além da função, mesmo que a possa permitir. Essa conjuntura – tanto a atualidade em que se dispõem em superfície diversas

pedagogia na tentativa de capturar a atenção de quem se encontra nas condições do aprendizado. Basicamente estas teorias centralizam-se no âmbito da subjetividade do sujeito, em como esse reage desde o que lhe vem de encontro (aqui tal constatação longe está de se pôr por reducionismo, antes apenas marca a área de centro das discussões destas dimensões do conhecimento).

De maneira muito próxima a nós, situemo-nos no exemplo da telenovela brasileira nas últimas décadas, a repetir fórmulas referentes à estrutura de sua constituição dramática alternando personagens e funções em modelo previamente consagrado, bem como em um tipo funcionalista de literatura hoje muito em voga a proceder do mesmo modo, com mudanças superficiais basicamente de nomes de personagens e alternância de cenários das histórias, como já nos atestaram Adorno e Horkheimer (ADORNO, 2002). Que se torne claro que o que está aqui em questão é a perspectiva comercial e funcional dessas manifestações, não se procurando conceder às mesmas uma dimensão julgadora, antes se pretende atestar o que lhes concede existência enquanto a proposta que as dinamiza. No caso da telenovela, no Brasil, esta acontece “desde a década de 1970 como produto comercial” (MARQUES & LISBOA FILHO, 2012, p. 76), sendo para nós algo claramente identificado.

¹⁰ Cf. acima notas 3 e 7.

¹¹ Necessariamente os caminhos da arte sempre se dão por condição, esta, para nós, mostra-se primordialmente no embate entre os que permitem a arte ser: o que concede a existência do homem, e o próprio homem em uma colaboração com o que lhe concede ser. Com isso pretendemos esclarecer que a condição cultural é sempre primeira e já disposta nesta colaboração, e que o condicionamento apontado em nosso texto, sendo já obviamente desde uma dinâmica cultural, se coloca posterior.

¹² O sentido da palavra aqui se situa no dito de Heidegger citado acima na nota 1: “O pensamento consuma (*Voll-bringen*) a referência do Ser à Essência do homem” (HEIDEGGER, 1995, p. 24). Onde a nota explicativa da tradução de Carneiro Leão diz de consumir: “Essa é uma palavra composta do verbo, *bringen* (=levar, conduzir) e do adjetivo *voll* (=completo, pleno cheio). Na composição exprime o processo de se levar uma coisa à sua plenitude” (Idem).

produções, e a profundidade dinâmica da dimensão musical - é a partida de nossos esforços por discutir música e educação.

Pela dimensão puramente funcional, ressaltamos perceber-se afastamento do ἦθος (*ethos*)¹³ por boa parte das manifestações musicais vistas por sua maioria de presença. Pode-se dizer que no vigor do tempo de hoje – entendendo este regido pela essência da técnica moderna como nos apresenta Heidegger¹⁴ - mostra-se determinante a maneira da arte assim aparecer (como disponibilidade a determinar funcionalidades), coadunando exigência fulminante ante o rigor que sustenta a cultura atual em seus modos de organização. Sem negar tal perspectiva, afirmamos o tempo como questão fundamental na música, estando dentro de suas possibilidades de manifestação o vigor da disponibilidade a prescrever funções - como presente em diversas obras. A essência de nossa época faz uma multiplicidade de obras musicais, aliadas a outras perspectivas¹⁵, cumprirem as necessidades de sua produção¹⁶ localizadas principalmente no âmbito dos múltiplos modos de entreter - sendo estes últimos, nesse caso, distintos do puro aprisionamento dos sentidos antes mencionado, atuando agora em papel coadjuvante como parte de um processo. Assim, várias obras se apresentam na composição de ambientes, algo facilmente retratado pela expressão corrente “música de fundo”; outras mostram - subsidiadas pela “validade de todos os discursos” - formas de expressão de determinados grupos, evidenciado pelo gênero canção no que tange, quase sempre, especificamente ao texto da mesma¹⁷; e ainda grandes produções audiovisuais

¹³ O termo em grego dá origem ao português ‘ética’, e quando no referimos a um “afastamento do ἦθος (*ethos*)”, tomamos o termo etimologicamente no sentido de ‘morada, maneira de ser’, referindo-se ao homem. Sua ligação com a moral é posterior. O ἦθος se diz mais a respeito do morar e demorar do homem no mundo, ou seja, do que se refere ao seu habitar, do modo dele ser o que é desde o real. Assim ἦθος é tudo o que diz respeito ao homem enquanto o que demora habitando um mundo que já, ao mesmo tempo, lhe perfaz. Acerca desta noção cf. HEIDEGGER (2001b). Portanto, ao nos referirmos a um “afastamento do ἦθος”, acerca das produções artísticas atuais dominantes, este se mostra por um afastamento do que poeticamente como profundidade é intentado neste trabalho.

¹⁴ Cf. acerca da essência da técnica em Heidegger, acima nota 6.

¹⁵ Entenda-se aqui como ‘outras perspectivas’ tudo o que se encontra desligado do fazer musical por si, seja no âmbito da serventia, seja no âmbito da representação, ou seja, tudo o que se encontra desligado ao que, por essência, dimensiona este fazer, e se lhe dispõe posterior podendo ou não ser tomado pelo mesmo.

¹⁶ Aqui transcrevemos a nota de tradução de Emmanuel Carneiro Leão para o sentido da palavra em questão: “PRO-DUÇÃO...: A palavra é entendida aqui em sentido etimológico e não, econômico. Composta do verbo “*ducere*” (=levar) e da preposição “pro-“ (= diante de, em frente de) produção é a instauração de vigor, que leva o modo de ser de algum ente para a frente da presença histórica.” (In: HEIDEGGER, M., 1999, p. 78).

¹⁷ Que fique claro que toda canção é, enquanto obra, a junção de música e letra, e quando determinados discursos acerca de música se referem à expressão de certos grupos ou ainda, de modo mais restrito, indivíduos, pela dimensão da representação, comunicação, etc., estas se fazem normalmente presentes, levando-se em consideração o que é mais passível de sofrer o assédio da representação: a letra. Por outro

em que as músicas compõem um todo pirotécnico num espetáculo de imagens e sons¹⁸, em reunião manifestativa a capturar os sentidos. Por esse viés, não nos centramos na percepção de ‘nichos de mercado’ e ‘consumidores’ de música, como nomeados pelo discurso econômico vigente numa transformação da compreensão de artistas, obras de arte e expectadores enquanto convergem disponíveis por determinação prévia. Nos é mais flagrante o contexto em que a conjuntura que os reúne, ao mesmo tempo os revela como os que respondem às *demandas*, expressão presente nos caminhos do ‘mercado de trabalho’. Demandados, exigidos a serem, respondem acatando o mando, pois este impõe-se por estrutura, revestido de modo mais evidente pela questão financeira, mas incidindo profundamente na dimensão cultural como um todo. Deve estar claro que não pretendemos uma generalização, posto tratarmos, neste momento, do delimitado acima pela égide da serventia e funcionalidade, importa-nos mostrar a evidência da agregação de outras questões, que não as musicais, em muitas músicas hoje presentes, questão assaz importante em nosso caminho aqui.

Como contraponto a tal exigibilidade estrutural, mostra-se o vigor do poético em ultrapassagem ontológica às vigências exteriores a lhes ditar as formas de ser. Mesmo sendo impossível a existência de medida objetiva que prefigure a profundidade e o vigor poético de uma obra musical, assim o dizemos pela presença de manifestações musicais e artísticas para além da imposição da estrutura da disponibilidade, sendo por si ditame inquestionável. No âmbito artístico-musical, como em todas as dimensões artísticas, o fazer dá-se por vocação, chamado¹⁹. Essa compreensão é bastante evidente pela

lado, existe atualmente todo um trabalho a investigar a semiótica da canção buscando trazer também o movimento musical por seu próprio discurso como representação. Cf. por ex. TATIT, L. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo: Ed. Escuta, 1994; ou ainda, de um de seus orientandos - DIETRICH, P. *Semiótica do Discurso Musical: Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Semiótica e Linguística Geral. 2008. Nesses trabalhos, se leva em consideração de modo conjunto as perspectivas de música e letra dentro do âmbito representacional para a análise semiológica, trazendo à presença diversos conceitos em que as canções, seja por trechos curtos (referentes à microforma), seja por trechos maiores (referentes à macroforma), se encaixam analiticamente.

¹⁸ Deve estar claro que se leva em consideração que desde há muito a música também se mostra agregada a outras formas de arte - como presente nas epopeias e tragédias gregas enquanto sua interpretação performática, bem como posteriormente nas óperas, peças teatrais ou mais recentemente nos musicais para teatro e cinema - sem com isso deixar de se mostrar por seu vigor artístico próprio. Mais uma vez ressaltamos que a pretensão aqui é marcar a diferença entre a dimensão ontológica em que a arte-música sempre é, e que agregada a ela, e por sua permissão, outras dimensões podem advir.

¹⁹ Esta compreensão sustentada etimologicamente pelo verbo latino *vocatio*, ‘ação de chamar’, se dá a partir do caminho de tradução do verbo alemão *rufen*, chamar, onde os vários compostos por *rufen* são traduzidos pelos compostos em português com *vocar*, presentes no texto “A linguagem” de Heidegger onde, pela questão da linguagem, trata do nomear (*nennen*) enquanto evocar, convocar, invocar e provocar; todos distintos modos de chamar (HEIDEGGER, 2003, p. 15-16; 22;26).

retratação poética do nascimento, enquanto chamado, da personagem ‘o vagabundo’, na interpretação de Robert Downey Jr. no filme “Chaplin” de 1992, chamado irrecusável, apaixonante por sua força sedutora²⁰. Pela paixão, os limites faceiam o não-limite ao seu modo, e a prescrição perde sentido a um entendimento lógico-matemático. Portanto, a sedução essencialmente artística é anterior à funcionalidade. Nesse mesmo sentido é que o texto de Heidegger acerca da poesia de Hölderlin traz-nos o ‘habitar poético do homem’ enquanto essencialidade (HEIDEGGER, 2001c, p. 169 ss.).²¹ O vigor poético não abandona o homem essencialmente, dando-se a despeito das próprias construções de maneiras de entender o real (GATTO, 2009, p. 285). Portanto, a questão primordial²² exige, na consolidação da realidade, a manifestação essencialmente poética, estando aí inclusa a música, independente dos mandos estruturais.

Pelo viés poético retornamos ao tempo acerca das obras musicais, e o fazemos nos apropriando do que diz Heidegger acerca da obra de arte enquanto o inaugurar de um mundo o resituando sobre a terra (HEIDEGGER, 2010, p. 105)²³. Assumindo a obra enquanto nela dá-se “o pôr-se em obra da verdade” (Idem, p. 87), no embate entre mundo e terra, o tempo se dispõe em obra na obra, sendo o mundo histórico, referência, reunião. Desse modo, a música, enquanto obra, instala um mundo elaborando a terra (Idem, p. 115). Instala um mundo revelando-o não enquanto representação, mas presença, onde tal instalar o é dinamicamente em um furtar-se constante à objetivação e

²⁰ Paradoxalmente o filme citado mostra-nos ao mesmo tempo o chamado, colocado por nós como poético, presente dentro de um contexto cinematográfico comercial. O que por si já revela que o que está em questão, aqui, não é a presença da essência da técnica, de algum modo, no contexto das manifestações artísticas meramente, mas sim a predominância da influência dessa mesma técnica e funcionalidade nas obras de arte, enquanto sobreposição e inversão de valores para com o poético, em boa parte da produção dos últimos tempos. Até porque, na dimensão musical, por si, apenas no Brasil, se podem elencar diversos artistas que, presentes em contexto comercial, produziram música para além da imposição abordada no texto: Caymmi, Edu Lobo, Tom Jobim, Hermeto Pascoal, só para citar alguns pouquíssimos, e no contexto rotulado como “popular” pelo discurso tradicional.

²¹ Pode-se fazer tal referência a várias possibilidades de atuação do homem, não sendo exclusividade da dimensão artística o chamado assim posto. No sentido abordado, o que se pretende ressaltar é a anterioridade à perspectiva funcional, o que, pela abordagem heideggeriana, se mostra evidenciado pelo habitar poético. Aqui este confere poeticidade a todo chamado da ‘questão primordial’ (cf. abaixo nota 22) ao homem para além de determinação prévia, que sustenta-se como sentido de ser. Claro tem de estar que tal chamado se mostra inscrito em uma conjuntura demarcada culturalmente, onde compreende-se tal conjuntura em uma disposição de mundo, este último entendido pela proposta de Heidegger na referência à quaternidade, que pode ser conferido de modo bem evidente, por exemplo, nos textos ‘A coisa’ e ‘A questão da técnica’ constantes da obra ‘Ensaaios e conferências’.

²² Nos referimos com a expressão *questão primordial*, à questão que desde sempre nos ultrapassa, em todo e qualquer âmbito, por sua radicalidade e anterioridade. É primordial não por cronologia, mas por essencialidade; é questão por permitir e suscitar, desde si mesma - eximindo-se de qualquer intenção ou tentativa de aprisionamento objetivo, determinado, antes o contrário – a exigência da busca; caminho infundável, núpcias eternas: convite e promessa contínua de questionamento.

²³ Nessa passagem, Heidegger se refere mais especificamente à obra-templo.

à estaticidade hipostática. Enquanto a inaugurabilidade de um mundo sustentado sobre a terra, a música ao seu modo apresenta tempo, mas o faz paradoxalmente, pois que ela mesma apresenta-se pelo paradoxo intangível da concretude²⁴ temporal. Desse modo, o tempo, como apresentado pela música, o é enquanto exigência poética do próprio tempo em mostrar-se musical. Apresentando tempo, o embate de mundo e terra, disposto em obra, revela a referência em que a diversidade se encontra interligada dinamicamente operando. Heidegger nos fala a esse aspecto pelo nome confiabilidade²⁵, entendido por nós como o que mantém e sustenta um mundo que sempre escapa à objetivação, e ao mesmo tempo o reconduz e recoloca, enquanto é reconduzido e recolocado constantemente pela verdade disposta em obra na obra; verdade que reúne um mundo como unidade que, assim, assegura a diversidade de presença do que nele é, onde todos, em referência, dialogam sustentando-se mutuamente na medida em que são e permanecem sendo. Dessa maneira, a marca temporal das obras musicais - nas quais estas dialogam temporalmente, seja no tempo em que se dão, seja no tempo poético nelas e com elas inaugurado - mostra-se para nós enquanto a presença de um mundo em obra na obra, um mundo operando em obra na inaugurabilidade da mesma.

Prosseguindo no caminho poético, considerando que a formação de uma perspectiva musical se apoie em pensar desde a cultura que a resguarda, os que com ela se movem - comovendo-se para além da subjetividade das percepções apreendidas pela anestesia - podem ter em consideração, não as pressões do que superficialmente intenta domínio desde o contexto dessa discussão, mas a irrupção emergente da questão primordial como exigência poética do vigor manifestativo do que é por si, dando-se já para além de qualquer outro que não o próprio²⁶. Como diz Carneiro Leão:

A música é a mágica que toca profundamente as vibrações do vir a ser de nossos descontentamentos e, mais do que qualquer outra coisa, mergulha nossos projetos de ser nas ondas do não ser e do vir a ser.

²⁴ Concreto aqui tem vigência para além da solidez ou da palpabilidade. Mostra-se desde *concretus*, participio passado de *concrecere*, formado pela preposição cum- 'com', e do verbo *creresco*, *crecere*, 'brotar, nascer, crescer' - cf. HOUAISS (2009: elem. de comp. 'co-'; 'cresc-'; e o verbete 'concreto'). Portanto, concreto para nós, mostra-se como o que conjuntamente cresce, aumenta e brota, para além apenas do aspecto visual. Assim, toda e qualquer presença como o que, por si, mostra-se, dá-se concreta enquanto cresce como realidade desde a questão primordial. Desse modo é que o tempo como questão e presença é absolutamente concreto em sua fugacidade a toda e qualquer objetivação, bem como as obras musicais em sua referência de mundo.

²⁵ Cf. acima, nota 7.

²⁶ "Ser por si", refere-se ao modo de ser a despeito de qualquer funcionalidade, mediação ou representação, um sustentar-se por si, sendo o que é. Aqui mais a presença do que a re-presença se mostra e vigora, é nesse sentido que nos referimos ao que originariamente se mostra música e arte. Para a referência entre real e poética, cf. JARDIM (2012).

Nas profundezas das vibrações se torna presente a copertinência de todas as diferenças. (LEÃO, 2000, p. 42)

A profundidade disposta pela presença de música, como toque a conduzir o ritmo de nossa inquietude descontente, nos dá o tom da musicalidade em questão aqui. Nos projetos e ondas da conjuntura referencial de ser, não ser e vir a ser, resguarda-se e configura-se a amplitude da questão primordial vista ontologicamente pelo prisma do pensador. Na profundidade que revela-se movimento de vibração musical, as diferenças bailam em voga no enfoque em que a música, enquanto dinâmica, aproxima distinções coadunando o lançar-se do homem, frente o envio do que primordialmente o convoca de modo permanente em, e na procura, cuidando do seu lugar que já se sustém entre-lugar²⁷. Tal permanência ao mesmo tempo movimento, nos proporciona, por interpretação livre, referência ao fragmento heraclítico de nº 84, μεταβάλλον ἀναπαύεται. (*metaballon anapayetai*), traduzido por Carneiro Leão como: “Transformando-se repousa.” (ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO, 1999, p. 80-81). Repousando já movimento no entre-lugar de nós mesmos, a música nos projeta e ao mesmo tempo *retrojeta* nas cadências da memória²⁸, projetando-nos e retrojetando-nos simultaneamente para o peso de sermos o que somos. A mágica musical suspende-nos, nos fazendo confrontar o peso de nossa insustentabilidade - esta que atualmente se vê forjada artificialmente por aparente solidez construída abstratamente a nos garantir um lugar. Ao contrário, dizemos que nosso lugar se sustenta como entre, paradoxo, vórtice de lançamento desde a primordialidade que de muito nos ultrapassa. Musicalmente esse lugar aparece para além da virtualidade como inexorabilidade amplamente flexível por si mesma, dinâmica permanente de idas e

²⁷ A expressão entre-lugar aqui se harmoniza com o proposto por Manuel de Castro em ‘A questão do humano’ que nos traz o ser humano como um entre-ser, sendo - desde a questão do ser - liminaridade (CASTRO, M. A., 2011, p. 86).

²⁸ Acerca de memória, em referência à compreensão de música enquanto radicalidade e profundidade ontológica, nos apropriamos das concepções de JARDIM (2005, p. 123-157), e SOUZA (2011). Ambas baseiam-se na questão mítica desde a Grécia Antiga. Sendo que o primeiro autor, pela perspectiva musical, evidencia a circularidade de presente, passado e futuro enquanto a memória musical projeta e *retrojeta* (dentro da dinâmica do próprio discurso sonoro) no sentido de cuidar a unidade (JARDIM, *op. cit.*, p. 126), retrojetando, ao cuidar pelo que já se deu, e antecipando pelo que vem como musicalidade no projetar. Do segundo, transcrevemos a seguinte passagem: “*Mnemósine*, a deusa da memória, é filha da Terra como potência cosmogônica, que em grego se diz *Gaia*. Apenas no contexto tardio do pitagorismo e da palingenésia, do orfismo escatológico e da gnosiologia platônica se torna possível conceber *Mnemósine* como uma função psicológica. (...) *Mnemósine* foi inicialmente a potência divina e concreta da origem que preside à gênese de tudo que existe, e só no fim, já desdivinizada, transforma-se na faculdade abstrata da memória(...)” (SOUZA, 2011, p. 195). Sugerimos também cf. o estudo de TORRANO (2006, p. 16-17; 66-69), acerca da Teogonia de Hesíodo.

vindas, na procura de si e do outro. O norte a conduzir aqui música nos encontra nesse embate, nos visitando por condição furtiva que se segue no caminho da educação.

Desde há muito, a educação é percebida distintamente nas múltiplas manifestações do humano em qualquer tempo. Hoje, diversas são as perspectivas que intentam contemplar a responsabilidade de processo e referência, reveladores de constante renovação e reafirmação do saber e do conhecimento. Alguns campos passaram a prefigurar paradigmaticamente ao ditar caminhos, desenvolvimentos e possibilidades dos processos educacionais no Ocidente, sendo ponto de partida para imensa gama de investigações²⁹. Sem desconsiderar a importância de tais caminhos, mas não nos sendo estes foco, aventamos iniciar pela senda etimológica entendendo-a resguardo da palavra enquanto verdade³⁰.

Por tal, atentamos para o cuidado antes presente de buscar a não prescrição das questões que envolvem educação e homem, enquanto conceitos findos em aparente domínio. O caminho que se segue é singelo face ao movimento atual dirigido à grandeza da questão. Centra-se em primeiro momento no que nos permitem os étimos, travando com eles diálogo no intento de alcançar o que nos assegure falar de educação, bem como, em momento posterior, de sua interpolação com música.

A palavra vernácula origina-se do latim *educatione* com sentido de ‘ação de criar, nutrir, cultura, cultivo’. Vindo de *edūco, edūcare* (com acento diacrítico braquia, curto) ‘criar (uma criança), nutrir, cuidar’. Sentido distinto, mas que guarda proximidade a *edūco, edūcere* (com acento macro, longo), ‘levar, conduzir para fora’. Ambos os verbos provêm de *duco, ducere*, ‘levar, conduzir’, dentre outros sentidos;

²⁹ Ressalta-se o campo da pedagogia em diálogo com a psicologia e a filosofia. Estas últimas especializaram-se em subáreas ditas pelos títulos psicologia da educação, e filosofia da educação, acompanhando os caminhos do conhecimento no ocidente. Uma diversidade de trabalhos se debruçam pelas vertentes de tal unidade, de modo a confluírem uma linha de interpenetração entre os campos que se aproximam.

³⁰ A opção pela investigação etimológica e a aproximação da mesma na perspectiva da verdade, dá-se justificada por sua própria etimologia onde, vinda da união das palavras gregas *ἔτυμος (etymos)* e *λόγος (logos)*, tendo a primeira o sentido de ‘verdadeiro’, e a segunda, o de investigação e estudo (aqui mais especificamente, no entanto, esta última, *λόγος*, traz-nos também, originariamente, o sentido de reunião, seleção, colheita, vindo do verbo grego *λέγω [lego]*. Cf. CHANTRAINE [1968, p. 625] cognato do verbo latino *legere*, ‘reunir, recolher’ [HOUAISS, 2009, elem. de comp. *leg-*]), nos mostra a etimologia como a investigação do verdadeiro na busca pela originariedade da palavra. Diante do exposto, pode-se ainda dizer, ao se tomar o sentido originário de *λόγος* por *λέγω*, etimologia como ‘o recolher e reunir a verdade do que se mostra palavra’. Compreendemos aqui a verdade como questão enquanto nos concede o verdadeiro para além da precisão ou da correção, cf. nota 2 e 53. Convém ainda dizer que o tratamento por nós dado à questão etimológica não se dispõe ao modo filológico e hermenêutico comumente presentes. Nossa abordagem segue os passos do diálogo interpretativo inaugurado pela proposta heideggeriana.

adicionados da preposição *ex-* ‘para fora, fora de’; sendo que o primeiro termo dá-se por uma especialização posterior de sentido de *duco*³¹. Portanto, pelo que nos dizem os étimos, compreendemos duas possibilidades para educação. De uma podemos inferi-la como movimento de irrupção: o movimento de levar e conduzir para fora, enquanto um impulsionar e alavancar o que do homem, na perspectiva do próprio, irrompe por si mesmo em referência à alteridade. É um movimento do qual o homem participa porque acontece nele, bem como também fora dele; manifesto, consumando-se nele, assim ele apropria-se chegando a si e, de si, faz-se irromper como próprio. Aqui dizemos ‘de si’ e isto pode gerar estranheza, mas não entendemos o homem por isolamento objetivo, sendo ‘em si mesmo’ ao modo kantiano. Comprometemo-nos no entendimento do homem por formação e conformação enquanto referência, ou seja, referencialmente transformando-se constantemente no que ele é, a cada vez lançado em uma apropriação de si mesmo, jogado em um vórtice que, destinado, o conduz a ele mesmo³². Essa constante transformação dá-se no mesmo tom apresentado acima pelo fragmento de Heráclito, e coadunando as palavras heraclíticas livremente interpretadas, o *mundo* heideggeriano reaparece revelando o escape furtivo à objetivação com aparências de compreensão, ao insinuar multiplicidade referencial em que o homem vê-se jogado. Dessa forma, educação é uma referência pelo modo de ser enquanto experiência³³. Por ela, o homem forma-se e conforma-se, também pela perspectiva educacional,

³¹ Cf. as obras de referência: ERNOUT e MEILLET (1951, p. 330-332); LEE (1968, p. 576-577; 587-588); HOUAISS (2009 - verbete ‘educação’; elem. de comp. ‘educ-’, e ‘-duz-’).

³² Aqui o entendimento de homem se dá como questão no escopo do essencial, ontológico, refere-se ao modo de ser do homem. A questão mesma, de modo próximo às questões da linguagem ou verdade, dá-se no âmbito de máxima complexidade, algo que não permite aprofundamento em um trabalho como o presente. Para a questão por si, aqui, nos apropriamos das reflexões heideggerianas como se encontram em ‘Sobre o humanismo’, quando aborda a essência do homem. Esse, ainda em conjunção com a questão proposta pelo termo *Ereignis*, ‘acontecimento-apropriação’, ou ‘acontecimento-apropriador’, ou ainda ‘acontecimento apropriativo’ (este último conforme traduz Marco Antônio Casanova do vol. 71, *Das Ereignis*, constante da 3ª parte da obra completa de Heidegger [em: HEIDEGGER, 2013]). O termo mesmo em alemão é comum, é o acontecimento específico, de ocorrência não diária, eventual, mas assume no pensamento de Heidegger uma dimensão própria, ligado à discussão com a essência do *Da-sein*, ‘ser-aí’) como se apresenta já tardiamente na conferência *Tempo e ser* - esp. as p. 264-268, em HEIDEGGER (2000c) - no entanto, *das Ereignis* já aparece em *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* no volume 65 da *Gesamtausgabe* [obra completa] de Heidegger. Ambas os termos, bem como sua discussão, nos conduzem a uma dimensão mais ampla ao que aqui pretendemos. Para complementação do pretendido, cf. ainda, acima, as notas 1 e 27 deste trabalho.

³³ Aqui a palavra mostra-se pelo sentido etimológico. Provém do latim *experientia* ‘tentativa’, vinda de *peritus*, particípio passado do antigo verbo depoente **periri*, que também dá origem à *periculum* que, pelo latim clássico, diz a respeito do risco, do perigo. Tendo todas, do indo-europeu, a raiz **per-*, com os sentidos de ‘tentar’, ‘tentativa’, ‘risco’, ‘ameaça’. Cf. as obras de referência: CHANTRAINE (1968, p. 870); ERNOUT e MEILLET (1951, p. 882-883); HOUAISS (2007, cf. verbete ‘perig-’); LEE (1968, p. 1343); POKORNY (1959, p. 818).

afirmando-se ante a alteridade por referência a tudo o que ele não é; aventurando-se no perigo e na estranheza do outro que já, assim, faz parte dele mesmo. Experimentar é aventurar-se por caminhos estranhos, não familiares, mas que se dão na proximidade do que é ser homem, sendo-lhe parte, o risco, a tentativa, a ameaça do outro. Experiência mostra-se também movimento: lançar-se para além de si mesmo, sem deixar-se, assumindo o risco e o perigo do outro.

O outro caminho se apresenta pelo criar, cultivar, cuidar, sendo este um movimento da alteridade como um dedicar-se, devotar-se que demora no outro, um deter-se que cultiva. Este cultivo, criação, cuidado, dedica-se ao movimento de eclosão do humano no que ele é. Nesse sentido, educar aqui não tem lugar na assunção de sentido unívoco, obscurecido pela dinâmica verbal apresentada gramaticalmente no escopo da atividade do sujeito que realiza a ação. Educar cuida protegendo e salvaguardando o movimento de eclosão do humano no que ele é; no cuidado do cultivo, a mãe educa nutrindo, resguardando e salvaguardando o movimento de trazer à presença o próprio do outro. Esta salvaguarda protege no auxílio³⁴ dedicado que nutre, o auxílio que faz crescer como próprio. No entanto, o movimento é duplo, pois nutrir é ao mesmo tempo nutrir-se em sua condição de ser; cuidar é também ter o cuidado de si mesmo no resguardo do empenho de cuidar. Salvaguardar o movimento de eclosão do outro é reafirmar a si perante o outro que advém; onde auxiliar o é no duplo sentido que faz crescer o outro e a si mesmo pelo perigo de lançar-se, de projetar-se³⁵.

Aqui esses dois movimentos, pelos quais se nos mostra educação, interpenetram-se, transpassam-se: trazer para fora, arrastar para fora o que, de si, é, condiciona o duplo acontecer que dispõe dedicação, cuidado e auxílio, bem como o lançar-se para além de si no perigo da estranheza do outro que, referencialmente, conduzindo, lidera a eclosão do próprio. Experimentando, o que eclode sai de si, aventurando-se pelo desconhecido, guiado pela salvaguarda que cuida trazendo o norte que aproxima o estranho para a proximidade, o estranho que impõe os limites da diferença³⁶. Esse outro, o é enquanto

³⁴ Aqui auxílio é entendido por *auxilium*, desde o verbo latino *augēo*, com sentido de ‘fazer crescer, aumentar, ampliar’. Cf. HOUAISS (2009, elemento de composição ‘aug-’).

³⁵ Deve-se atentar que a palavra projetar assume aqui o sentido de lançar-se para além de si mesmo e, portanto, se distancia do entendimento da projeção de uma imagem de si no outro. Vigora o entendimento do lançamento, do projetar-se que se encontra afinado à experiência como o lançar-se no perigo da alteridade assumindo tal vigência.

³⁶ O sentido aqui para diferença, se aproxima do que nos apresenta Heidegger no texto “A linguagem” pelo termo *Unterschied* - que o autor insistentemente ressalta pela marca da hifenização que separa a preposição *unter*, de *schied*, conjugação do verbo *scheiden* no pretérito do indicativo (*Unter-Schied*), ao

totalidade que, aqui, não se dá compreendida ou apreendida; é, sendo todo e qualquer outro que não o próprio. Não é exclusividade deste outro a dimensão do humano, mas o que impõe a condição limítrofe condutora da identidade partícipe de todo o que é ao modo do homem.

O caminho aqui afigurado remete-nos diretamente à questão cultural. Longe de dúvidas que esta, por si, suscita a robustez de diversos trabalhos; aqui apenas dela trazemos a visão posta por Manuel de Castro que, etimológica e poeticamente, a nos apresenta pela tríplice valência de cultivar, habitar e cultuar (CASTRO, M. A. 1982, p. 25-29). Destes, permanecemos, sem desconsiderar a importância do terceiro, com os dois primeiros: o cultivo, e a habitação, já antecipados na discussão precedente. O habitar aqui proposto, remete ao entendimento heideggeriano da morada do homem pelo termo grego ἦθος (*ethos*)³⁷. Habitar como morar e demorar é também uma forma de cuidar de si e do outro, um tomar posse do que suporta o homem; suporta no sentido de conceder, enquanto diálogo, a possibilidade de seu acontecimento não restrito à solidez de uma construção, e sim expandido ao entendimento do *mundo* como proposto por Heidegger. Cultura é criação; nutrir e cuidar fortalecem aquele que é no que lhe é próprio; educar é cultivar como produzir a irrupção e eclosão do homem enquanto afirmação de si mesmo no embate que, constantemente dialogal, permanece na busca de sua afirmação perante a alteridade.

Dentro do processo que hoje se descortina educação, torna-se atinente ouvir, antes de continuar na reunião com música, o que nos diz Carneiro Leão de aprender, movimento sempre presente na dinâmica em questão: “é esvaziar-se de todo continente e de qualquer conteúdo e, assim, abrir-se e manter-se aberto para o estranho e não sabido, para o outro, a diferença e o desconhecido. Por isso só aprende quem pensa. Pois, pensar significa acolher o mistério da realidade irrompendo nas realizações do real” (LEÃO, 2010, p. 23). Aprender como abertura para o estranho é escuta, abrir-se para o estranho é o maravilhar-se, entusiasmar-se ante o mistério e seguir na infinda busca pelas questões, assim, o mistério acolhido, concede pensar. Aprender então é tomar parte de um todo que nos ultrapassa, e nos coloca em nossa própria condição nos

longo de todo o texto - acerca da intimidade entre mundo e coisa no rasgão, *Riß*, da diferença. Diz o texto na tradução de Márcia Cavalcante Schuback: “Por si a di-ferença mantém em separado o meio em que e pelo qual mundo e coisa são sua unidade na relação com o outro. A intimidade da di-ferença é o elemento unificador da *Διαφορά* (*Diaphora*), o suporte que reporta um ao outro” (HEIDEGGER, 2003, p. 19).

³⁷ Cf. acima nota 13.

apropriando em nós mesmos. Aprender apropria o homem lançando-o no vórtice do pensamento; ao “esvaziar-se de todo continente e de qualquer conteúdo”, deparamo-nos perante o vazio do não-ser, um vazio abismal sempre a permitir todos os desdobramentos e complexidades do que se mostra (GATTO, E. 2011). Tal esvaziamento é ao mesmo tempo um permitir a amplitude de um tomar-se de pensamento, aprendendo quem escuta e, assim, pensa. Nesse sentido, a escuta não o é, ou se dá, apenas pela dupla vigência da subjetividade do sujeito (restrita a um dos sentidos da sensibilidade), bem como da atitude passiva de quem recebe na possibilidade da interação de uma sensação externa; antes, ela se mostra próxima do entendimento de um auscultar, aqui entendido por aproximação de ἀκούσαντας (*akousantas*) presente no fragmento 50 de Heráclito³⁸, no sentido que já se dispõe a dinâmica de estar aberto ao que, por si, é, apropriando-se a si mesmo nesta abertura. Esta disposição da escuta, que referenciamos ao acolher constante do dito de Carneiro Leão na questão do aprender, é-nos fundamental para a questão musical.

Adentrando a peculiaridade da aproximação de música e educação, hoje é vigente a expressão *educação musical*³⁹, área específica a debruçar-se sobre o tema, lugar de diálogo com o empenho por educação como debatido atualmente. Ao modo do proceder referido anteriormente, permaneceremos não tomando por referência tal campo. Assim, face às discussões precedentes, entendemos a dimensão que ora se apresenta pelo embate do que como cultura - constantemente afirmada pela tradição, e ao mesmo tempo em constante afluir transformador na renovação de sua permanência e continuidade - é pensada pela originariedade dos étimos à profundidade ontológica; embate constante da referência entre a permanente criação e as possibilidades já

³⁸ O fragmento em questão diz na tradução de Carneiro Leão: “Auscultando não a mim mas o logos, é sábio concordar que tudo é um” (ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES E HERÁCLITO. 1999, p.71). A interpretação de ἀκούσαντας (*akousantas*), participio plural do verbo ἀκούω (*akouo*), aqui presente coaduna a compreensão de Heidegger presente em seu Heráclito (HEIDEGGER, 2002, p. 256-263).

³⁹ Área com amplo desenvolvimento que traz vários autores importantes seja na criação de métodos para o ensino de música, seja na discussão conceitual da questão. Autores como Violeta Gainza (Estudos de Psicopedagogia Musical. 2. ed. São Paulo: Summus, 1988), Keith Swanwick (*Ensinando Música Musicalmente*. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003), Murray Schafer (*O ouvido pensante*. Trad. Marisa T. de O. Fonterrada [et. al.]. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1991), John Paynter (*Sound and Structure*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992), Marisa Fonterrada (*Detramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008) são alguns poucos dos que figuram em tal universo e aqui se apresentam destes poucas obras apenas como mera indicação introdutória a quem por tal dimensão se interessar. Os autores apresentados, de maneiras distintas, alguns ligados à pedagogia (caso de Gainza e Fonterrada), outros à psicologia (caso de Paynter), outros ainda à uma prática de ensino de música sem o comprometimento direto à áreas que dialogam de modo interdisciplinar com a música, discutem os caminhos da educação musical na atualidade.

estabelecidas de se fazer música, onde, a cada vez, as distintas manifestações, revelam-se no irromper do humano que musicalmente fala variegado.

Ao falar-se de educação musical várias dimensões surgem. Uma delas assume a via da interpretação, esta que traz a obra musical à presença enquanto realização. Seja qual ela for, a interpretação dá-se uma conquista e renovação simultâneas - realização sempre originária. Assim o dizemos, mesmo no agir que busca possibilidades tradicionais de realização sonora - seja na apresentação de obras musicais apoiadas por inflexões de frases aparentemente próprias a um determinado período⁴⁰, seja pela realização da obra em instrumentos que pretendem remontar certo ambiente sonoro específico a um contexto histórico⁴¹. Estes dois exemplos (que longe estão de totalizar as possibilidades de interpretação musical) comumente apontados pela aparência de mera reprodução (entendendo aqui o termo superficialmente) originariamente são produção e criação. A interpretação musical é criação como forma de irrupção e emergência do que, como obra, músico, expectador e saber, enquanto unidade, já advém⁴². Interpretar é trazer à presença, sendo a música originariamente somente assim dando-se presença. Mesmo na era da fonografia digital ou analógica, este é o modo primeiro do operar das obras, pois a reprodução por tal suporte somente o é apenas desde a interpretação⁴³. Deste modo, toda realização musical, como referência, é já

⁴⁰ As frases aqui são tomadas como grupos de sons em que se dispõem sons melódicos em quaisquer texturas sonoras, onde as inflexões aventadas, se dão pelos acentos de intensidade que ressaltam a importância de cada som no conjunto da obra. O que se chama frase em música mostra-se, nessa aproximação com a língua, pelas diversas articulações. Para maiores esclarecimentos, cf. HARNONCOURT (1988, p. 49-63).

⁴¹ Cf. a prática abordada, pelo trabalho de Harnoncourt citado na nota acima, esp. as p. 17-22; 90-99.

⁴² Para maiores detalhes desta unidade (aqui entendida pelo irromper da dinâmica musical como um todo em quaisquer de suas valências e manifestações), que toma norte na compreensão referencial acerca da dimensão artística presente em '*A origem da obra de arte*' de Heidegger, cf. GATTO (2009, p. 295-324).

⁴³ Entendemos que mesmo dentro das produções em fonografia digital ou analógica, há a necessidade da interpretação, sendo a dimensão fonográfica a perspectiva do suporte de uma determinada interpretação que pode influenciar no modo de realização, como muitas vezes o faz, posto os contextos de gravação atualmente, com os seus inúmeros recursos, permitirem várias condições antes não possíveis em determinadas interpretações, como retornar trechos, gravá-los em velocidade reduzida e aumentar o andamento artificialmente, recortar e inserir partes específicas, etc. Aqui ficam excluídas da perspectiva interpretativa que procuramos abordar, as dimensões de gravações puramente digitais, quando estes se mostram sem qualquer interferência do músico: como se dá possível nos casos da programação de aplicativos ou programas específicos para a produção de sons – aqui podemos citar em referência as gravações apenas por interface digital MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) ou *Sampler* (aparelho que trabalha com a manipulação de sons previamente gravados e armazenados em formato digital em forma de livreria de sons). Para o caso do último, as gravações que compõem a livreria de sons partem de instrumentos e músicos em condições de interpretação instrumental. Assim, quando há o trabalho do músico que manipula os sons já gravados ou emulados de alguma maneira, caso possível desde estas perspectivas abordadas, se configura para nós uma dimensão interpretativa de alguma ordem, por mais

criação: na composição de obras ou confecção de arranjos; na transposição e transcrição de obras já existentes para outros instrumentos e tonalidades; na ação da interpretação em suas múltiplas matizes; pela construção de saberes enquanto consolidação ou renovação; na construção do ouvinte, lançado no vórtice e na expectativa de acolher e dinamizar tomando o seu quinhão no operar musical que, a cada vez, apresenta-se distintamente resguardando identidade⁴⁴. Aqui sempre se impõe criação em alguma medida. E para nós, nessa valência, está em questão o embate referencial da experiência e da educação que, musical e poeticamente, revelam-se concedendo pensar de modo mais próximo tais distintas irrupções.

Na composição, outro viés presente em educação musical, os caminhos e maneiras de se criar música são diversos. Prática e saber são arrolados em conjunção onde vigoram diferenças no embate referencial eximido de isolamento. Prática e saber juntos condicionam os limites impostos na formação identitária de uma unidade sonora musical. Sempre diálogo, compor se mostra enquanto modo de equilibrar, de harmonizar - no jogo de tensões entre estabilidade e instabilidade - as distintas partes de uma obra. Esse equilíbrio fundamental no jogo de forças da obra revela a unidade de identidade e diferença trazida por ela. Um movimento para lá e para cá, forças que ora jogam projetando, ora retrojetando unidade memorável em contraposição ao diferente. Compondo o mesmo (entendido fora da verossimilhança), estes distintos movimentos demonstram a agonia presente no caminho. Agônicamente, pela oposição, pelo confronto contínuo, na agonia das idas e vindas pelo medir-se próprio perante o outro que perfaz a unidade do mesmo, o ritmo se dá marcado pelo movimento em que medem-se trechos, frases, elementos de frases, partes inteiras, a obra toda, o acolher da escuta, a história do músico já ouvinte. Esse modo próprio de ser conduz o músico ao mesmo tempo em que é conduzido por ele. O conduz na seleção, já exclusão, de uma infinidade de caminhos; é conduzido por ele, ao mesmo modo, no embate entre o gosto e a forma da obra. O real musical, um mundo em realidade musical, é convite constantemente fecundo, exigência poética trazida musical, que já condiciona a presença da obra em criação, pela própria consolidação da forma que musicalmente se insinua; é um transpassar no e pelo homem

que esta não conte com a dimensão de possibilidades e perspectivas dinâmicas que se mostram nas interpretações ditas tradicionais.

⁴⁴ Para tal dimensão apresentamos as interpretações das obras que, a cada vez (em tratando-se da mesma obra), renovam-se, trazendo consigo o embate entre identidade e diferença. Torna-se ainda presente que, pela dimensão musical, o que dá-se como músico e ouvinte, dispostos na concretude temporal de ser, perpassam pela mesma valência.

a exigir-lhe garantia, restituição do insinuado. Tal convite é também conduzido pelo músico por este tomar a si participando da seleção que, por exigência, o real⁴⁵ lhe permite. Tomar um caminho em detrimento de outro dá-se a possibilidade de cada um responder à exigência no condicionamento do resguardo da unidade. O estranho em entender um todo que de muito nos ultrapassa, não nega a exigência de que música aconteça, múltipla, em todas as culturas. A esse fato incontestável, a exigência poética, maior do que nós, consolida o embate - jogo de tensões e repousos pressupondo infintos modos de aparecer - como traço comum na produção musical⁴⁶. Essa marca concede, na oposição às outras realizações musicais, bem como as possibilidades de sua emergência, o limite que separa a música de todo o outro, o limite que faceia o não-limite de toda criação musical.

A práxis nesse caminho é um constante renovar-se. Buscando aprofundamento na dimensão da educação musical é comum o neologismo musicalizar⁴⁷, verbo formado pela adição do sufixo ‘-izar’, com sentido causativo, à palavra música, trazendo em destaque o movimento de construção desta no processo educacional. Dentre outros, nesta dimensão, trazemos em relevo o papel do responsável por conduzir processo conjunto - o professor; e ante o presente, por superficialidade de compreensão, torna-se comum o entendimento da musicalização como dinâmica referencial pelo domínio de uma técnica, enquanto cuidado e auxílio do professor, em direção ao que assume sua parte em um receber – o aluno. Não há dúvidas de que a técnica faz parte do processo educacional e das formas de fazer música. No entanto, dominar uma técnica é visão parcial da questão seja do ponto de vista de quaisquer das partes envolvidas, do que recebe sempre já agindo, ou do que concede sempre e já também recebendo. A era da técnica predominantemente nos conduz a compreendermos o contexto das coisas por

⁴⁵Tome-se o entendimento aqui de real, pela dimensão que extrapola a realidade apenas, e se dispõe no âmbito das possibilidades e impossibilidades para além do factual. Para aprofundar o entendimento conceitual de real aqui empregado, cf. JARDIM (2012, p. 15-18).

⁴⁶ O caminho etimológico para música nos é bem conhecido na tradição ocidental, esta que nos resguarda. Provém do grego μουσική (*mousike*), o ‘que diz respeito às Musas’, que por Hesíodo são as filhas de Zeus e Mnemósyne, e presidem as artes, cf. Hesíodo, Teogonia v. 53-63. Dentro de um contexto mítico, para os gregos, se revela a importância da presença da questão musical que transcende a existência humana.

⁴⁷ A palavra não consta das obras de referência aqui dispostas. Na internet, a enciclopédia livre “Wikipédia” assim a define: “A musicalização é o processo de construção do conhecimento musical”, sendo o texto retirado de: SUGAHARA, L. Y. *Musicalização infantil para crianças de 2 a 6 anos: apostila para formação de professores*. São Paulo. 1998; como cita a fonte da página da internet. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Musicaliza%C3%A7%C3%A3o#cite_note-1
Acessado em: 17/11/2015.

ação unilateral do homem perante o que é e, nesse caso, a música é focada na mira objetivada pela imagem construída por tal proposta⁴⁸. Por domínio, nos referimos à aparente supremacia do homem em trazer algo à presença. Com isso, o hipotético domínio de uma técnica se dispõe restrição condicionante e prescritiva da música e da educação musical vistas no movimento da musicalização.

Aqui, denunciemos: esse suposto domínio o é sempre, e ao mesmo tempo, não domínio, sustentado na mobilidade constante de o real a nos proporcionar poeticidade - rege o paradoxo. Mais do que um entendimento aprisionado de técnica pela subjetividade perante a objetividade - ambas construções culturais de modos de entender o que se mostra⁴⁹ - se entendem caminhos dentro de possibilidades múltiplas de manifestação do que dá-se música e irromper do próprio neste contexto. A técnica em música é concessão ao fazer⁵⁰, é dele parte tanto quanto o fazer dela também é parte. Na dimensão do paradoxo constante em que se tem, já sendo tomado enquanto propriedade do que se julga ter, as ondas musicais bailam em afluxo constante do embate de ser, vir a ser e não ser (LEÃO, *op. cit.*), a medir forças no afluxo constante do real e da realidade. O fazer é norte de possibilidades de realização referenciado por tudo o que lhe circunda no mundo artístico e musical. A técnica ao mesmo tempo constrói o homem músico e ouvinte no constante domínio e não domínio a oferecer possibilidades; tomamos assim nossa parte, nosso lote, em habitar o fazer que nos constrói musicais num fluxo constante de transformações e repousos.

⁴⁸ Cf. acima, nota 5, o 2º acontecer referido; e a nota 6.

⁴⁹ Coaduna-se aqui, para interioridade subjetiva (psicológica) e para exterioridade objetiva - ambas construções culturais do ocidente - o exposto pelo estudo de Jaa Torrano acerca da Teogonia de Hesíodo, cf. TORRANO, 2006 (p. 47).

⁵⁰ Como sinônimo de produzir, o fazer assume aqui o sentido da essência do agir, como presente em “Sobre o Humanismo” de Heidegger: “De há muito que ainda não se pensa, com bastante decisão, a Essência do agir. Só se conhece o agir como a produção de um efeito, cuja efetividade se avalia por sua utilidade. A Essência do agir, no entanto, está em con-sumar. Con-sumar quer dizer: conduzir uma coisa ao sumo, à plenitude de sua Essência. Levá-la a essa plenitude, *producere*” (HEIDEGGER, 1995, p. 23-24).

Perante o que se dispôs em discussão, apresentamos o musicalizar como uma forma de trazer para a vivência e experiência poéticas, que manifesta música e faz dela participar. Experiência que entra na formação e conformação da história⁵¹ dos que por ela se mostram, passando a prefigurar tomando parte da identidade do homem enquanto ouvinte e músico ao mesmo tempo. Assim, quanto mais próximo o professor de música, responsável por conduzir e iniciar o caminho, estiver da amplitude da questão musical (não por aparente totalização do domínio de técnicas, práticas e saberes, mas por aprofundar constantemente estas dimensões no movimento ininterrupto de transformação destes) - necessariamente levando à produção e criação de caminhos pelos quais se possa nortear na possibilidade de manifestar o próprio de si em conjunção com a alteridade – mais próximo estará de si mesmo constante dessa dinâmica, na insistência e persistência de chegar a quem ele é.

Trabalhando a conjuntura musical perante o outro, o professor toma parte na disposição da escuta e insistência, além de consigo mesmo, com a turma (seja ela formada por apenas um indivíduo ou por um grupo), e com a música, nos modos de tentar iniciar este movimento. Conhecendo o estabelecido por caminhos e experiências possíveis, ou seja, métodos e metodologias, dá-se diálogo com a tradição a permitir aprofundamento no seu empenho. Ao nos aproximarmos da palavra método, esta diz-se pela união do prefixo *met(a)-*, vindo do grego *μετά (meta)*, apresentando, dentre outros, os sentidos de participação e de interposição, e do também grego *ὁδός (hodos)*, caminho (HOUAISS, 2009, verbetes *método* e *met(a)-*). Método se nos mostra, por esta via, tanto a participação como a interposição de caminho; o mostrar-se caminho que, mais do que levar a algum lugar, revela-se o movimento que direciona permitindo ao viajante caminhar, mas o caminhar inaugural do próprio caminho. Assim, afastamo-nos da determinação de um fim e abrimo-nos à possibilidade da inaugurabilidade de caminhos que viajem nas cadências da educação musical. Portanto, os métodos, são inaugurações de caminhos perante a imensidão inesgotável de possibilidades poético-musicais. Para além da reprodução superficial de métodos e possibilidades previamente arquitetadas, se encontra a irrupção de modos de fazer construídos com cada aluno, grupo, turma, desde suas exigências únicas e próprias; ou seja, a atividade, que entende a prática como não apenas sua, mas conjunta, espaço em que cria-se e recria-se incessantemente a cada vez,

⁵¹ Aqui nos referimos à história pessoal como as vivências pelas quais cada indivíduo, lançado em um mundo de referências, habita.

espaço em que dá-se a possibilidade de manifestação do poético desde que se tome em referência a profundidade de tal acontecimento. Estas criações e recriações se mostram não como condição de desgaste do termo e da questão da criação por si mesma. Ao dizermos recriar, estamos nos valendo de um novo acontecimento espacial, temporal, marcado pela identidade que limita-se em ser o que é, que marca a irrupção de cada acontecer em música que faz-se som musical no âmbito da possibilidade do acontecimento musical mesmo, enquanto alcance possível deste irromper. Não buscamos aqui o esvaziamento do conceito de recriação, mas entendemos que a cada vez em que surge a manifestação de um diálogo com o que tradicionalmente se institui, e com o porvir de inaugurações como possibilidade de retomar o tradicional e o novo como outro, há, de alguma maneira, criação na medida da recriação.

Com isso, longe de sugerir um perfil ou modelo de professor, ou ainda de posturas próprias dos alunos na mesma medida, suposta garantia de sucesso, dizemos que cada um assume com maior radicalidade seu empenho de fazer e saber, quanto maior liberdade e profundidade de pensamento e realização musicais se apresentam perante as dimensões aqui presentes⁵². Com uma formação que de modo contínuo pensa a originalidade da questão por ampla via, escutar a si e ao outro - levando em consideração que os cânones e paradigmas estáticos, vistos sob a égide da construção modelar de entendimento do real, predominantemente trazem a visão que decide antecipadamente, prescritivamente, o modo pelo qual os alunos irão participar do que se lhes apresenta - requisita formação ampla, aprofundada na questão musical enquanto realização (nas múltiplas faces da interpretação e composição), saber e pensamento, nas medidas da criação. Tal formação e prática concedem a liberdade de buscar caminhos junto aos que coabitam na perspectiva poética da educação musical em cada realização e possibilidade de sua emergência. Na contramão, a criação de um ou mais perfis, dependendo-se da área em atenção, mostra-se condicionante a restringir unilateralmente formas e maneiras de perceber a questão pela objetivação. Objetivado um perfil, tal modelo assume prevalentemente a prescrição de ações, atividades, possibilidades,

⁵² Neste se apresentam as especificidades dos trabalhos desenvolvidos em turmas dentro da educação básica regular, como também do presente em instituições específicas de trabalho musical (como escolas de música de ensinos básico, técnico e superior, este último em nível de graduação e pós-graduação) configurando-se o ensino formal; mas não se encontra aqui sem consideração o contexto não formal, pelo contrário, pois os caminhos que, enquanto métodos, aqui se discute, não se restringem à sistematização como reconhecida academicamente. Tem-se em consideração todo e qualquer caminho inaugural na dimensão musical no âmbito de suas possibilidades e impossibilidades.

assumindo-se validade única em tentativa desesperada de antever resultados, controle hipotético, tributário do esforço de circunscrever todas as coisas. Determinado assim, em sua maioria, o homem hoje age impelido pela exigência que fala já muito antes dele, mascarando a ironia de aparente autoria e vontade próprias. Na formação do humano diversas atividades se mostram atualmente preconizadas pela disponibilidade vista funcionalidade e serventia, de modo a se abrirem amplamente espaços ao intencionado nos ditames da múltipla disseminação mercadológica sustentada por auto alimentação ininterrupta. Esta retroalimentação traz a sujeição do homem a revelar-se o que prorrompe, sem saber, sua própria alienação enquanto coletividade, equacionado na engrenagem em que a perspectiva cultural, norteada, caminha. Nela, os caminhos são partilhados de modo dominante em uma anestesia coletiva que assume, por algo previamente dado, o que se discute. A isso, alia-se a influência da verdade imperial latina⁵³ - reverberando na contemporaneidade pela arbitrariedade⁵⁴ da correção, e da exatidão – a consolidar a atualidade da discussão ética, nos modos como o termo assume certa propagação, alijada essencialmente de si mesma, ao assumir predeterminação do homem em seu papel investigador; o que, na verdade, o apresenta servidor da técnica (disponibilidade e disposição), travestido de mandatário e dirigente.

Distante do perfil condicionante se busca, na presença da exigência musical por si, o norte que determina e delimita, desde sua própria irrupção como poeticidade, os movimentos, as cadências, o ritmo e a forma de responder à exigência poética, pois que esta, por dinâmica própria, institui-se. Na dinâmica educacional e musical, a escuta é fator preponderante, ouvir é condição essencial de pronúncia na construção do acontecimento musical que não se dá restrito à presença da obra, mas mostra-se fundamentalmente na construção do próprio homem a caminho da música enquanto músico e ouvinte. Essa escuta aqui se nos mostra como primordialmente diálogo, diálogo consigo, com o outro, com o contexto de mundo que nos sustenta e ultrapassa.

⁵³ Entendemos que a questão da verdade não se presta a ser tratada em simples nota, posto exigir trabalho detalhado e minucioso. No contexto imperial latino esta está pautada pelo acordo posicional e valorativo oriundo do sentido de *véritas* e do comando do *imperium*, como nos mostram AGUIAR (2004, p. 139-140); e também HEIDEGGER (2008, p. 72) - onde a dinâmica linear de *falsum/fallere* se opõe ao *imperium* como comando, mostrando os caminhos da dualidade que, unidas às contribuições do helenismo, nos trouxeram o acordo, a correção e precisão em franco desenvolvimento como apropriação da questão da verdade. Para nós, sendo questão, verdade mostra-se para além da prescrição valorativa posicional, pois mudando-se parâmetros, mudam-se paradigmas, condições e perspectivas.

⁵⁴ A noção aqui, não mais desde o movimento presente na antiga condição de *arbitér*, do latim, como a testemunha qualificada e imparcial, encaminha-se para a posição de juiz como autoridade soberana. Para tal discussão, cf. BENVENISTE (1995, p.121-123).

Presentar-se em uma dinâmica de educação musical então diz-se de uma reunião múltipla de diálogos que se interpenetram e que ouvindo e respondendo ao apelo musical, falam musicalmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. Indústria Cultural e Sociedade. Seleção de textos Jorge M. B. de Almeida. Trad. de Júlia Elizabeth Levy... *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR, Werner. Música e Hermenêutica no Horizonte do Mito. In: CASTRO, M. A. (org.) A Construção Poética do Real. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. Texto e tradução: introdução de Emmanuel Carneiro Leão; tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1999.

BARNES, J. *The Presocratic Philosophers*. London; New York: Routledge, 2005.

BENVENISTE, E. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Trad. Denise Bottmann. Vol. II. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

CASTRO, M. A. *O Acontecer Poético – A História Literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

_____. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

COLE, T. Archaic Truth. IN: Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series, Vol. 13, Nº 1, p. 7-28, 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20538760>. Acessado em: 15/04/2013.

CORNFORD, F. M. *Principium sapientiae. Los origenes del pensamiento filosófico griego*. Traducción de Rafael Guardiola Iranzo y Francisco Giménez Garcia. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1987.

ERNOUT, A. e MEILLET, A. *Dictionnaire Etymologique de La Langue Latine: Histoire des Mots*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.

GATTO, E. A. G. *Caminhos do Ser: Música e Abismo*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras. Programa: Ciência da Literatura – Poética, 2009.

_____. Música, Linguagem e Abismo. IN: Terceira Margem. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação. Ano XV, n. 25, p. 73-92, jul-dez. 2011.

_____. Estética. In: CASTRO, M. A. (et. al.) Convite ao pensar. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Garcia Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HAVELOCK, Erick. *Prefácio a Platão*. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *Introdução à metafísica*. Tradução e apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. O fim da filosofia e a tarefa do pensamento. In: HEIDEGGER, M. Conferências e Escritos Filosóficos. Trad. Ernildo Stein. Col. Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000a.

_____. Que é metafísica? In: HEIDEGGER, M. Conferências e Escritos Filosóficos. Trad. Ernildo Stein. Col. Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000b.

_____. Tempo e Ser. In: HEIDEGGER, M. Conferências e Escritos Filosóficos. Trad. Ernildo Stein. Col. Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000c.

_____. A questão da técnica. Trad. Emanuel Carneiro Leão. In: HEIDEGGER, M. Ensaios e conferências. Rio de Janeiro: Vozes, 2001a.

_____. Construir, habitar, pensar. Trad. Márcia Sá C. Schuback. In: HEIDEGGER, M. Ensaios e conferências. Rio de Janeiro: Vozes, 2001b.

_____. “...poeticamente o homem habita...”. Trad. Márcia Sá C. Schuback. In: HEIDEGGER, M. Ensaios e conferências. Rio de Janeiro: Vozes, 2001c.

_____. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do lógos*. Trad. Marcia 3ª edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá. C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. A questão da técnica. Trad. Marco Aurélio Werle. IN: *Scientiae Studia*, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662007000300006>

_____. *Parmênides*. Trad. Mario S. Wrublevsky. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2008.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. Edições 70, São Paulo: 2010.

_____. *O acontecimento apropriativo*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 2.0a. Editora Objetiva, 2007.

_____. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 3.0. Editora Objetiva, 2009.

HUTCHEON, L. A Postmodern Problematics. In: MERRIL, R. (ed.) *Ethics / Aesthetics: Post-Modern Positions*. Washington, DC: Maisonneuve Press, 1988. Disponível em: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/4358/3/Ethics_Aesthetics_Post%20Modern%20Problematics.pdf.

JARDIM, A. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

_____. *A Conferência Titular – Poética: o modo essencial de pronúncia do real*. Rio de Janeiro: MusAbsurda, 2012.

LEÃO, Emmanuel C. Filosofia como pintura, escultura e música. In: LEÃO, E. *Aprendendo a pensar*. Vol. II. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

_____. *Filosofia Grega – Uma introdução*. Teresópolis: Daimon Editora, 2010.

LEE, G. M. (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. – JONES, H. S. *A Greek-English Lexicon*. New York: Oxford University Press, 1996.

MARQUES, D. C. & LISBÔA FILHO, F. F. *A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional*. IN: *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)* – v,1, n.2, p. 73-81, jul-dez 2012. Disponível em: <http://www.unicentro.br/rbhm/ed02/dossie/07.pdf>.

MICHELAZZO, José Carlos. *Do 'um' como princípio ao 'dois' como unidade: Heidegger e a reconstrução ontológica do real*. São Paulo: Fapesp : Annablume, 1999.

POKORNY, Julius. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. 3 vol. Bern & München: Francke Verlag, 1959.

QUINTANA, Mário. *Caderno H*. Prefácio Gilberto Mendonça Teles. Organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia de Tania Franco Carvalho. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

SOUZA, R. de M. O Corpo de Baile na Linguagem da Vida. IN: Terceira Margem: revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Rio de Janeiro, Ano XV, Nº 25, p. 191-209, jul.-dez. 2011.

TORRANO, Jaa. O mundo como Função de Musas; In: HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2006.

WANNER, MCA. Repensando a representação. In: WANNER, MCA. Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/296z5/pdf/wanner-9788523208837-06.pdf>.

WEST, M. L. *Indo-European Poetry and Myth*. New York: Oxford University Press, 2007.