

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

POLYANNI DALLARA DANTAS OLIVEIRA

A ARTE COMO VERDADE DE UM POVO

**A concepção heideggeriana da arte como verdade de um povo e o coco de
roda paraibano compreendido à luz dessa concepção**

João Pessoa
Setembro
2022

Polyanni Dallara Dantas Oliveira

A ARTE COMO VERDADE DE UM POVO

A concepção heideggeriana da arte como verdade de um povo e o coco de roda paraibano compreendido à luz dessa concepção

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal da Paraíba – UFPB
– como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Gilfranco Lucena dos Santos
Co-orientadora: Nina Graeff

João Pessoa

2022

Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

O48a Oliveira, Polyanni Dallara Dantas.

A arte como verdade de um povo : a concepção heideggeriana da arte como verdade de um povo e o cocode roda paraibano compreendido à luz dessa concepção /Polyanni Dallara Dantas Oliveira. - João Pessoa, 2022.

134 f.

Orientação: Gilfranco Lucena dos Santos. Coorientação:

Nina Graeff.

Dissertação (Mestrado)

- UFPB/CCHLA.

1. Arte. 2. Heidegger. 3. Cultura popular. I. Santos, Gilfranco Lucena dos Santos. II. Graeff, Nina.
III. Título.

UFPB/CCHL

CDU 7(043)

Elaborado por RUSTON SAMMEVILLE ALEXANDRE MARQUES DA
SILVA -CRB-15/0386

POLYANNI DALLARA DANTAS OLIVEIRA

A ARTE COMO VERDADE DE UM POVO

**A concepção heideggeriana da arte como verdade de um povo e o coco de
roda paraibano compreendido à luz dessa concepção**

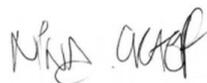
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade
Federal da Paraíba, como pré-requisito para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Dissertação aprovada em: 22/07/2022

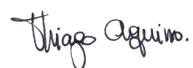
COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr. Gilfranco Lucena dos Santos
(Orientador)



Prof. Dr.a Nina Graeff
(Coorientadora)



Prof. Dr. Thiago André Moura de Aquino
(Examinador Externo)



Prof. Dr. Robson Costa Cordeiro
(Examinador Interno)

RESUMO

As manifestações culturais populares são constituídas de elementos estéticos que criados e preservados pela oralidade, possuem dinâmicas próprias de manutenção e transformação ao longo do tempo em várias comunidades tradicionais do país. Além de dispor de autonomia em relação à lógica de mercado, resultado de um projeto colonialista ocidental subjacente ao desenvolvimento do método científico nas mais variadas áreas do saber, elas se distinguem da arte erudita em muitos aspectos dos quais aqui serão abordados. Tendo em vista a particularidade de elaboração de pensamento da tradição ocidental e da oralidade, buscou-se neste trabalho pensar a compreensão heideggeriana da obra de arte como a verdade de um povo, e os saberes do coco de roda paraibano que é uma manifestação cultural popular tradicional. E com isso, foi colocado em discussão o caráter comunitário e coletivo dos saberes das comunidades tradicionais, partindo dos seus elementos musicais, e o estudo sobre a obra de arte feito por Martin Heidegger. Diante dessas duas experiências do saber o que há de semelhante e único nelas? Quais são os pontos de contato e deslocamento entre esses dois modos de pensamento e experiência de criação de sentido? Além disso, a experiência do *ser brincante* e da *brincadeira* foram abordadas a fim de apresentar uma compreensão própria das comunidades sobre seus saberes, cultura e musicalidades e sentidos, e em paralelo se considerou a compreensão de *jogo* e *brincadeira* no pensamento de Martin Heidegger, Johan Huizinga e Gadamer.

Palavras-chave: Arte; Heidegger; Jogo; Verdade; Cultura Popular.

ABSTRACT

Popular cultural manifestations are made up of aesthetic elements that, created and preserved by orality, have their own dynamics of maintenance and transformation over time in various traditional communities in the country. In addition to having autonomy in relation to the logic of the market, the result of a western colonialist project underlying the development of the scientific method in the most varied areas of knowledge, they are distinguished from high art in many aspects of which will be addressed here. In view of the particularity of elaboration of thought of the western tradition and of orality, this work sought to think about the Heideggerian understanding of the work of art as the truth of a people, and the knowledge of the coco de roda from Paraíba, which is a popular cultural manifestation. traditional. And with that, the community and collective character of the knowledge of traditional communities was put into discussion, starting from their musical elements, and the study on the work of art made by Martin Heidegger. Faced with these two experiences of knowledge, what is similar and unique about them? What are the points of contact and displacement between these two modes of meaning-making thought and experience? In addition, the experience of being a player and playing were addressed in order to present an understanding of communities about their knowledge, culture and musicalities and senses, and in parallel, the understanding of play and play in the thinking of Martin Heidegger, Johan Huizinga and Gadamer. In the first chapter, the Heideggerian understanding of the end of philosophy as a science and the thought of meaning was presented. The second chapter dealt with the work of art as putting oneself into the work of truth as Heidegger characterized it. And finally, the third chapter thought about the experience of playing, playing and being a joker from the reflection of Heidegger, Huizinga and Gadamer in dialogue with the traditional popular revelry from Paraíba coco de roda.

Keywords: Art; Heidegger; Match; Truth; Popular Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 Filosofia, pensamento do sentido e poesia	16
1.1 A ciência e o pensamento do sentido: ciência e filosofia	16
1.2 Filosofia e a questão da técnica	24
1.3 Filosofia: o estágio final da metafísica do Ocidente	34
1.4 A tarefa do pensamento	37
1.5 A linguagem como expressão e informação	43
1.6 A essência da linguagem	47
2 A origem da obra de arte na perspectiva heideggeriana	60
2.1 A coisa	60
2.2 Matéria e forma	62
2.3 O ser do utensílio	62
2.4 Terra e mundo: a patenteação do sagrado na obra de arte	64
2.5 A aletheia e a obra de arte	78
3 A descoberta do ser brincante e a experiência do jogo	92
3.1 A experiência do jogo e a brincadeira	92
3.2 Oralidade: memória viva do povo africano	104
3.3 A experiência da brincadeira no coco de roda paraibano	110
3.3.1 Uma contextualização sobre o coco de roda	110
3.3.1.1 O coco de embolada e o coco de roda	111
3.3.1.1.1 Coco de embolada	111
3.3.1.1.2 Coco de roda paraibano	112
3.4 A descoberta do ser brincante na cultura tradicional popular paraibana	117
CONCLUSÃO	126
REFERÊNCIAS:	130

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa se pensou a obra de arte como a verdade de um povo, partindo do pensamento heideggeriano com relação à arte, que a compreendeu como um “pôr-se-em obra da verdade”. E, partindo da reflexão heideggeriana sobre o pensamento da arte e o sentido deste, buscou-se articular esse pensamento com os saberes da cultura popular, especificamente do folgado paraibano *coco de roda*, os quais trazem em seu âmago o pensamento e a vida de um povo no mundo que se revela no *canto*, na *dança* e nos *toques* dos instrumentos percussivos. O diálogo proposto considera os contextos e os modos nos quais os conhecimentos, ocidentais e afrocentrados, são construídos.

Tanto a compreensão heideggeriana da arte, quanto os saberes do *coco de roda*, irradiam um *canto* e uma *arte* que dão o que pensar e, que carregam consigo as reflexões, constatações e problematizações dos conflitos e contradições que atravessam a existência e a decisão de um povo num tempo da história. As referências vão variar de acordo com a perspectiva investigada: Heidegger reflete a partir das artes plásticas (Van Gogh), da poesia literária (Hölderlin) e canções (Stefan George); e para pensar a experiência poética do *coco de roda*, consideramos a compreensão dos elementos da *brincadeira* do *coco* segundo os mestres e mestras da cultura popular paraibana brincantes desse folgado, em especial os mestres (as) do grupo Coco de Roda Novo Quilombo do qual a autora é aprendiz.

Estabelecer esse diálogo foi um desafio dado às fronteiras que distanciam esses dois universos de compreensão de mundo a serem tratados nestas linhas. Quando se diz que a produção filosófica nasceu na Grécia ou só em alemão é possível filosofar, cria-se uma gaiola para o ato de refletir e de pensar. Uma etnização da filosofia, que racional e lógica, chama-se ocidental e detém a autenticidade intelectual: “[...] se é única a origem, único será o poder” (SONDRÉ, 2020, p. 8), sem esquecer o fato de “[...] todo grande sistema filosófico (de um modo geral, inoperante na articulação de sistemas real-históricos) subjaz uma política - impensada por esse mesmo sistema (idem). Certamente, segundo Sondré, a totalidade da obra filosófica ocidental não está diretamente ligada ao colonialismo imperial, no entanto, o pensamento filosófico deve investigar e realizar críticas aos sistemas políticos vigentes, pois

eles orientam o alcance do próprio pensamento na maioria das vezes (Cf. SONDRÉ. *Pensar nagô*, 2020, p. 8).

Fora de um redoma epistemológico se pode encontrar pontos de convergências entre o pensamento de um filósofo alemão e de um coco cantado por um pescador. O mistério do pensar não tem dono, mas está em todos os aspectos da vida cotidiana. Os conflitos e as relações de poder que subjagam um povo e um saber ao outro não podem ser silenciadas, mas qual a possibilidade de troca e aprendizado entre a filosofia alemã e o *coco de roda*?

Destacamos a afinidade entre o pensamento de Heidegger sobre a arte e a dimensão poética do *coco de roda*, pelo motivo de ambos se encontrarem na encruzilhada em que o pensamento do sentido se dá de vários modos, um deles na arte compreendida como *poesia*, e constituem a verdade de um povo histórico, pois a verdade do *poetar* é um acontecimento que envolve a relação *terra, mundo* e pessoas e, isso revela o sentido que um povo atribui às suas experiências existenciais por meio da *poesia*.

Martin Heidegger na conferência “*Der Ursprung des Kunstwerkes*” (A origem da obra de arte)¹, apresentou o acontecimento da verdade que se dá no combate originário entre o *mundo* e a *terra* da obra. Essa experiência da verdade por intermédio do combate originário constitui o *ser-obra* da obra e, revela o *não-estar-encoberto* da obra de arte. O combate entre o *mundo* e a *terra* não consiste num enfrentamento devastador, antes é através dele que cada um à sua maneira participa do desabrochar da obra de arte enquanto como *pôr-se-em* obra da verdade. *Mundo* e *terra* se desafiam nesta disputa, encorajando um ao outro a navegar os mares possíveis da sua própria auto-afirmação. A disputa não afasta e anula os contrários, mas os aproxima na congregação da diversidade. Trata-se da unidade do que é diverso, pois o que é diferente não só diverge, mas encontra seus pontos de convergência. O *pôr-se-em* obra da verdade da obra de arte atravessa o artista, o fazer artístico (τέχνη) que guarda o saber do ente, e aquele que a resguarda. Quem resguarda a obra de arte, a ela se entrega, deixando-se atingir e pertencer à verdade que acontece na obra. A pessoa, o existente, o ser-o-ai (*Dasein*) ou a *pre-sença* pensa, questiona e vigora em um momento histórico e, existindo, vivendo, dedica-se e acessa a verdade da obra que vem a ser historicamente. Esse é um dos modos pelos quais o ser humano pode se lançar às possibilidades de existir no mundo. Assim, “[...] a arte é um devir e um acontecer histórico da verdade” (HEIDEGGER, 1977, p. 76). E a essência dela seria *poesia* (*Dichtung*) como um modo de iluminar a projeção da verdade e o dizer projetante da existência. A projeção poética abriga todas as expressões da arte e é “[.]

¹ Cf. MOOSBURGER, L. B. *A origem da obra de arte de Martin Heidegger*, p. 2, 2007.

a patenteação originária daquilo para o que o aí-ser, enquanto histórico, já está lançado. isto é a terra e, para um povo histórico, a sua terra” (HEIDEGGER, 1977, p. 82). Nesse sentido, a arte como *poesia*, no sentido amplo, projeta uma verdade que vem a ser historicamente. A *poesia* é pensamento de um povo que se põe a refletir, *ela como μέλος (canto) ou canção também recolhe um dizer que abriga um pensar* (Cf. HEIDEGGER. *A caminho da linguagem*, 2003, p. 188-215).

Martin Heidegger, tão complexo quanto a sua obra, contribuiu para a filosofia alemã contemporânea; ele pensou a arte de seu povo, foi crítico aos dogmatismos da filosofia ocidental, tentando superar pré-conceitos e preconceitos. Heidegger pensou o tempo e o lugar-terra natal em que vivia. E pensando a *poesia* e o *canto* alemão do passado e do seu tempo, viveu a Alemanha. Pensar é viver mais que sonhar, mas é possível que tenha sonhado também, com uma Alemanha nacional socialista em que o seu povo não se tornasse um instrumento da técnica que não pensa, mas molda as pessoas para fins destrutivos, colocando em risco a própria existência do ser humano e do planeta. *Um sonho frustrado, pois a aposta nacional socialista manifesta pela filiação do Heidegger ao partido nazista em 1933, evidenciou, posteriormente, um erro de julgamento, uma vez que o sonho foi abalado e substituído por uma filosofia política pautada na soberania e pureza racial responsável pelo assassinato de milhares de pessoas. Essa perspectiva em execução, abortou a possibilidade de conciliação entre o ser humano e a técnica moderna, a qual não era entendida mais no sentido grego de saber o ente ou saber o que é algo, mas dominar a vida humana até às últimas consequências, ou seja, através dos avanços tecnológicos coisificar (reduzir a mero objeto para dominar ou ser dominado) todos os aspectos da vida humana e da natureza. Tudo é matéria-prima, inclusive, as pessoas. Nesse sentido, o nazismo real e hitleriano, o próprio Heidegger reconheceu tardiamente em 1943, foi a prova de que o ser humano não harmonizou as possibilidades técnicas modernas e a terra mãe (solo pátrio); de modo contrário, o filósofo identifica os crimes nazistas com o desgaste da terra (economia agrária legitimada e tomada como progresso), pois a agricultura motorizada tão logo será mortal para o mundo, assim como as câmaras de gás e as bombas de hidrogênio* (Cf. MAURER, *O que existe de propriamente escandaloso na filosofia da técnica de Heidegger*, completo, 2000). Ao pensar a arte ou somente pensar, Heidegger viveu a Alemanha, e sofreu as consequências disso. Pensou a partir de uma *terra* e de um povo que pertencia, usou sua língua materna para isso e produziu conhecimento. Enfim, enquanto pertencente a uma *terra* e a um povo, lançou-se às possibilidades de sua própria existência, não se isentando do

destino e da decisão histórica de sua terra e povo, que integraram um projeto colonial hegemônico de mentes e corpos.

O projeto hegemônico ocidental, instituído por força e autoridade um modelo econômico, político e cultural universal às fronteiras externas das Américas, do sudeste da Ásia e do norte da África., de modo que “[...] a decolonialidade consiste também numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciou em 1492” (COSTA; GROSGUÉL, 2016, p. 17). Nesse sentido, a decolonialidade é um movimento que faz uma crítica à hegemonia ocidental, colocando-se em oposição a esse projeto de mundo, à medida que “[...] percebe os limites das ideias que pressupõem essências pré-estabelecidas e fixas” (COSTA; GROSGUÉL, 2016, p. 19). Além disso, na perspectiva decolonial, “[...] as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci enunciativos* de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos” (idem).

A *decolonialidade* ergue uma crítica ao padrão conceitual e existencial colonialista que determina o pensamento intelectual, o credo religioso, o idioma, os costumes, as produções poéticas/artísticas e a própria existência dos povos; que em tal relação de poder, na perspectiva dos colonizadores, são tratados como inferiores e sujeitos à subordinação. E nesse sentido, o pensamento decolonial rompe com os pensamentos, conceitos e perspectivas colonialistas europeias “[...] gravados nas mentes e corpos por gerações”, e trazer à tona “[...] o pensamento dos povos originários (índios) e de diáspora forçada (negros) (COSTA NETO, 2016, p. 51). A contraposição à *colonialidade*, bem como o “[...] *diálogo do futuro entre a cosmologia não ocidente e ocidental*” não se dá apenas no âmbito ontológico e biológico, o branco é Ser ao passo que o negro é não-Ser, mas social-político-cultural também para fins de mudanças concretas na administração e gestão política, pois o privilégio branco tem sua fundamentação na história, e se libertar da conceituação hegemônica eurocêntrica configura uma *desobediência* (Cf. COSTA NETO. *A Denúncia de Cesaire ao Pensamento Decolonial*, 2016, p. 52).

O pensamento ou a possibilidade *decolonial* é, segundo Mignolo, *desobediência epistêmica*. E para ele, não há como considerar a possibilidade decolonial sem pensar a *identidade em política*, pois o discurso europeu moderno construiu teorias e estabeleceu ações políticas fundamentadas em identidades consagradas por premissas imperialistas, estas raciais (de matriz colonial) e patriarcais (Cf. MIGNOLO. *Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política*, 2008, p. 289). Ressalta Mignolo:

“Fausto Reinaga (o aymara intelectual e ativista) afirmou claramente nos anos 60: “Danem-se, eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação”. Nesse sentido, a *desobediência epistêmica* significa projetar a possibilidade de descolonização nas formas de pensar, conhecer e compreender o mundo e tudo que nele há, também agir politicamente, em detrimento da “razão imperial” (MIGNOLO, 2008, p. 290) que subjaz uma “política imperial de identidades” (idem). E por qual razão esta possibilidade descolonial é epistêmica? Porque ela se liberta do vínculo e da obrigação dos fundamentos conceituais e a acumulação de conhecimento ocidentais; essa liberação não implica uma negação total do que foi pensado a partir do grego, latim e línguas vernáculas européias, mas entender que até mesmo a razão e racionalidade ocidentais críticas que não são integralmente imperiais como Marx, Nietzsche, etc, elaboram uma crítica dentro das regras dos jogos impostos por razões imperiais nos seus fundamentos categoriais gregos e latinos (Cf. MIGNOLO. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*, 2008, p. 290). Assim, a *decolonialidade* significa “aprender a desaprender” o projeto de aprendizagem e conhecimento enraizado na razão imperial/colonial.

Os saberes do *coco de roda* paraibano é uma tradição cultural popular que no Estado da Paraíba é preservada, pensada e transmitida por “[...] pescadores e trabalhadores rurais de usinas ou de plantações de coco, na zona rural de cidades do interior, em assentamentos de trabalhadores rurais, em comunidades negras isoladas e em aldeias indígenas” (AYALAS, 1999, p. 240). Essas comunidades guardiãs da tradição do *coco de roda* pensam o mundo poeticamente a sua maneira, também o fazem numa *terra* e localidade, num tempo e numa língua materna atravessada por regionalidades que caracterizam esteticamente a obra viva e autêntica da *brincadeira do coco de roda*. A poesia, bem como os elementos estéticos da *brincadeira do coco de roda* dão o que pensar e atrai a atenção de estudiosos, pesquisadores e admiradores em geral devido à extensa diversidade musical, de símbolos e significados desse folguedo na Paraíba. Ademais, a própria estrutura que dá forma e sustentação à *brincadeira* é orientada por narrativas e modos de criação que dão a conhecer uma conceituação, dentro dos elementos lúdicos do *coco de roda*, não fixa, mas dinâmica que varia de comunidade para comunidade:

Quando se busca o entendimento do que é a *brincadeira do coco* por intermédio de seus cantadores e dançadores, vão surgindo peças de um grande quebra-cabeças que revelam, entre fios da memória, a maneira como constroem a sua história, vinculada intimamente com as suas vidas, com a história de seus versos, de seus cantos, de seus passos. Com a convivência

acentuada, vai se revelando a história oculta de um coco ou outro, o que motivou sua criação, quem fez os versos, quem escolheu a melodia. Relativiza-se a ideia corrente de anonimato e vão surgindo elementos os quais permitem considerar em que consiste o improviso. Ora significa criação a partir de certas circunstâncias, ora a maneira criativa de inserir um verso da tradição em situações presentes, fazendo o já conhecido surgir como algo novo porque se encaixa em uma ocorrência nova, o que lhe atribui um novo sentido (AYALA, 2000, p. 240-241).

Os temas dos *cocos* são múltiplos, falam dos acontecimentos que atravessam a vida desse povo que habita uma *terra* e um *mundo*, muitos brincantes destas, inclusive, afirmam ser o *coco de roda* uma tradição herdada dos antigos escravizados e, os cânticos expressam o labutar de uma vida marcada pela sobrevivência de um povo, sua história e cultura. Além disso, é um modo de dar voz crítica e resistir aos maus tratos do trabalho forçado, assim como Dona Lenira, mestra cantadora, dançadeira e tia da mestra Ana do Coco de Roda Novo Quilombo, refletiu. Segundo ela, o *coco* abriga um *recado* e isso é elemento originário do tempo da escravidão: “[...] eles como escravos eles não podiam desabafar com o senhor e eles desabafavam em lamentos. De noite, em noites, eles ali brincando e eles desabafavam” (idem). O *coco de roda*, então, é a unidade da experiência de pôr à frente de outro o sofrimento e a alegria: o choque da luta dos contrários que constituem a existência e se erguem como *canto* poético. Nos anos 90, a grande maioria das comunidades *brincantes de coco* eram constituídas por trabalhadores em situação de pobreza, parte expressiva em condições de pobreza absoluta. Atualmente, pouca coisa mudou nesse cenário, uma vez que na prática a cidadania e a igualdade não são para todos. (Cf. AYALAS. *Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX*, 2000, p. 244). Ainda, a hierarquização econômica e artística, no que diz respeito ao incentivo e apoio das culturas populares no Brasil, demonstra uma desigualdade de fomento que privilegia a cultura de massa e a cultura erudita. Nesse caso, dificilmente, seria possível falar da cultura popular sem falar dos aspectos econômicos e sociais, bem como as suas implicações na vida material e subjetiva dos *brincantes do coco de roda*, pois o não acesso aos direitos básicos e a escassez de recursos financeiros ferem diretamente a dignidade dessas pessoas.²

² Sabemos que existe uma hierarquia no valor alocado às diferentes formas de expressão cultural – e um dos modos de medir essa diferença de prestígio é o preço que se paga pela performance dos diferentes grupos culturais. Por exemplo, ensinamos nas aulas de Antropologia que uma sinfonia de Beethoven não é melhor nem pior que um auto completo de Cavalinho. Este sistema de valores, em princípio mais democrático, quando contrastado com os valores aristocráticos e burgueses que defendiam a superioridade da cultura erudita, é o que definimos como relativismo cultural, ou pluralismo estético. Contudo, esse relativismo não explica por que é preciso pagar R\$ 100.000,00 por mês para um maestro da Orquestra Sinfônica de São Paulo e apenas R\$ 1.000,00 para um mestre de Cavalinho. Essa discrepância de valor não se explica pelo mercado – pelo

Neste trabalho, levou-se em conta, a título de paradigma, os saberes do *folgado* paraibano *coco de roda* e de experiências com o grupo Coco de Roda Novo Quilombo, das comunidades quilombolas Ipiranga e Guruji, Conde/PB. Tendo como base, a experiência da autora enquanto *brincante* da cultura popular e caixeira do grupo, a convite da mestra Ana do Coco (Ana Lúcia do Nascimento) e do mestre Janduí em 18/11/19. É sabido, que o *coco de roda* caracteriza um saber do povo por intermédio dessa tradição cantada, tocada e dançada, e por isso, fez-se uma análise da meditação heideggeriana a respeito da arte como o *pôr-se em obra da verdade* e o *coco de roda* como a arte de um povo histórico. Isso porque, a arte como verdade de um povo histórico evoca elementos que se tornam fundamentais para a reflexão filosófica.

Em 2018, a autora pôde conhecer o universo poético da cultura popular paraibana. O encontro com as manifestações culturais da Paraíba permitiram uma aproximação da história dos povos, etnias e culturas (quase extintas), que até hoje resistem e preservam as raízes desse Estado. Sem dúvida, a tradição da Paraíba se encontra nos quilombos, aldeias, engenhos, litorais, sertões, vilas e bairros. Essas tradições e comunidades abriram caminhos para percorrer existencialmente e musicalmente um retorno a essa ancestralidade, e mesmo esse trabalho acadêmico não é suficiente para expressar o sentido que a cultura paraibana trouxe a vida pessoal, espiritual e intelectual da autora.

A discussão filosófica proposta, tem como base as conferências ministradas por Martin Heidegger, nos anos 1935 e 1936, que posteriormente serão reunidas no ensaio intitulado: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (A origem da obra de arte) publicado em 1950, na medida em que, no ensaio *A origem da obra de arte*, o filósofo nos deixa entrever a possibilidade da arte e da filosofia constituírem uma relação de proximidade, uma vez que a essência da arte é compreendida como o *pôr-se em obra da verdade*.

No primeiro capítulo, tem-se como referência do presente estudo, a conferência “*O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*”, na qual Heidegger refletiu sobre o fim da filosofia em seu acabamento enquanto ciência, e compreendeu a experiência filosófica do pensamento do sentido como a abertura para a possibilidade da *poesia* como pensamento originário. A *poesia* como um pensamento do sentido é já uma abertura para se pensar a arte como verdade de um povo histórico.

contrário, ela é o resultado de uma estrutura estatal de prestígio que foi imposta pelas elites do país desde o Brasil Colônia. Enquanto colocarmos a discussão apenas no culturalismo, estaremos escamoteando a hierarquia de prestígio que nós mesmos criamos e reproduzimos. Além disso, o que assegura a reprodução dessa desigualdade é precisamente o “silenciamento” (ou mesmo censura) desse tema (CARVALHO, p. 43, 2010)..

No segundo capítulo, procurou-se investigar a compreensão heideggeriana que funda a possibilidade da arte se constituir como uma experiência filosófica, na medida em que a arte é pensada no âmbito da *alétheia* (termo grego que exprime a verdade em seu sentido mais originário). E para discutir tal possibilidade, faz-se necessário analisar o trabalho conceitual desenvolvido nas conferências de 1935/36, publicado na edição revisada por Heidegger na obra *Holzwege* (Caminhos da floresta), a fim de compreender como o filósofo pensou a arte. Pretende-se também fazer um estudo do conceito *alétheia* (verdade), pois a experiência da arte enquanto o *pôr-se em obra* da verdade para ser compreendida se faz necessário explicitar em que sentido Heidegger apresenta e interpreta a experiência da verdade. Trilhar esse caminho é indispensável para conceber a arte como verdade de um povo histórico tal como o autor sugeriu. Para tanto, partimos da obra *Der Ursprung des Kunstwerkes* (A origem da obra de arte) de 1950.

Posteriormente, no terceiro capítulo, foram pensadas as experiências de *jogo* a partir das obras *Heraklit* (*Heráclito*) de Martin Heidegger, *Homo ludens* de Johan Huizinga e *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (A Atualidade do Belo: A Arte como Jogo, Símbolo e Festa) de Hans-Georg Gadamer, e a experiência do ser *brincante* na cultura popular paraibana. Desse modo, a experiência de jogo foi pensada considerando o caráter autônomo, lúdico, sério e pensante que o *jogo* contém e, que se dá na relação entre *jogo* e *jogador*. Essa reflexão é fundamental para a discussão do próximo capítulo que envolve a relação *brincante* e *brincadeira*.

No quarto e último capítulo, foi pensado a experiência do ser *brincante* e o âmbito da *brincadeira* partindo do *coco de roda*. Foi necessário fazer um mergulho nos elementos lúdicos e musicais da brincadeira, bem como os momentos e as narrativas que a compõem. A finalidade foi evidenciar o caráter pensante da obra poética da brincadeira, e para tal, falou-se do canto que melodicamente é definido pelos mestres e mestras do Novo Quilombo como *sofra* (a linha melódica do canto/voz), da dança que segundo a mestra Ana: “O nosso coco é o que a gente chama “coco de umbigada”. É aquele coco em que se faz a roda a roda e ficam dois dançadores disputando no meio da roda; para ver quem dança melhor, para fazer aquele jogo de sedução, de amostramento (RODRIGUES, 2020, p. 206). Além disso, a investigação considerou o caráter pensante do aspecto poético na *brincadeira*, no que diz respeito às denominações dos toques percussivos dos bombos (zabumbas artesanais usados no *coco de roda*), bem como a experiência que abriga a definição e composição dos cocos a partir do relato da mestra Ana, que explica a origem do nome *coco* que possui dois significados possíveis: a colheita do coco, nas fazendas, pelos trabalhadores e o improvisado de versos

tirados da ‘cachola’, ‘cabeça’, ‘coco’ (Cf. RODRIGUES, “*Negro racha os pés de tanto sapatear*”: *Coco, uma história de vida*, completo, 2020). E por fim, foi pensado ainda como todos esses elementos juntos estão em constante diálogo no âmbito da *brincadeira do coco de roda*, dando a ela um caráter pensante e rico em sentidos, além de compreender a experiência de ensino e aprendizagem que se dá de forma comunitária na tradição oral.

Portanto, o diálogo presente propõe pensar a perspectiva heideggeriana sobre a arte em articulação com o folguedo paraibano *coco de roda*. E para tanto, faz necessário pôr em jogo um modo de filosofar que habite o âmbito da *poesia* e do *canto* como possibilidade de projeção da verdade e da existência de um povo. O âmbito da *brincadeira* que é lúdico, que envolve a escolha, e o lazer, mas não perde sua seriedade diante da compreensão dos acontecimentos da vida e a existência de um povo que tece sua história numa *terra e mundo* próprios. Vê-se que a *brincadeira do coco de roda* envolve uma atmosfera participativa e comunitária de construção de sentido, que apesar de possuir uma dinâmica distinta das artes plásticas e demais artes tratadas por Martin Heidegger, revela assim como estas a verdade de um povo histórico.

1 Filosofia, pensamento do sentido e poesia

Neste capítulo iremos apresentar e discutir sobre como Heidegger compreende o fim da filosofia em seu acabamento enquanto ciência, e como ele pensou a experiência filosófica do pensamento do sentido e levantou a possibilidade da *poesia* como pensamento originário. Importa aqui entender o que é o acabamento da filosofia? O que é o pensamento do sentido? O que é a verdade do ser? A presente investigação terá como base a conferência *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento* (Cf. HEIDEGGER, 1979), *Ciência e pensamento do sentido* (Cf. HEIDEGGER, 2012) e *A questão da técnica* (idem) do filósofo alemão Martin Heidegger.

1.1 A ciência e o pensamento do sentido: ciência e filosofia

No ensaio *Ciência e pensamento do sentido*, Martin Heidegger, discutiu a relação entre a ciência e a filosofia, explicitando de que maneira se originou e como se desenvolveu a relação entre esses saberes. Tal discussão é fundamental para entender o caminho reflexivo do pensador alemão, que compreendeu a metafísica como a morte da filosofia, e afirmou que a ciência não pensa. Duas afirmações fortes de um pensador que transformou os rumos do pensamento filosófico ocidental no século XX, justamente pelo motivo de suas reflexões serem impulsionadas pela pergunta há muito esquecida: Onde está o ser?

A pergunta feita por Heidegger é uma crítica ao modo de existir e compreender o mundo conduzido pelo pensamento metafísico ocidental. Nessa perspectiva, perguntar pelo ser, é perguntar pelo modo como se vive a vida, como se habita o mundo, é perguntar, então, pelo sentido da existência humana e o que se está fazendo com ela.

De antemão, é preciso já adiantar que a relação entre a filosofia e a ciência envolve a questão do ser.

Martin Heidegger começa a discussão no texto *Ciência e pensamento do sentido*, afirmando que a cultura é habitualmente compreendida como o âmbito em que se desenvolve a atividade espiritual e criadora humana. Além disso, a organização e a prática da ciência pertencem à cultura. Logo, essa perspectiva, toma a ciência como possuidora de um sentido cultural, pois é um bem pelo qual o ser humano dedica interesse.

No entanto, a ciência não é apenas uma atividade cultural humana, mas “um modo decisivo de se apresentar tudo que é e está sendo” (HEIDEGGER, 2012, p. 39). Isso significa dizer que a ciência europeia ocidental traz em seus princípios fundamentais, bem como

determina, a realidade na qual os seres humanos se movimentam e se amparam. O poder da ciência é tanto que, no ocidente, atravessou os períodos históricos, e até os dias atuais se reforça e se amplifica em todo o planeta terra, uma vez que a ciência vibra na realidade em que se vive.

No entanto, o que há para além das concepções habituais sobre a ciência? O que de fato é a ciência? O que surge a partir dela? E além disso, qual o elemento comum que atravessa toda a ciência em suas mais variadas áreas?

Para responder essa pergunta, segundo Heidegger, faz-se necessário uma caracterização da atividade científica da atualidade, a fim de compreender como as ciências se ajustam às formas da vida moderna como na indústria, política, ensino, economia, comunicação etc. Porém, essa caracterização tem início no que se diz sobre a essência da ciência, que pode ser entendida como “[...] a teoria do real” (HEIDEGGER, p. 40, 2012).

Essa definição não é absoluta e definitiva, e está relacionada ao modo de ser da ciência moderna, isto é, não se refere à ciência antiga grega conhecida como ἐπιστήμη (*episteme*/conhecimento), a qual já se diferencia profundamente da ciência medieval. Com isso, Heidegger avisa ao leitor que há uma experiência distinta entre os três modos da ciência: antiga, medieval e moderna. Ainda assim, a essência ou a origem da ciência moderna, que é europeia e global, teve seu fundamento na filosofia grega antiga, mas de modo algum retira a importância do traço inovador da ciência moderna. E apesar da técnica moderna derivar do saber da antiguidade grega, dele difere, tomando outras direções.

No entanto, pensar a ciência moderna ou a técnica moderna como *teoria do real*, para o filósofo, quer dizer, pensar o que significa real e teoria.

O real está relacionado àquilo que opera. Partindo da origem da palavra ou etimologia: “Operar”, *wirken*, significa “fazer”, *tun*” (HEIDEGGER, 2012, p. 42). *Tun* é um verbo alemão proveniente da raiz indo-europeia *dhe*, da qual provém também o termo grego θέσις traduzido como “[...] posição, posicionamento e localização”, não se limitando apenas a designar o fazer da atividade humana, ou da ação e do agir. Nesse mesmo sentido de θέσις, também está a φύσις como “[...] crescimento, vigência da natureza” (idem). Antes da separação do sentido entre θέσις e φύσις, ambos significavam “[...] pôr em frente, de trazer à luz, de a-duzir e produzir, de levá-lo à vigência. É, neste sentido, fazer que equivale a operar, que diz viger numa vigência” (idem). Então, o real é o vigente, e o verbo *wirken* (operar) é compreendido como aquele que traz e põe em vigência. *Wirken* é um modo pelo qual o real se realiza, é quando o vigente está vigorando, está em vigor, a saber: “Operar é, pois, trazer e levar à vigência, seja que, por si mesmo, algo traga e leve a si mesmo para a sua própria

vigência, seja que o homem exerça este trazer e levar” (idem). Na Idade Média, *wirken* também estava relacionado à produção manual, isto é, a construção de casas, utensílios, quadros, depois estando restrito à costura, fiação e tricô.

Então, na perspectiva heideggeriana, o real é pode ser tanto o operante ou o operado no sentido daquele que leva ou é levado à vigência.

Para Heidegger, a *Wirklichkeit* (realidade) significa a vigência em si mesma que se produz e se leva ao vigor de si propriamente. Já *wirken* (operar) pertence à raiz indo-europeia *werg* de onde provém à *Werk* (obra) e o grego ἔργον (*ergón*). *Wirken* (operar) e *Werk* (obra) significam “[...] vir a des-encobrir-se e manter-se desencoberto” (HEIDEGGER, 2012, p. 43), tal significação não se ampara nas palavras latinas *efficere* e no *effectus*. Os latinos chamaram de *causa efficiens* o que indica a experiência de causa e efeito, mas os gregos, principalmente Aristóteles, não pensava isso. No pensamento aristotélico, ἔργον (*ergón*), no sentido mais fiel do termo, é a vigência em plenitude. A vigência do que no momento presente vigora em pleno vigor ou vigora plenamente, Aristóteles chamou de ἐνέργεια (*energéia*) ou ἐντελεχία (*entelecheia*) o que se mantém na plenitude da sua vigência (Cf. HEIDEGGER, *Ciência e pensamento do sentido*, 2012, p. 43). Por mais que a modernidade tenha compreendido esses dois termos, “[...] “energia” e “enteléquia” [...]” (idem), como uma faculdade inata para empreender uma ação, Aristóteles simplesmente queria dizer: a vigência plena daquele que vige, ou seja, vigência em sentido próprio do vigente.

Mas por qual motivo Heidegger realizou todo esse percurso de investigação das palavras?

Porque ele pretendeu explicar quais significações envolvem a experiência da realidade. E a partir disso, indicou que a palavra realidade no alemão traduz adequadamente o que Aristóteles disse sobre a *entelecheia* como vigência do vigente, se as palavras “real” e “realizar” forem pensadas no modo grego “[...] no sentido de trazer para (*her*) o desencoberto, de levar para (*vor*) a vigência” (HEIDEGGER, 2012, p. 43). Além disso, Heidegger apresenta as palavras *Wesen* (viger) que é idêntica a *währen* (durar/permanecer/ficar) a fim de acrescentar mais uma significação a experiência da vigência, a saber: “[...] a vigência, como a duração daquilo que, tendo chegado a des-encobrir-se, assim perdura e permanece” (idem). Uma tradução distinta daquela feita pelos romanos que pensavam o ἔργον a partir da *operatio* compreendida como *actio*, ao passo que ἐνέργεια é entendida como *actus*, uma palavra que semanticamente é diversa do termo grego. Tal tradução latina implica na interpretação da vigência do vigente que vibra na relação causa-efeito, uma vez que a vigência do vigente é resultado de uma *operatio*, tal resultado é o

sucesso de uma *actio*, pois a sucede. Nessa perspectiva, o real abriga uma dupla significação do suceder, ele sucede como algo que aconteceu, mas algo cujo resultado foi exitoso. A partir disso, o real surge nessa relação de causa e efeito da *causa efficiens*.

E é na Idade Moderna, no início do século XVII, que o real ganha o sentido de certeza, de certo e seguro. Essa virada de significado, dá-se a partir da medição matemática do tempo, e a noção de que o efeito como resultado é “[...] sempre feito de um fazer” (HEIDEGGER, 2012, p. 44), um fazer entendido como esforço e trabalho, e que pode ser definido da seguinte maneira: “O resultado do feito de um fazer é o fato” e o fato indica desde desse momento algo que é certo ou o *Gegen-stand* (objeto) da certeza. O real, então, pauta-se em efeitos e resultados. *Gegen-stand* provém do latim *ob-iectum*, e surgiu no século XVIII. Aqui, então, o modo de vigência do real se dá como objeto, dá-se numa *Gegenständlichkeit* (objetividade). A objetividade é um modo próprio do vigente e a partir disso se pode perguntar pela teoria. Já que a ciência é a teoria do real.

O termo teoria provém do grego θεωρεῖν e significa “[...] visualizar a fisionomia em que aparece o vigente, vê-lo e por esta visão ficar sendo com ele” (HEIDEGGER, 2012, p. 45). Então, o vigente se mostra tal como é, e a esse processo Platão chama de εἶδος, aspecto ou fisionomia das coisas, já a teoria é um modo do qual o pensamento se relaciona com essas imagens e fisionomias da realidade, isto é, do real. A ἀλήθεια de Parmênides se torna no latim *veritas* e no alemão *Wahrheit*. No sentido antigo grego, a teoria é a “[...] visão protetora da verdade” (idem), e o alemão remonta essa tradição. Segundo Heidegger, no sentido grego, a essência da teoria é plural e abriga os saberes da biologia como na teoria da evolução, física como teoria da relatividade, a jurisprudência com a teoria do direito natural etc.

Então, de certo modo, a teoria moderna abriga em algum grau o traço da teoria originária, mas para entender essa relação, há que se perguntar o que é a teoria do real da ciência moderna e o que é a teoria originária. Nesse caso, mais uma vez a experiência se transforma quando ocorre a tradução das palavras gregas para o latim. θεωρεῖν no latim se torna *contemplari*, e θεωρία é *contemplatio*, este é o modo romano de estar no ser. Com isso, o sentido das palavras gregas desaparecem, uma vez que *contemplari* significa “[...] separar e dividir uma coisa num setor e aí cercá-la e circundá-la” (HEIDEGGER, 2012, p. 46). Nesse sentido, *contemplari* quer dizer dividir e separar o que se mostra na visão perceptiva. Já a palavra alemã *Betrachtung* é traduzida como observação.

Nesse contexto, o sentido grego de θεωρεῖν como a experiência de “[...] ver o perfil do vigente em sua vigência” (HEIDEGGER, 2012, p. 47) transforma-se em observação, pois “A teoria é a observação do real” (idem). A teoria moderna se difere da teoria grega. A teoria

moderna se dá como observação, e enquanto teoria do real, trilha o caminho da palavra alemã *Betrachtung*, do *trachten* (pretender e aspirar) e o latim *tractare* (tratar, empenhar-se e trabalhar). Então, a teoria como observação, visa apoderar-se e assegurar-se do real. Aí tem-se uma relação com a ciência que traz algo de inovador, ela vem com o intuito de elaborar o real e intervir nele. Há uma intervenção e manipulação do vigente/do real: “A ciência corresponde a esta regência objetivada do real à medida que, por sua atividade de teoria, explora e dispõe do real na objetividade” (HEIDEGGER, 2012, p. 48). A partir daí, a ciência sujeita o real a várias operações e processamentos a fim de prever e assegurar a sua objetividade. Então, o real torna-se uma diversidade de objetos que efetuam o processamento, bem como a preparação e resolução de dados na pesquisa científica.

A essa altura do campeonato onde está o vigente? É o que se transforma no real de uma objetividade, e a ciência torna-se uma teoria que investiga o real e o certifica na objetividade. A ciência moderna é então uma teoria do real que antecipa e domina a região do real e os seus objetos, de modo que: “Todo novo fenômeno numa área da ciência será processado até enquadrar-se no domínio decisivo dos objetos da respectiva teoria” (HEIDEGGER, 2012, p. 49). Tal domínio pode alcançar mudanças e alterações, mas a objetividade em suas características básicas permanece inalterável. A essência do *objetivo* ou a objetividade predetermina o comportamento e procedimento da pesquisa/teoria. Nessa circunstância, não se trata de uma teoria espontânea ou pura, a qual de acordo com Heidegger vem à luz “quando um objetivo determina por si mesmo a teoria” (idem).

Acontece que nesse cenário, a ciência moderna em sua essência põe em jogo as inúmeras possibilidades de se calcular o real, não somente por intermédio de relações numéricas, mas na consideração, observação, ordenamento, explicações de efeitos e causas que constituem uma metodologia objetiva calculante da realidade.

A ciência moderna como teoria do real se sustenta no método para dominar seus objetos. Disso resulta a separação das regiões do real a qual estabelece a especialização das disciplinas ou especialidades. A especialização consiste na pesquisa e dedicação específica da região de uma realidade: “É esta dedicação que transforma o procedimento da ciência disciplinada em pesquisa especializada” (HEIDEGGER, 2012, p. 50). A delimitação dos domínios de objetos faz com que seja possível o trânsito de saberes entre as fronteiras das ciências. E dessas fronteiras nasce o impulso científico e seus questionamentos da modernidade. É nesse sentido, que segundo Heidegger, a ciência moderna é a teoria do real (Cf. HEIDEGGER. *Ciência e pensamento do sentido*, 2012, p. 50).

A essência da ciência moderna como *teoria do real* é o traço que atravessa todas as áreas da ciência, porém, em que consiste a essência da ciência?

Para responder essa questão, Martin Heidegger usa o exemplo da física, uma ciência que lida com a φύσις (natureza) inanimada ou sem alma, quer dizer, que trata dos corpos materiais inanimados como o tijolo, por exemplo. A objetividade dessa teoria mostra como a natureza é um sistema de movimento dos corpos materiais. A física como *teoria do real* abriga um modo de ser do vigente que está em vigência, mas não a sua totalidade. Além disso, a transição da física de uma época para outra evidencia a experiência e determinação da objetividade a qual a natureza se expõe e se torna disponível. Por exemplo, a física clássica que tem como a mecânica newtoniana uma de suas teorias fundamentais, tentou apresentar de maneira quantitativa e ampla o movimento dos corpos, a partir de três leis dinâmicas que são capazes de calcular a evolução do estado de movimento ou mecânica derivada da forças que sobre ele agem (Cf. CHIBENI. *Características conceituais básicas da física clássica*, 2022, p. 1).

Nesse sentido, a física moderna clássica newtoniana mapeia e calcula o sistema de movimento das partículas de um corpo a fim de conhecer a massa, a posição e a velocidade de um corpo em dado momento. Segundo Chibeni (2022, p. 1), o estado de movimento futuro é determinado pelo estado presente. Isso significa que a física clássica pretende calcular previamente de modo exato e completo, uma vez que pode medir a posição e a grandeza de um estado de movimento; dedicando-se ao estudo da esfera macro da matéria. Por outro lado, segundo Heidegger, a física atômica, dedica-se à determinação ou da posição ou da grandeza do movimento representadas pelas categorias de “núcleo” e “campo”. Então, a física moderna atual ou atômica é responsável pelo estudo dos elementos micro, ou seja, as interações que acontecem na eletrosfera dos átomos. Esse movimento reflexivo de uma época para outra já indica o avanço da especialização, uma vez que na física clássica o objetivo era calcular o estado de movimento de uma matéria como um todo, e na física atômica importa conhecer as interações que ocorrem nos átomos, que são a unidade básica e micro de uma matéria.

Nesse sentido, para Heidegger, ambas as teorias físicas possuem características fundamentais distintas, pois cada uma a sua maneira se utiliza de uma experiência e modo próprio de determinar a objetividade na qual a natureza se apresenta. O que não sofre alterações é o fato de que a natureza se dispôs a esse firmamento de realização da ciência como teoria, e nesse cenário a relação sujeito e objeto assume uma outra dinâmica, a saber:

[...] na mais recente fase da física atômica, *também* o objeto desaparece e a relação sujeito-objeto assume, enquanto pura relação, o primado *frente* ao sujeito e ao objeto

e tende a assegurar para si a pura condição de dis-ponibilidade dis-positiva. (A objetividade se transforma na constância da dis-ponibilidade determinada pela com-posição) (HEIDEGGER, 2012, p. 52).

A partir disso, a relação sujeito-objeto assume o seu caráter de *dis-posição*, de modo que o sujeito e o objeto se absorvem em *dis-ponibilidade*. A relação sujeito-objeto não desaparece, mas atinge o seu vigor determinado de antemão pela *com-posição*. Tal relação se torna uma *dis-ponibilidade* a ser *dis-posta*. Assim, dá-se a conjuntura da condução da objetividade.

A natureza já vige e vigora desde sempre, inclusive, a objetividade depende disso, e também “O que a física assim representa é, com certeza, a própria natureza, mas, por outro lado, não se pode contestar que se trata, apenas, da natureza assumida, como domínio de objetos, cuja objetividade determina e produz o processamento físico” (HEIDEGGER, 2012, p. 53). Assim, a objetividade das ciências modernas é só mais um modo ou possibilidade de como a natureza se apresenta e se dispõe no mundo. Nesse caso, a natureza chamada pelos gregos de φύσις (*physis*) é um modo de como o vigente se entrega ao proceder científico, de modo que a objetividade e certeza do proceder científico não é possível sem a vigência do vigente ou da realidade, nem é capaz de abranger toda plenitude da natureza. Heidegger afirma que a representação da ciência e a sua objetividade não conseguem definir o que ocorre com a essência da ciência quando a objetividade entra em jogo. O que acontece com a essência da ciência quando a objetividade acontece? Ela se retira ou se deixa revelar? Eis a pergunta que a ciência não pode fazer, pois enquanto *teoria do real* já estabeleceu a objetividade.

E na modernidade, assim como a física, caminham as outras disciplinas como a psiquiatria, a história, a filologia, biologia etc, na tentativa de representar objetivamente a natureza, o acontecer histórico, o ser-humano, a linguagem, isto é, o vigente, mas nenhuma pode abordá-lo em plenitude essencial, a saber: “Essa impossibilidade se apoia no fato de que, em princípio, a objetividade, em que se expõe a natureza, o homem, o acontecer histórico, a linguagem, permanecer em si mesmo apenas um modo de vigência”(HEIDEGGER, 2012, p. 55). Então, o real vigente nessas áreas ou disciplinas aparecem, mas não de maneira incondicional. Há algo que foge à ciência, que é o incontornável: “O incontornável assim caracterizado rege e reina na essência de toda ciência” (idem). As ciências não chegam a conhecer o incontornável, nem determiná-lo, pois não conseguem achar enquanto ciências a essência da ciência. Para a essência da ciência é impossível encontrar o incontornável que a rege. Por exemplo “Nenhuma física tem condições de falar

da física, como física. Todas as sentenças da física falam sempre a partir da física. [...] O mesmo vale para a filologia. [...] É o que vale para toda a ciência” (HEIDEGGER, 2012, p. 55). É claro que a ciência física pode tratar a si mesma e ser tema de investigação do método científico físico, mas através de tal método a física não pode conhecer a sua essência, ou seja, sua essência de ciência física. Isso significa que a própria representação da física e seus elementos de domínio não são suficientes para se alcançar a essência da física, a saber: “Ora, se não é dado à ciência tratar cientificamente de sua própria essência, também não lhe assiste a possibilidade de acesso ao incontornável de sua essência” (HEIDEGGER, 2012, p. 56).

O incontornável para as ciências é justamente aquilo que para elas é inacessível, que não pode ser contornado, como a natureza, o ser-humano, o acontecer histórico e a linguagem. Heidegger fala de uma conjuntura discreta que rege a essência da ciência, que é o ser incontornável e inacessível que passa despercebido quando se estabelece um relacionamento com a ciência, isso quando a objetividade se faz presente. A relação entre a teoria e o objeto culmina na representação situada no domínio de cada ciência específica. E essa conjuntura, essa regência, a objetividade, bem como a *teoria do real*, se movem e se equilibram, segundo Heidegger, em toda a essência da ciência moderna do Ocidente (Cf. HEIDEGGER. *Ciência e pensamento do sentido*, 2012, p. 57).

A essência da ciência é o incontornável e, esse não pode ser pensando pela própria ciência, pois enquanto *teoria do real*, ela já se entregou a dinâmica da objetividade e suas prerrogativas. E nesse passo, tem-se não a essência da ciência, mas a essência da ciência moderna a qual vem ao mundo enquanto *teoria do real*.

A diferença entre a filosofia e a ciência se evidencia na impossibilidade da ciência pensar e se voltar para a pergunta fundamental: O que é o ser? Onde está o ser? Ou o que é a ciência? Qual a essência da ciência? A filosofia como pensamento do sentido pensa a partir de um pergunta, e procurando uma resposta para as mais variadas indagações, abriga um saber que coloca o ser humano no lugar de sua morada mais própria.

Por fim, para pensar a conjuntura discreta que atravessa as ciências, no pensamento heideggeriano, faz-se necessário ir em outra direção e perguntar pelo sentido, a saber: “O alemão *sinnan, sinnen*, pensar o sentido, diz encaminhar na direção que uma causa já tomou por si mesma. Entregar-se ao sentido é a essência do pensamento que pensa o sentido” (HEIDEGGER, 2012, p. 58). O pensamento do sentido ou pensar o sentido abriga uma essência que não é pertence à noção de consciência moderna, isto é, o conhecimento da ciência, tampouco *bilden* (formação) que significa propor e prescrever um modelo, desenvolver e transformar disposições dadas previamente, estabelecendo um ideal comum de

formação. O pensamento do sentido coloca o ser humano no lugar de sua morada. A morada humana permanece sempre marcada pelo acontecer histórico, e o acontecer dos acontecimentos históricos que lhe é entregue e confiada. A pessoa como ser pensante pode mover-se em diferentes níveis do sentido e manter o pensamento vivo que questiona e traz à tona o dizer da palavra.

1.2 Filosofia e a questão da técnica

No tópico anterior, falou-se da relação entre a ciência e a filosofia a fim de compreender, os caminhos que as unem e as separam, além de observar como a ciência tomou rumos diferentes da filosofia, mesmo sendo originária dela, vingando e se firmando no campo da objetividade.

Outra relação importante a ser tratada para o seguimento deste trabalho, é a que se dá entre a filosofia e a técnica. De acordo com as palavras do pensador alemão, procurar a essência da técnica é entender que ela não tem nada de técnico.

As interpretações usuais que existem sobre a técnica vão desde a compreensão da técnica como um meio para um fim ou uma atividade humana, tais concepções se completam, pois a atividade humana também consiste em estabelecer meios para alcançar determinado fins. Essas são as determinações instrumentais e antropológicas da técnica. Dentro dessa mesma atmosfera estão também relacionadas à técnica: a produção, o uso de ferramentas, aparelhos e máquinas, todo tipo de utensílio, produtos e serviços, bem como as necessidades envolvidas nesses processos.

Segundo Heidegger, essa concepção instrumental da técnica pode ser observada na produção artesanal, mas também moderna. O que ocorre é que na última os processos de feitura são técnicos industriais. No entanto, nas duas há um fim a ser alcançado pelo ser humano: seja na construção de uma ponte de madeira, ou de um viaduto.

Na técnica moderna, o ser humano se coloca nesse real a fim de dominar e manipular a técnica, que é meio e instrumento para uma finalidade. Porém, a técnica está sempre prestes a escapar ao controle colocado pelo ser humano. A determinação instrumental da técnica, assim pensada, caminha na direção da exatidão, correteza e certeza, mas não do verdadeiro. O verdadeiro está na essência. Por mais que seja correta, a determinação instrumental ainda não mostrou a sua essência.

É preciso partir da relação meio e fim, e entender o que cada termo/conceito significa. Meio quer dizer “Um meio é aquilo pelo que se faz e obtém alguma coisa” (HEIDEGGER,

2012, p. 13). A causa que possui uma relação com o fim, para Heidegger, tem como consequência um efeito, mas também significa “[...] o fim com que se determina o tipo do meio utilizado. Onde se perseguem fins, aplicam-se meios, onde reina a instrumentalidade, aí também impera a causalidade” (idem).

Essa relação remonta o pensamento de Aristóteles sobre as quatro causas, que significam basicamente aquilo que cria, fundamenta e organiza as substâncias. Substância no pensamento aristotélico são as realidades primeiras, como ele mesmo disse:

[...] a parte de alguma coisa de onde se pode começar a mover-se [...] o melhor ponto de partida para cada coisa [...] a parte originária e inerente à coisa a partir da qual ela deriva [...] a causa primeira do movimento [...] o ponto de partida para o conhecimento de uma coisa (ARISTÓTELES, 2002 1013a 5-15).

A substância é o ser do ente, aquilo que define o ente universalmente, e que não muda, por exemplo: a ideia de violão, o violão é um ente que em seu ser foi feito para ser tocado, para soar musicalidades, isso é o que define o violão enquanto substância ou realidade primeira. O ente está passível de movimento e mudança se pensarmos suas características acidentais como: quantidade (1 ou mais violões), qualidade (cor, tamanho, tipo etc), lugar (onde foi feito, quem criou etc), tempo (quando foi feito). Todavia, independente das características acidentais, o ser do violão enquanto substância não muda que é o que o define, o propósito de sua existência: servir para ser tocado por alguém, servir para fazer música.

E quais seriam as quatro causas das substâncias ou entes, a saber: a *causa materialis*, que diz respeito ao material, a matéria com que se produz um ente; a *causa formalis*, a forma, a figura em que o material se incorpora; a *causa finalis*, o fim (*telos*), o propósito, a finalidade de existência do ente, que irá previamente determinar o seu material e a sua forma; e a *causa efficiens*, quem produz, quem inicia o ente. É importante salientar, após a leitura desse parágrafo, o pertencimento mútuo entre as quatro causas: uma completa a outra, uma precisa da outra para existir.

No entanto, Heidegger traz à tona as quatro causas aristotélicas, porque a técnica compreendida como meio irá tratar delas de modo meramente instrumental. Esse processo desconsiderou a essência da causalidade. A compreensão instrumental da causalidade é justamente o que vai corroborar com o entendimento habitual que se tem da técnica.

Segundo Heidegger, a causa foi compreendida como eficiente, no sentido de obter resultados e efeitos. A partir disso, a causa *efficiens* determinou toda a causalidade, de maneira que a *causa finalis* (finalidade) já não tinha mais participação nenhuma entre as

causas. Causa que no latim provém do verbo *cadere* (cair): “Diz aquilo que faz com que algo caia desta ou daquela maneira num resultado” (HEIDEGGER, 2012, p. 14). No entanto, o que a posteridade chamou de causalidade significada como eficácia e eficiência de um fazer, os gregos chamaram de *áitiov*, que significa “aquilo pelo que um outro responde e deve. As quatro causas são os quatro modos, coerentes entre si, de responder e dever” (idem).

Um exemplo pode auxiliar na compreensão do pensamento grego.

A madeira é matéria de que é feito um violão. E nesse sentido, a madeira é a *ὕλη* (matéria) que determinada, responde pelo violão. O violão deve à madeira aquilo de que é composto e feito. O instrumento musical não se deve somente à madeira, mas o que se deve à madeira aparece na figura de violão, o que o diferencia de um copo ou de uma mesa. Isso porque o instrumento musical deve também o que é ao *εἶδός* (aspecto) de violão. Tanto a madeira que incorpora o aspecto do violão, como o aspecto que faz a madeira aparecer no violão, respondem cada um à sua maneira ao instrumento musical. O terceiro modo ou causa, é o *τέλος* (fim) que define o violão em seu propósito no mundo, a partir desse modo o violão é levado à sua plenitude de ser, e esse modo responde pelo que, na matéria e no aspecto, responde pelo instrumento musical. A quarta causa responde a integração das três causas anteriormente citadas, que é justamente realizada pelo *luthier*, aquele que constrói o violão, mas não como uma mera atividade.

Esses três modos de responder devem à reflexão do *luthier* o modo em que eles aparecem e entram no jogo da produção do violão, de modo que esse refletir e recolher do *luthier*, funda-se no *ἀποφαίνεσθαι* (fazer aparecer) do violão. Assim, o que o violão propõe e oferta como instrumento musical, rege e vige os quatro modos de dever e responder, que são diferentes entre si, mas pertencem um ao outro numa unidade.

Então, o violão dá-se e propõe-se como instrumento musical. A palavra grega *ὕποκεισθαι* (dar-se e propor-se) traduz-se como “[...] a vigência de algo que está em vigor” (HEIDEGGER, 2012, p. 15). Logo, dever e responder designam um *deixar-viger*, de modo que os quatro modos de dever e responder fazem alguma coisa aparecer e viger no mundo. As quatro causas aristotélicas são quatro modos de *deixar-viger* alguma coisa, e portanto, é uma condução dos modos que “[...] deixam chegar à vigência o que ainda não vige”. Esse jogo de articulação dos quatro modos de *deixar-viger* remonta a reflexão platônica: “Platão nos diz o que é essa condução numa sentença do *Banquete* (205b): ἡ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὀφροῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις. "Todo deixar-viger o que passa e procede do não vigente para a vigência é *ποίησις*, é pro-dução" (idem).

Vale salientar que para os gregos o sentido das palavras *produção* e *produzir* também vibrava na experiência da φύσις (*physis/natureza*) como “o surgir e elevar-se por si mesmo” (idem). A ποίησις (produção) não é apenas a confecção artesanal, nem o aparecimento e conformação poética e artística, mas também a *physis* é produção, pois o φύσει (vigente) abriga em si o ἐν ἑαυτῷ (eclodir da produção). E partindo do exemplo do instrumento musical para pensar a compreensão heideggeriana sobre a ποίησις (produção) grega, sendo ele produzido seja pela arte ou pelo artesanato, o violão não possui o eclodir em si mesmo, mas em outro (ἐν ἑαυτῷ), no artista e no artesão.

Então, de acordo com Heidegger, os quatro modos de *deixar-viger* jogam no âmbito da produção e do produzir. Importa saber como se dá a produção e o produzir na natureza, no artesanato e na arte. O *deixar-viger* tem relação com a vigência daquilo que na produção e no produzir aparece e apresenta-se. E o sentido próprio da produção conduz alguma coisa que está encoberta ao desencobrimento e, tal experiência é nomeada pela palavra grega ἀλήθεια, que não significa *veritas* (verdade) no sentido de representar corretamente alguma coisa (Cf. HEIDEGGER. *A questão da técnica*, 2012, p. 16).

A ἀλήθεια leva à essência da técnica, pois a técnica é um modo de *desencobrimento*, isto, é da verdade, e nele se funda a possibilidade de produção. A palavra técnica, do grego τέχνη, constitui o fazer artesanal, o fazer da arte e belas-artes, e também a ποίησις (produção) que, possui o caráter poético. No modo grego, τέχνη significa então um modo de conhecer e *desencobrir* o ente. A técnica descobre aquilo que não produz a si mesmo, não se deu propriamente e não se propôs, mas que pode se apresentar de um jeito ou de outro: quem constrói um violão, uma casa e um carro, descobre um a ser produzido no âmbito dos quatro modos de *deixar-viger*. Esse desencobrir reúne numa unidade o aspecto e a matéria de cada coisa - o violão, a casa e o carro -, determinando o modo de elaboração que cada um exige. De modo que o fundamento da τέχνη consiste nesse desencobrimento realizado na produção, sendo mais do que um fazer e manusear, bem como aplicar meios para fins, visto que a “Técnica é uma forma de desencobrimento. A técnica vige e vigora no âmbito onde se dá descobrimento e des-encobrimento, onde acontece ἀλήθεια, verdade” (HEIDEGGER, 2012, p. 18).

A técnica grega é um modo de desencobrimento, mas difere bastante da experiência grega, a técnica moderna caracterizada pelas máquinas e aparelhagens, e que tem como base as ciências exatas da natureza. A técnica moderna também abriga um modo de desencobrimento, mas este não se dá no âmbito da produção no sentido da ποίησις. Na técnica moderna o desencobrimento é de caráter exploratório, já que “O desencobrimento,

que rege a técnica moderna, é uma exploração que impõe à natureza a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficiada e armazenada” (HEIDEGGER, 2012, p. 19). Tal diferenciação feita por Heidegger, é fundamental para entender o âmbito em que pé estão a filosofia e a técnica no sentido de *poiesis*, e a ciência e a técnica moderna, pois as propostas são absolutamente distintas, bem como a relação estabelecida entre a pessoa e os modos de *deixar-viger*.

Heidegger usa o exemplo da agricultura para apresentar o modo de desencobrimento da técnica moderna. A relação entre lavrador e o campo, antes, tinha o sentido de cultivar e cuidar, o solo agrícola não era desafiado e explorado a fim de se desencobrir como reservatório de minério, carvão etc. O camponês cultivava e protegia o lavradio, e na semeadura confiava a semente a força do crescimento, encobrindo-a para que pudesse se desenvolver. Em contraste, a técnica moderna dispõe a natureza no sentido de exploração, de modo que a agricultura se tornou uma indústria motorizada de alimentação, a saber: “Dispõe-se o ar a fornecer azoto, o solo a fornecer minério, como, por exemplo, urânio, o urânio a fornecer energia atômica; esta pode, então, ser desintegrada para a destruição da guerra ou para fins pacíficos” (idem).

Vê-se que na técnica moderna há uma disposição que explora as forças da natureza, e nesse processo a natureza já não é mais o que é essência, mas é definida de antemão pela promoção de alguma outra coisa que não é ela mesma. Ele também utiliza o Rio Reno como exemplo para explicar a disposição exploratória do desencobrimento da técnica moderna. A instalação de uma usina hidroelétrica retirou do Rio Reno a sua essência, ele se tornou um dispositivo que fornece pressão hidráulica, dispõe as turbinas a girar, esse giro impulsiona um conjunto de máquinas, cujos mecanismos produzem corrente elétrica. Tamanha dominação e exploração que o não parece que uma usina foi instalada no Rio, mas o contrário, o Rio foi instalado na usina. O Rio a partir desse movimento, só o é em razão da essência da usina. O Reno da usina hidrelétrica, não é o mesmo Rio Reno da paisagem evocado pela obra de arte do poeta Hölderlin. O Reno foi dominado pelo desencobrimento da técnica moderna que consiste na exploração que “[...] se dá e acontece num múltiplo movimento: a energia escondida na natureza é extraída, o extraído vê-se transformado, o transformado, estocado, o estocado, distribuído, o distribuído, reprocessado” (HEIDEGGER, 2012, p. 20).

O desencobrimento que se apropria do que surge e aparece no pôr da exploração, Heidegger chamou de *Bestand* (disponibilidade), e designa “[...] o modo em que vige e vigora tudo que o desencobrimento explorador atingiu” (HEIDEGGER, 2012, p. 21). E esta

exploração que descobre a natureza e a realidade como disponibilidade é feita pelo ser humano, mas o homem não tem sob seu poder o descobrimento do real, a saber:

Realizando a técnica, o homem participa da disposição, como um modo de descobrimento. O descobrimento em si mesmo, onde se desenvolve a disposição, nunca é, porém, um feito do homem, como não é o espaço, que o homem já deve ter percorrido, para relacionar-se, como sujeito, com um objeto (HEIDEGGER, 2012, p. 22).

A técnica moderna que é um descobrimento da disposição não se limita a um fazer do ser humano, mas o homem responde ao apelo do descobrimento, mesmo para fazer oposição. Quando o nas pesquisas e investigações o homem se dedica a tentar representar a natureza, ele já está comprometido com um modo de descobrimento: “Trata-se da forma de descobrimento da técnica que o desafia a explorar a natureza, tomando-a por objeto de pesquisa até que o objeto desapareça no não objeto da disponibilidade” (idem). No caso, aqui está em jogo a *Gestell* (composição) que é o apelo de exploração que reúne o ser humano a dispor do que se descobre como disponibilidade, a saber: “Composição, *Gestell*”, significa a força de reunião daquele por que põe, ou seja, que desafia o homem a descobrir o real no modo da disposição, como disponibilidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 24). Pôr provém do verbo alemão *stellen* indica exploração, mas também um propor e expor no sentido de *poiesis*, isto é, o real vigente emerge para o descobrimento num propor produtivo. Esse propor produtivo difere do dispor explorador, mas ambos são modos de descobrimento, de ἀλήθεια. No entanto, a técnica moderna coloca primeiramente o homem diante da natureza para tratá-la como um reservatório de energias, depois a atitude dispositiva do homem aparece nas ciências modernas da natureza, representando a natureza como um sistema operativo e calculável de forças. Com isso, ele quer dizer, que a física moderna, por exemplo, não é experimental por utilizar nas investigações da natureza aparelhos e ferramentas, mas já enquanto teoria, a física leva a natureza a expor-se como um sistema de forças que pode ser operado previamente.

Segundo Heidegger, a essência da técnica moderna se mostra no que se chama de composição. A composição da técnica moderna não é nada de maquinal nem de técnico, é um modo em que o real se descobre como disponibilidade, e que não acontece fora da ação humana, mas também não acontece somente no homem e nem de maneira decisiva por ele. A força de reunião encaminhadora que põe o homem a caminho de um descobrimento é o *destino*, a saber “E pelo destino que se determina a essência de toda história. [...] A ação humana só se torna histórica quando enviada por um destino” (HEIDEGGER, 2012, p. 27). A

composição sempre está relacionada a um modo de desencobrimento, então, ela é um envio do destino, e o destino é também produção da *poiesis*.

E qual a relação entre homem e destino? O ser humano não é coagido pelo destino, pois ele só se torna livre quando se envia e se deixa reger pelo destino do desencobrimento. A liberdade rege o aberto, isto é, o desencoberto. A liberdade possui o parentesco mais próximo com a realização do desencobrimento, ou seja, com a verdade. Disse Heidegger: “A liberdade é o reino do destino que põe o desencobrimento em seu próprio caminho” (HEIDEGGER, 2012, p. 28). O desencobrimento pertence ao jogo do abrigar e esconder. E o que isso significa? Que o mistério é o fundamento libertador, e que abriga sempre um encoberto que se encobre, mesmo quando se desencobre e se revela. A *Lichtung* (clareira) que aparece sempre no pensamento heideggeriano indicando a dinâmica de ocultar e revelar de todo ente que é livre, uma vez que “Todo desencobrimento provém do que é livre, dirige-se ao que é livre e conduz ao que é livre” (idem).

O que Heidegger quer dizer com tudo isso? Que a essência da técnica moderna abriga a experiência da composição como destino de um desencobrimento, adentrando ao espaço livre do destino. Esse movimento não é coercitivo, nem uma entrega cega à técnica, nem motivo de ir contra a técnica ou condená-la. Todavia, adentrar à essência da técnica é encontrar o apelo de libertação. Isso significa que:

A essência da técnica repousa na com-posição. Sua regência é parte do destino. Posto pelo destino num caminho de desencobrimento, o homem, sempre a caminho, caminha continuamente à beira de uma possibilidade: a possibilidade de seguir e favorecer apenas o que se des-encobre na dis-posição e de tirar daí todos os seus parâmetros e todas as suas medidas. Assim, tranca-se uma outra possibilidade: a possibilidade de o homem empenhar-se, antes de tudo e sempre mais e num modo cada vez mais originário, pela essência do que se des-encobre e seu desencobrimento, com a finalidade de assumir, como sua própria essência, a pertença encarecida ao desencobrimento (idem).

Dessas duas possibilidades, o que acontece é que o ser humano fica exposto ao perigo que provém do próprio destino, pois o destino do desenvolvimento desde sempre abriga o perigo em cada um de seus modos. O destino do desencobrimento quando vigora não afasta o perigo de uma má interpretação do homem; situação em que o verdadeiro se retira e fica o equívoco. "O destino do desencobrimento não é, em si mesmo, um perigo qualquer, mas o perigo" (HEIDEGGER, 2012, p. 28).

E esse perigo do destino que se dá no modo de composição se faz presente a partir de duas possibilidades, são elas: A primeira ocorre quando o homem se limita apenas ao dispor

da disponibilidade, ou seja, ele não é mais atingido como objeto pelo descoberto. Aí é o precipício, pois o homem só se toma por disponibilidade. Isso se torna um problema, uma vez que aparenta que tudo o que existe só existe à medida que é um feito do ser humano, a saber: “Esta aparência faz prosperar uma derradeira ilusão, segundo a qual, em toda parte, o homem só se encontra consigo mesmo (HEIDEGGER, 2012, p. 29). Segundo Heidegger e Heisenberg, é assim que o real se apresenta ao ser humano na modernidade. No entanto, nos dias atuais, o ser humano já não está de modo consigo mesmo, pelo contrário, está afastado de sua essência. O empenho que o ser humano concentra na busca daquilo que a composição provoca e explora, que não a toma como um apelo, nem se sente atingido pela exploração. Tal posição faz com que o homem nada escute e não faça a sua essência existir no âmbito de um apelo, e por isso, não se encontra consigo mesmo. Esse modo de compor coloca em perigo o homem, e sua relação consigo mesmo, mas tudo o que existe no mundo: “Como destino, a com-posição remete ao desencobrimento do tipo da dis-posição” (HEIDEGGER, 2012, p. 30). A composição que remete a disposição, impede o surgimento de outras possibilidades de desencobrimento. Inclusive, o desencobrimento, “[...] que, no sentido da ποιήσις, deixa o real emergir para aparecer em seu ser” (idem). O reino da composição que garante a direção e o asseguramento da disponibilidade que marcam todo o desencobrimento. O traço essencial da disponibilidade que é o aparecimento e surgimento do desencobrimento em si mesmo, já não ocorre.

A composição então que provoca a exploração encobre um modo anterior de desencobrimento, a produção e o próprio desencobrimento, e com eles, o âmbito em que acontece a verdade, isto é, o desencobrimento. O destino enviado à disposição é o perigo, não a técnica, pelo contrário, a sua essência que é perigosa. A essência da técnica pode ser perigosa, pois é o envio de um desencobrimento. E são nesses termos, que composição significa destino e perigo. A ameaça não vem primeiramente das máquinas, tecnologias e instrumentos técnicos, que podem vir a ser fatais, mas de antemão, tal ameaça já alcançou a essência do ser humano. A composição abarca a possibilidade ameaçadora do homem não poder fazer a experiência de um desencobrimento originário e de uma verdade inaugural.

Heidegger usa as palavras de Hölderlin para indicar que onde está a composição, lugar que o perigo está latente também se encontra a salvação: “Ora, onde mora o perigo é lá que também cresce o que salva” (HEIDEGGER, 2012, p. 31). E o que significa salvar? Salvar aqui significa “[...] chegar à essência, a fim de fazê-la aparecer em seu próprio brilho” (idem). A essência da técnica, a composição, abriga o perigo, mas não é capaz de deturpar todo o brilho da verdade. A essência da técnica abriga o crescimento da força salvadora que

se esconde lá onde mora o perigo. O perigo e a salvação estão nas raízes, e Heidegger, refletiu a partir das palavras do poeta a fim de mostrar que elas são escondidas, e crescem em silêncio num tempo próprio.

Fato é que a o desencobrimento abriga dois modos, a composição e a produção como *poiesis*: “A com-posição é um modo destinado de desencobrimento, a saber, o desencobrimento da exploração e do desafio. Um e outro modo destinado é o desencobrimento da pro-dução, da *ποίησις*” (HEIDEGGER, 2012, p. 32). Um desencobrimento que como destino, ora um desecobrir-se explorador e um desencorbir-se produtor.

E quando se fala da composição como essência da técnica quer dizer que essência significa “[...] destino de um desencobrimento” (idem), e não como “[...] gênero e *essentia*” (idem). Essência, então, não é entendida por Heidegger no sentido comum, enquanto “[...] aquilo que alguma coisa é, em latim, *quid*. A *quidditas*, a quiddidade” (idem). Aqui, pensou-se essência como um gênero comum que as coisas podem ter: por exemplo, todas as espécies de árvore possuem algo de universal, que seria sua *arboridade* ou *ser-árvore*. A palavra alemã *Wesen* (essência) tem o mesmo sentido do verbo *wesen* (vigência), o mesmo que *währen* (durar) em continuidade com *gewähren* (conceder). Assim, dura o que é concedido, doando-se com força inaugural a partir das raízes, das origens.

A relação entre o conceder e o durar na composição, é que [...] Todo destino de um envio acontece, em sua propriedade, a partir de um conceder e como um conceder. Pois é a concessão” (HEIDEGGER, 2012, p. 34). Partindo do entendimento de que o destino (envio) da composição é o perigo para o homem e para o desencobrimento, basta dizer o porquê da concessão? Porque a concessão ocasiona para o homem a participação no desencobrimento. Tal participação que envia para um modo de desencobrimento, é o que salva, o que leva o homem a fazer uma apropriação da verdade. O que salva faz com que o homem retorne a sua essência, a saber: “Uma dignidade, que está em proteger e guardar, nesta terra, o desencobrimento e, com ele, já cada vez, antes, o encobrimento” (idem). Nesse caso, a composição é um perigo, pois ameaça trancar o homem à disposição, como o único modo de descobrimento. Aí, o homem se tranca para o perigo de sua essência de homem livre. É nesse perigo que o homem encontra a sua essência. “Assim, a vigência da técnica guarda em si o que menos esperamos, uma possível emergência do que salva” (HEIDEGGER, 2012, p. 35).

É preciso pensar então nessa emergência, refletindo o que vige na técnica como destino de um desencobrimento, questionando o modo como a instrumentalidade vigora numa espécie de causalidade, entendendo a experiência do que vige na técnica.

Pensando, por fim, que o vigente de toda essência se dá no que se concede e que este carece da participação do homem no des-encobrir-se do descobrimento, então se mostra que: A essência da técnica é de grande ambiguidade. Uma ambiguidade que remete para o mistério de todo descobrimento, isto é, da verdade (idem).

Existe então, um âmbito ambíguo na essência da técnica, a saber: “A questão da técnica é a questão da constelação em que acontece, em sua propriedade, em descobrimento e encobrimento, a vigência da verdade” (idem). A verdade abriga o perigo e o crescimento do que salva.

Mas como lidar com todas essas coisas? O que Heidegger quer dizer? Como fomentar esse crescimento que salva, sem perder de vista o perigo extremo? Segundo Heidegger, o fato é que a vigência da técnica ameaça o descobrimento com a possibilidade de todo des-encobrir desaparecer na dis-posição, e o descobrimento se dá apenas com disponibilidade. Isso faz com que o descobrimento não se dê de modo originário, pois é justamente aí que é possível aparecer a força salvadora no meio do perigo que na era da técnica mais encobre que se mostra.

O filósofo ainda recorda o que a palavra τέχνη significa técnica, mas também “[...] o descobrimento que levava a verdade fulgar em seu próprio brilho” (HEIDEGGER, 2012, p. 36), também designa “[...] a pro-dução da verdade na beleza” e “ποίησις das belas-artes” (idem). A arte no início da Grécia ocidental não era uma atividade cultural, nem uma área do meio artístico, mas mais que isso era um modo de descobrimento que fazia a arte resplandecer a presença dos deuses, bem como o encontro entre o destino dos deuses e dos homens. A arte como uma *techné* era “[...] Era um des-encobrir-se único numa multiplicidade de desdobramentos” (idem), a arte era πρόμος (piedade) que regia e preservava a verdade. A arte era “Porque era um des-encobrir pro-dutor e pertencia à ποίησις. O último des-velo, que atravessa toda arte do belo, era ποίησις, era poesia” (idem). Nesse sentido o poético atravessa toda a arte, todo o descobrimento do que vige na beleza.

O que Heidegger quer dizer com tudo isso é: será que a essência da arte cresce no meio do perigo extremo? Ele não responde essa pergunta, mas em toda a parte pode se instalar a fúria da técnica, até que um dia no meio de tanta técnica, a essência da técnica possa vigorar na apropriação da verdade. Porque a essência da técnica não tem nada técnico, como já foi falado. A vigência da técnica não tem nada de técnico, e a vigência da arte nada de estético. Faz-se necessário, então, questionar e se aproximar desse perigo, a fim de que possam vigorar os caminhos que salvam.

As diferentes perspectivas da técnica apontadas por Heidegger são fundamentais para que se possa entender a arte como modo de desencobrimento do vigente, isto é, a produção que se dá no âmbito da poiesis, e que é uma forma de apropriação da verdade de um povo.

1.3 Filosofia: o estágio final da metafísica do Ocidente

A filosofia aqui tratada é metafísica, e esta, de acordo com ele, buscou compreender o ente, levando, com isso, ao esquecimento do ser. Segundo ele, a metafísica “[...] pensa o ente em sua totalidade — o mundo, o homem, Deus — sob o ponto de vista do ser, sob o ponto de vista da recíproca imbricação do ente e ser (HEIDEGGER, p. 269, 1999). Então, para o filósofo, o ente possui uma relação estreita com o ser. Em sua obra *Sein und Zeit*³, publicada em 1927, ele afirmava que o sentido do ser é apreendido por intermédio do ente, que diz respeito às coisas no mundo e pode ser entendido em seu ser como vigência no tempo presente. Para ele, o homem, por exemplo, é um ente que pode ser compreendido originariamente pela existência. Assim, o *Dasein*, traduzido comumente por *pre-sença*, *ser-aí*, *ser-o-aí* etc., abriga os modos de ser da humanidade num acontecer histórico, pois o *Dasein* compreendido como o modo de ser do *ser-aí* ou *presença*, quer dizer que: “O ser é sempre o ser de um ente. [...] a pre-sença se compreende em seu ser, isto é, sendo. É próprio deste ente que seu ser se lhe abra e manifeste com e por meio de seu próprio ser, isto é, sendo” (HEIDEGGER, p. 35-38, 2005)⁴. Desse modo, o ser do ser-aí está em seu existir, e a abertura do ser consiste na possibilidade de poder ser: “A abertura do pre da pre-sença na compreensão é ela mesma um modo do poder-ser da pre-sença. A abertura do ser em geral consiste na projeção do ser da pre-sença para a função e para a significância (mundo) (HEIDEGGER, p. 203, 2005).

Mas como a metafísica irá tratar de tais elementos? No texto, *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*, Heidegger manifesta como a metafísica o modo de pensar o ente na totalidade (mundo, ser-humano, Deus), no sentido de sua definição, como um modo de representação. Já que, entre os gregos, no início da filosofia ocidental, o ser do ente era tomado como *fundamento* do princípio (*archê*). Heidegger, ao referir-se ao *fundamento* metafísico, quer dizê-lo como “[...] aquilo de onde o ente como tal, em seu tornar-se, passar e permanecer, é aquilo que é e como é, enquanto cognoscível, manipulável e transformável”

³ Ser e tempo.

⁴ “*Sein ist jeweils das Sein eines Seienden*” (HEIDEGGER, 1967); “*Und dies wiederum besagt: Dasein versteht sich in irgendeiner Weise und Ausdrücklichkeit in seinem Sein. Diesem Seienden eignet, daß mit und durch sein Sein dieses ihm selbst erschlossen ist. Seinsverständnis ist selbst eine Seinsbestimmtheit des Daseins* (idem).

(HEIDEGGER, p. 269, 1999), que se pode manipular e transformar. Além disso, o ser como *fundamento* leva o ente a se fazer presente mediante uma adequação. Nesse caso, o *fundamento* é entendido como presença, e produz para ela todo e qualquer ente que se faz presente de um modo particular. Assim, a filosofia enquanto metafísica, partindo do que se faz presente, funda o ente representando-o:

O fundamento, dependendo do tipo de presença, possui o caráter do fundar como causação ôntica do real, como possibilitação transcendental da objetividade dos objetos, como mediação dialética do movimento do espírito absoluto, do processo histórico de produção, como vontade de poder que põe valores (idem).

Quando Heidegger falou do fim da filosofia, ele não pretendeu dizer que a filosofia findou, foi enterrada ou atingiu o ápice da perfeição, mas entendeu esse fim como uma conclusão da metafísica, ou seja, o acabamento como o arremate deste modo de pensar o ser do ente. E assim se manteria até que novos estilos filosóficos pudessem surgir. Ademais, não há como comparar um pensamento metafísico em relação a outro, uma vez que há muitas perspectivas de interpretação de mundo, e cada filósofo pensou a partir de seu lugar e sua época. A filosofia surge em cada época segundo suas circunstâncias. Para Heidegger, a palavra “*Ende*⁵” – fim, possui o mesmo significado da palavra também alemã “*Ort*⁶” – lugar: “de um fim a outro” quer dizer “de um lugar a outro” (HEIDEGGER, p. 270, 1999). Assim, o fim da filosofia consiste num lugar atravessado pela história e a reunião das possibilidades de quem viveu: “Fim é, como acabamento, a concentração nas possibilidades supremas” (idem). O filósofo alemão utilizou o exemplo das ciências para explicar tal acabamento da filosofia. Na Grécia antiga, os caminhos da filosofia foram abertos e a partir destes, as ciências se desenvolveram: “O desenvolvimento das ciências é, ao mesmo tempo, sua independência da filosofia e a inauguração de sua autonomia. Esse fenômeno faz parte do acabamento da filosofia” (idem). Neste sentido, os desdobramentos das ciências continuam buscando compreender o ente de todas as maneiras possíveis, e tal processo seria a dissolução da filosofia, e, portanto, o seu acabamento. Heidegger observou que a filosofia se tornou uma ciência empírica, na qual os homens se puseram a tomar tudo como objeto experimentável por meio da técnica, esta entendida como fazer e formar que se institui no mundo: “Tudo isso realiza-se em toda parte com base e segundo os padrões da exploração científica de cada esfera do ente” (idem). Desse modo, as ciências modernas seriam orientadas e estabelecidas pela nova ciência que se instala no mundo: a cibernética, que segundo ele, é a ciência que

⁵ Fim.

⁶ Lugar.

determina o homem como ser ligado à *práxis*⁷ na sociedade (Cf. *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*, p. 270, 1999). Ademais, para o autor, a cibernética seria o fundamento teórico que permitiria o controle, domínio, planejamento e organização do trabalho humano, a saber: “A cibernética transforma a linguagem num meio de troca de mensagens. As artes tornam-se instrumentos controlados e controladores da informação” (idem). Logo, essa relação mútua entre a filosofia e as ciências autônomas que resulta neste desdobramento da cientificidade e da técnica, é o estágio terminal e o acabamento da filosofia: “Ela encontrou seu lugar no caráter científico com que a humanidade se realiza na *praxis* social” (idem). Mas o que significa esse desfecho na filosofia? Heidegger afirmou que as possibilidades de se questionar a técnica moderna desapareceram, isto é, a filosofia mesma como atitude crítica do pensamento diante do mundo cairá no esquecimento, uma vez que a técnica iria marcar e orientar todas as expressões do planeta e a maneira como o homem se relaciona com ele:

As ciências interpretarão tudo o que em sua estrutura ainda lembra a sua origem na filosofia, segundo as regras da ciência, isto é, sob o ponto de vista da técnica. As categorias das quais cada ciência depende para a articulação e delimitação da área de seu objeto, a compreendem de maneira instrumental, sob a forma de hipóteses de trabalho (HEIDEGGER, p. 271, 1999).

Tais hipóteses de trabalho mencionadas por Heidegger produziram verdades que foram e até hoje são medidas nos efeitos que trazem para o progresso da pesquisa e do conhecimento científico. De modo que, a eficiência destes efeitos caracteriza a verdade científica. Assim, a ciência tentou de uma maneira objetiva conceituar e estruturar as teorias sobre o ente em todos os campos. Mas em que sentido Heidegger compreende a teoria? Segundo ele:

‘Teoria’ significa agora: suposição de categorias a que se reconhece apenas uma função cibernética, sendo-lhe negado todo sentido ontológico. Passa a imperar o elemento racional e os modelos próprios do pensamento que apenas representa e calcula (idem).

Com isso, o filósofo quer dizer que a cientificidade das ciências atesta seu nascimento da filosofia, e as ciências apesar de não ignorarem o ser do ente, não o dizem, talvez por não mais se questionarem sobre ele. Aí está o fim da Filosofia, é o êxito do mundo técnico-científico e a organização social marcada pela conquista das Américas, e o início da

⁷ Prática; Ação concreta; Ação ordenada para um certo fim.

civilização global ou planetária, fundada no pensamento ocidental-europeu (Cf. HEIDEGGER, *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*, p. 271, 1999). Logo, a Filosofia teve sua dissolução nas ciências formadas no horizonte técnico-científico.

1.4 A tarefa do pensamento

O questionamento de Heidegger aponta para a seguinte questão: existe algo mais além de todas as possibilidades já esgotadas pela metafísica para o pensamento? O que há além disso? Qual tarefa do pensamento quando a Filosofia chegou ao fim? Que modalidade de pensamento não se reduz à ciência ou metafísica? O pensamento passou despercebido aos olhos da era industrial técnica e científica. Tal pensamento possui um caráter preparatório, que segundo Heidegger, é o despertar do homem para a suas possibilidades indefinidas e incertas no mundo. Mas como despertar? “Como penetrar naquilo que até então lhe está reservado e aberto, o pensamento, de início, ainda deve aprender; nesta aprendizagem o pensamento prepara a sua própria transformação (HEIDEGGER, p. 272, 1999). Então, superar a civilização mundial de caráter “técnico-científico-industrial”⁸ seria um caminho para se buscar outros modos de habitar o mundo, demorando-se na disponibilidade do destino incerto e não definido da existência humana⁹. Para Heidegger, o futuro da civilização mundial era incerto, talvez fosse levada à destruição ou permaneceria existindo num longo período com contínuas mudanças, substituindo sempre o novo pelo mais novo.

O pensamento preparatório ao qual Heidegger se refere não tem como tarefa predizer o futuro, mas, no presente, partindo do que já foi dito na filosofia, lançar um chamado à questão que pensa a clareira do ser ou *aletheia* como *desvelamento*, porém ainda não pensada, isto é, “determinar aquilo que interessa ao pensamento, aquilo que para o pensamento ainda é controverso [...] Isto é dito na língua alemã pela palavra “*Sache*”, a “questão” (idem), pois “O desvelamento é como que o elemento único no qual tanto ser como pensar e seu comum-pertencer podem dar-se” (HEIDEGGER, p. 105, 1999). O paradigma da ‘questão’ esteve presente no pensamento de Platão como “*tò prâgma autó*”¹⁰; já os modernos trataram da “questão mesma”¹¹ que teve importância também para a ciência da lógica. Na

⁸ Idem.

⁹ “Aqui se tem em mira a possibilidade de a civilização mundial, assim como apenas agora começou, superar algum dia seu caráter técnico-científico-industrial como única medida de habitação do homem no mundo. Esta civilização mundial certamente não o conseguirá a partir dela mesma e através dela, mas, antes, através da disponibilidade do homem para uma determinação que a todo momento, quer ouvida quer não, fala no interior do destino ainda não decidido do homem (HEIDEGGER, p. 272, 1999).

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

filosofia Ocidental, essa questão irá aparecer de modos distintos por meio de temas, métodos e exposição. Os debates põem em jogo o aspecto histórico da subjetividade/sujeito, o que ocorreu com o *ego cogito* de Descartes: “o sujeito é o *hypokeímenon* transferido para a consciência, é o que verdadeiramente se apresenta, o que na linguagem tradicional se chama, de maneira mui pouco clara, de substância” (HEIDEGGER, p. 273, 1999). Para Hegel, o verdadeiro da filosofia seria concebido e expresso como sujeito, não como substância. Logo, segundo Heidegger, o ser do ente “a presença do que se apresenta” (idem) precisa ser tomado corretamente pela exposição e método adequado da filosofia, que na filosofia hegeliana é manifesto enquanto presença plena quando se torna presença para si mesma por intermédio da ideia absoluta. Desse modo, na dialética especulativa se trata do “tornar para si mesmo do ser” (idem). Então, faz-se necessário abordar a partir do método correto o que é questionado, isto é, tomar a questão mesma sob a ótica e *práxis* adequada da filosofia. Aí temos a constituição clássica da metafísica: “A questão da Filosofia como metafísica é o ser do ente, sua presença, na forma da substancialidade e subjetividade” (idem). Algum tempo depois da elaboração de Hegel, a psicologia naturalista almejava ser o autêntico método de investigação da consciência, “pois este método encontra já, de antemão, o acesso aos fenômenos da consciência intencional” (idem). Nesse cenário, Husserl, em seu tratado “*A Filosofia como Ciência Rigorosa*”, realizou também um chamado “à questão mesma” visando outra direção. O impulso da pesquisa, para Husserl, devia ter origem nas questões e nos problemas (Cf. HEIDEGGER, *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*, p. 273, 1999). Em Husserl, a subjetividade leva ao conhecimento objetivo (*o ser do ente absoluto*). E qual seria a questão da pesquisa filosófica? Husserl e Hegel, com base na mesma tradição, dirão que se encontra na subjetividade da consciência. Isso significa a coexistência de vários métodos de análise da consciência, a fim de buscar dados comprováveis. Neste princípio, prioriza-se o método ao conteúdo. Em *Ideias para uma Fenomenologia Pura*, obra publicada em 1973, Husserl ressaltou que nenhuma teoria pode induzir o indivíduo ao erro. O princípio de todos os outros consiste em que toda intuição é uma fonte de direito para o conhecimento. De modo que, tudo que nos é oferecido de maneira originária na *Intuição*, em sua realidade viva, deve ser recebido “[...] como aquilo que se dá, porém, também somente no interior dos limites nos quais se dá...” (HEIDEGGER, p. 274, 1999). O princípio prioriza a tese do método e decide qual questão satisfaz ao método. Então, segundo Heidegger, o princípio husserliano estabelece a subjetividade absoluta como questão da filosofia (Cf. HEIDEGGER, *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*, p. 274, 1999). Há, então, uma redução transcendental que permite e garante a possibilidade de se fundar na subjetividade a objetividade dos objetos

na totalidade (o ser do ente): “em sua estrutura e consistência, isto é, em sua constituição” (idem). Desse modo, a subjetividade transcendental mostra-se como ente absoluto único. Ademais, o ser deste ente absoluto que se tornou a subjetividade transcendental, isto é, o caráter da questão mais própria da filosofia, valeu também para o método da ciência universal da constituição do ser do ente. Assim, o método ocupa um lugar dentro da própria questão da filosofia. Desta maneira, percebemos que os métodos são distintos, e a questão da filosofia é a mesma, experimentada de modos diferentes em cada pensamento filosófico.

Apesar de todos os chamados à ‘*questão mesma*’, o que ficou de impensado na trajetória da filosofia e de seu método? O que escapa ao saber absoluto e as evidências últimas da filosofia?

De acordo com Heidegger, um modo como a questão da filosofia se mostra a partir de si mesma e para si, tornando-se *presença*, foi chamada de dialética especulativa. Tal aparecer da filosofia acontece numa certa claridade e, através dela, o que aparece pode brilhar. A claridade repousa na dimensão da abertura e da liberdade. Na abertura, o livre espaço está em jogo, e o ente se apresenta diante de outro, tal como Hegel refletiu (Cf. HEIDEGGER, *O Fim da Filosofia e a Tarefa do Pensamento*, p. 275, 1999). Esta abertura garante “[...] à marcha do pensamento especulativo sua passagem através daquilo que ela pensa” (idem) e “[...] garante a possibilidade de um aparecer e de um mostrar-se, como a clareira (*Die Lichtung*)” (idem). A palavra alemã *Lichtung* foi formada a partir das palavras mais antigas “*Waldung*” (florestas; região de florestas) e “*Feldung*” (campo; zona de campo). A *clareira* da floresta possui um significado oposto ao da floresta cerrada; esta era compreendida pela antiga palavra “*Dickung*” (espesso; cerrado). Então, o substantivo *Lichtung* (clareira) tem origem no verbo clarear. Para Heidegger, o adjetivo *licht* (claro) é a mesma palavra que *leicht* (leve). No entanto, o claro não deve ser tomado em seu sentido comum, sob o ponto de vista da linguística, nem em relação à uma coisa expressa pelo adjetivo “claro ou luminoso”. Pelo contrário, clarear significa “[...] tornar algo leve, tornar algo livre e aberto, por exemplo, tornar a floresta, em determinado lugar, livre de árvores” (idem), essa dimensão livre que surge é a *clareira*. Todavia, há uma conexão real entre *Lichtung* e *Licht*? A luz pode recair sobre a *clareira* “em sua dimensão aberta, suscitando aí o jogo entre o claro e o escuro” (idem). Todavia, a luz não cria primeiro a *clareira*, ela dá a entender antecipadamente a *clareira*. Logo, a *clareira* ou o aberto está livre para a experiência da claridade e da sombra, para voz que ecoa fortemente, para repetição de um som que se vai, tudo o que soa, repercute e ressoa, bem como o que morre na distância, pois o distanciamento ocasiona a perda gradual

da força daquilo que é¹². Saber as coisas é se deixar tocar por elas. Neste sentido, a *clareira* é o aberto para todas as coisas que se apresentam e se ausentam. Tal palavra designa a livre dimensão do aberto. A experiência da *clareira* nos coloca diante da questão originária, pois questionar a própria experiência faz com que dela possamos aprender algo, ou seja, deixar que ela nos diga alguma coisa. A *clareira* ultrapassa o puro espaço e o tempo estático. Na língua grega, fala-se daquilo que brilha, mas não da ação de ver (*videre* em latim). De modo que, o raio de luz não produz a *clareira* que já é uma abertura, mas a percorre, a saber: “Somente tal abertura garante um dar e um receber, garante primeiramente a dimensão aberta para a evidência, onde podem demorar-se e devem mover-se” (HEIDEGGER, p. 276, 1999). A palavra grega *enárgeia* designa aquilo que brilha a partir de si mesmo e se expõe à luz. Segundo Heidegger, todo o pensamento da filosofia que articule ou não um chamado “às coisas mesmas”, já em seu desenvolvimento, com seu método, está entregue à livre dimensão da *clareira*. Contudo, a filosofia esteve alheia à *clareira*, sem dela saber. Logo, a filosofia ocidental prezou pela luz da razão, mas ajudou a apagar a *clareira* do ser. O *lumen naturale* (luz da razão) se refere à *clareira*, mas não a constitui. Além disso, a luz necessita da *clareira* para iluminar aquilo que nela se apresenta, disse ele: “Isto não vale apenas para o método da Filosofia, mas também e até em primeiro lugar para a questão que lhe é própria, a saber, da presença do que se apresenta (idem). Da metafísica ao positivismo ressoa o pensamento de Platão. Em Platão, a exposição do ser do ente se dá pelo *eídos*, *idéa* “a aparência na qual se mostra o ente como tal” (idem). Logo, a aparência é um modo de presença, e no pensamento platônico, não há aparência sem luz, uma vez que o sol foi gerado pelo bem e este nos permite enxergar e entender as coisas que estão no mundo:

Por mais que haja vista nos olhos e se esforce para usá-la quem a possui; por mais que neles haja cores, se não lhes adicionar um terceiro elemento criado pela natureza para esse fim [...] a vista não verá nada e as cores permaneceram invisíveis (República VI, 507e).

O sol, para Platão, conduz ao conhecimento, pois a luz permite que as coisas sejam vistas e compreendidas em seu ser/conceito, uma vez que o discurso deve ser fiel ao que uma coisa é. Então, no pensamento platônico, há uma relação de fidelidade entre o discurso e o ser das coisas. No entanto, segundo Heidegger, não há claridade, luzes e sombras sem a *clareira*.

¹² Cf. HEIDEGGER, *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*, p. 275, 1999.

Somente por causa dela se pode penetrar a noite e o dia. A *clareira* reina no ser, na presença, mas permanece impensada na filosofia.

O poema filosófico de Parmênides, que foi o primeiro filósofo a meditar sobre o ser do ente, diz o seguinte:

“tu, porém, deves aprender tudo: tanto o coração inconcusso do desvelamento em sua esfericidade perfeita como a opinião dos mortais a que falta a confiança no desvelado.”¹³ (idem).

Os versos de Parmênides dão a entender que tudo se deve aprender. O coração esférico solidamente estabelecido da *alétheia*, palavra grega que foi traduzida por *desvelamento*, gira na pura circularidade do círculo em que cada ponto: início e fim coincidem. Neste sentido, há uma alternância na experiência da *alétheia* que impede a possibilidade de deformação e ocultação. O ser humano pensante experimenta o coração firme do *desvelamento*, fazendo referência ao que ele tem de mais próprio: o lugar do silêncio que concentra em si a possibilidade de desvelar. Aí se dá a *clareira* do aberto. O que isso quer dizer? Que a *clareira* é percorrida pelo caminho do pensamento. Seja qual for o tipo de pensamento, intuitivo, especulativo, positivista etc. Na *clareira*, reside a possibilidade do aparecer, ou seja, a possibilidade da presença apresentar-se: “A *clareira* garante, antes de tudo, a possibilidade do caminho em direção da presença e possibilita a ela mesma o apresentar-se” (HEIDEGGER, p. 277, 1999). Neste sentido, a *alétheia*, o *desvelamento*, devem ser tomados como a *clareira* que permite ser e pensar em seu apresentar-se recíproco, pois “Somente o coração silente da *clareira* é o lugar do silêncio do qual pode irromper algo assim como a possibilidade do comum-pertencer de ser e pensar, isto é, a possibilidade do acordo entre presença e apreensão” (idem). Nesta aliança se baseia a possibilidade do sério e compromissado pensamento. Destaca-se então a experiência da *alétheia* como *clareira*: “O desvelamento é como que o elemento único no qual tanto ser como pensar e seu comum-pertencer podem dar-se” (idem). A *alétheia* foi nomeada pelos antigos filósofos gregos, mas não foi propriamente pensada nas eras posteriores. *Alétheia*, aqui, não se traduz mais por “verdade”: tomada como concordância do ente e o conhecimento deste, bem como acerteza do saber acerca do ser. Neste contexto, fala-se da interpretação naturalista de *alétheia*, segundo a tradição filosófica. *Alétheia*, isto é, *desvelamento* como *clareira* da presença não é

¹³ “...chréo dé se pánta puthésthai, emèn Aletheías eukykléos atremès etor, edè brotòn dócsas, taís ouk éni pístis alethés. (Fragmento I, 28 ss.)” (idem).

a verdade como *veritas*: pensada como evidência, certeza do saber ou qualquer verificação de sapiência. Deste modo, a questão da *alétheia*, do *desvelamento*, não é a questão da verdade, ou seja, *alétheia* no sentido de *clareira*, não se constitui como verdade. Segundo Heidegger, o ser do ente enquanto *presença* não foi pensado pelo pensamento filosófico, e só há *presença* quando há *clareira*, e esta é chamada de *alétheia*. O conceito natural de verdade, nem nos gregos, foi designado como *desvelamento*: “[...] já em Homero a palavra *alethés* é apenas e sempre usada com os *verba dicendi*, com a enunciação, e por isso no sentido da certeza e da confiança que nela se pode ter, e não no sentido de desvelamento” (HEIDEGGER, p. 278, 1999). Isso significa que, nem mesmo os poetas, nem os filósofos, questionaram em que sentido a verdade como retidão e correção da enunciação se relacionava com a *clareira* da *presença*. A *clareira* da *presença* funda as mais variadas leituras e interpretações da verdade, do mundo ou de qualquer outra coisa; ela abriga os contrários e o que é diverso. Assim, *alétheia* ou o desvelamento como *clareira* da *presença* foi somente experimentada como *orthótes*, isto é, a retidão da representação e da enunciação: “[...] a *Alétheia*, enquanto *clareira* de *presença* e a presentificação no pensar e dizer, logo desemboca na perspectiva da adequação, no sentido da concordância entre o representar e o que se apresenta” (idem).

Logo, a *clareira* garante a *presença*, que é um modo de ser no mundo. Qual a experiência da *alétheia*? *Alétheia* é *desvelamento*, segundo Heidegger, a *Léthe*, o velamento é o coração dela. Neste ocultamento da *clareira* da *presença* há uma proteção e preservação, nelas o *desvelamento* está garantido. Portanto, a *clareira* é uma “[...] *clareira* da *presença* que se vela, *clareira* da proteção que se vela” (HEIDEGGER, p. 279, 1999). Quando se fala da *alétheia*, não há pretensão de defender a eficácia da *ratio* (razão) e desprezar o *mythós* (mito), mas trazer à tona o que garante a possibilidade de existência de ambos e demais modalidades do pensamento. Além disso, na era da racionalização técnico-científica, os modos de pensar são distinguidos como racional e irracional. Neste sentido, existe um pensamento que está fora do cerco estabelecido entre o racional e irracional. Então, perguntar pela tarefa do pensamento, é não somente questionar o próprio pensamento, mas também a pergunta lançada por ele: “A tarefa do pensamento seria então a entrega do pensamento, como foi até agora, à determinação da questão do pensamento” (idem). No fim da filosofia, o pensamento pode voltar-se para a *clareira* e para o sentido de mundo que nela se articula. A arte em geral e a poesia em particular, que é a articulação de sentido na linguagem poética, torna-se assim o horizonte fundamental no interior do qual a questão do pensamento se faz pensável na *clareira* do ser.

1. 5 A linguagem como expressão e informação

Martin Heidegger na obra *Unterwegs zur Sprache* (A caminho da linguagem) pensou a linguagem, e nessa reflexão, a considerou como o elemento que torna o ser-humano aquilo que ele é propriamente enquanto ser vivo: o fato deste dispor de linguagem. O ser-humano antes de qualquer coisa, é aquele que fala. A faculdade do falar acompanha o ser-humano em todas as atividades, até quando se faz silêncio a linguagem vem à tona. Fala-se nos sonhos, quando se está no trabalho, ao ler um livro ou ouvir os pássaros. Também se fala quando nada está acontecendo, pois não fazer nada é um modo de falar. A vida humana que é movimento e pausa, som e silêncio, agitação e sossego: fala. O falar independe da vontade, mas naturalmente está no ser-humano. A linguagem enquanto expressão da vida está em todos os cantos.

Segundo Heidegger, é preciso ser conduzido ao lugar da linguagem que resguarda o seu modo de ser, a sua essência, e recolher-se no seu acontecimento apropriador (HEIDEGGER, p. 8, 2003). A linguagem, então, sendo ela mesma: fala. A linguagem é linguagem e fala. Pensar o lugar da linguagem, quer dizer, alcançar a sua fala e o acontecimento que entrega e assegura, e sobretudo, sustenta “[...] uma morada para a essência, para o modo de ser dos mortais” (idem). Assim, a linguagem é ela mesma um falar e, “[...] para pensar a linguagem é preciso penetrar na fala da linguagem a fim de conseguirmos morar na linguagem, isto é, na sua *fala* e não na nossa (HEIDEGGER, p. 9, 2003).

Mas em que consiste a *fala* da linguagem? Heidegger apresenta três perspectivas vigentes que se sustentam na opinião comum que compreende a fala como resultado da atividade dos órgãos do corpo humano, os quais produzem sons, e também servem para desenvolvimento da escuta. Nesse caso, a fala é “[...] expressão e comunicação sonora de movimentos da alma humana” (HEIDEGGER, p. 10, 2003). Esses movimentos estão acompanhados de pensamentos.

A primeira posição se dá justamente na defesa da fala como expressão. A interpretação da linguagem é a mais habitual, de acordo com Heidegger, e quer dizer, “[...] um interior que se exterioriza” (idem). Neste sentido, a linguagem como expressão é um recurso que exterioriza uma interioridade. A linguagem, sob esse ponto de vista, representa a expressão externa de um interior.

Em segundo lugar, a fala é compreendida como uma atividade humana. Isso significa que o ser humano ao falar, sempre fala numa língua. Logo, antes mesmo da linguagem poder falar, o ser humano fala. Portanto, não é a linguagem que cria o homem.

Por fim, a expressão humana representa e apresenta o irreal e o real.

As definições apresentadas, ressalta Heidegger, não são suficientes para delimitar a essência da linguagem. A linguagem como expressão possui um sentido muito amplo, tornando-se uma das atividades pelas quais o homem cria a si mesmo. Já a fala como desempenho humano, alguns dizem que se relaciona com o sagrado, ou seja, é divina. Assim, enquanto expressão, tem-se uma significação simbólica e figurativa da linguagem, como se pode observar, por exemplo, na herança do cristianismo no Evangelho de João “[...] no princípio era a Palavra, e a palavra estava em Deus” (HEIDEGGER, p. 11, 2003).

Depois, cria-se uma interpretação lógica e racional da linguagem. Nesse horizonte, o significado das palavras se dá por intermédio dos conceitos, em que vários âmbitos do saber irão explicar os fenômenos da linguagem, como a biologia, teologia, gramática, a linguística, a lógica, a filosofia da linguagem entre outras.

Então, as caracterizações habituais da linguagem são entendidas como “[...] expressões sonoras de movimentos interiores da alma, como atividade humana, como uma representação figurada e conceitual” (idem). E Heidegger, levanta um questionamento sobre essas representações simbólicas, figuradas, mas também exatas, e por vezes científicas, as quais remontam uma tradição descritiva e explicativa da linguagem, a fim de se dirigir a essência da linguagem como linguagem, que em tais tradições não foi pensada propriamente.

É importante lembrar que tanto a linguagem como expressão quanto a linguagem como informação refletem um momento histórico do qual falamos anteriormente ao tratar da relação entre a filosofia, a ciência e a técnica. Se a linguagem não é uma expressão humana de movimentos, nem as visões de mundo que acompanham tais movimentos, tampouco atividade do homem; É no poema que Heidegger busca o falar da linguagem, e a partir do poema se pode compreender a essência da linguagem. Isso porque, ao interpretar o poema “*Uma tarde de inverno*” de Georg Trakl, ele afirma que o poema realiza um chamado às coisas e ao mundo, à medida que o mundo concede coisas: “Esse chamado é a essência do falar. No dito do poema, vigora o falar. É o falar da linguagem. A linguagem fala. A linguagem fala deixando vir o chamado [...]” (HEIDEGGER, p. 22, 2003). A linguagem fala e deixa vigorar o chamado *mundo-coisa* e *coisa-mundo* numa entrega ao chamado da diferença, pois “A diferença deixa o fazer-se coisa das coisas repousar no fazer-se mundo do mundo” (idem). Assim, a diferença sem tirar nada da coisa, a desapropria para que ela possa repousar

na quadratura do mundo. A desapropriação feita pela diferença resguarda o mundo, pois “A diferença aquieta no mundo a coisa como coisa” (idem). Então, a diferença aquieta de modo duplo: “Aquieta deixando as coisas repousarem no favorecimento de um mundo. Aquieta, deixando que o mundo se baste nas coisas” (HEIDEGGER, p. 23, 2003). Tal aquietar acontece plenamente quando a quadratura do mundo plenifica os gestos das coisas e a quietude torna possível às coisas resguardar um mundo. Mas, para Heidegger, aquietar é o modo de ser do repouso, e o não movimento, isto é, o repouso, também se movimenta. A diferença ao recolher mundo e coisa para a intimidade, convoca-os para a sua essência.

O que seria a diferença nesse contexto? “A diferença é o chamado a partir do qual se convoca todo chamar para pertencer ao seu chamado” (idem). Isso significa que a linguagem fala a conciliação, ou como Heidegger mesmo diz, a consonância do quieto. O ser-humano na relação com a linguagem, adentra a sua intimidade à medida que escuta o seu falar, e a fala da linguagem chama a diferença que desapropria o mundo e a coisa a fim de atingir a simplicidade de sua intimidade. É necessário, então, que o homem aprenda a morar na fala da linguagem que exige o chamado à quietude.

1.4 A linguagem da poesia

A linguagem realiza a tarefa do pensamento, mas o que é a linguagem? Na conferência “*A Caminho da Linguagem*”, publicada pela primeira vez em 1959, Heidegger tratou sobre o que constitui genuinamente a linguagem. Segundo ele, pensar a linguagem é alcançar a fala em seu modo de acontecer, como a que concede e garante uma morada para a essência e para o modo de ser dos seres humanos. A fala é mais que uma capacidade biológica, por meio da qual podemos emitir sons, mais que expressão e comunicação sonora, representação de ideias, atividade humana e origem divina¹⁴.

Pensar a fala significa conceder atenção ao dizer genuíno, e dizer genuinamente significa dizer de tal modo que a plenitude do dizer, própria ao dito, é *inaugural*. Tal experiência do dizer genuinamente é encontrada no poema. O poema diz genuinamente (Cf. HEIDEGGER, *A Caminho da Linguagem*, p. 12, 2003). O falar da linguagem está no poema. Além disso, o pensamento dialoga com a poesia, disse Heidegger: “A conversa do

¹⁴ Por exemplo, na tradição cristã, a primeira epístola do apóstolo João apresenta a experiência da palavra como origem divina: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, pleno de graça e de verdade; e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai” (1Jo 1, 1.14).

pensamento com a poesia busca evocar a *essência* da linguagem para que os mortais aprendam novamente a morar na linguagem” (HEIDEGGER, p. 28, 2003). Assim, *a morada na linguagem possibilita uma conversa entre o pensamento e a poesia*. O poema fala a partir de um lugar: o lugar do *desprendimento*. O poeta que se desprende cria poemas que jorram deste lugar do *desprendimento*. O lugar da poesia é o lugar do *desprendimento*, pois no poema: “[...] a vastidão do olhar, a profundidade do pensamento, a simplicidade do dizer *brilham* de maneira indizível, em toda intimidade e inteireza” (HEIDEGGER, p. 54, 2003). Neste sentido, o poema deixa brilhar um falar, também esse falar extrapola os limites de expiração, permanece intraduzível e foge ao lugar comum da significação denotativa das palavras. Mas de que maneira o *desprendimento* assume um dizer do poema e até mesmo de um canto? Segundo Heidegger, o *desprendimento* é um modo de vigorar de um lugar: o lugar da poesia, a saber: “O *desprendimento* é o lugar da poesia porque a harmonia dos passos ressoantes e iluminadores do estrangeiro inflama a travessia obscura dos que o seguem num canto em escuta” (HEIDEGGER, p. 59, 2003). A *essência* do *desprendimento* constitui o lugar da poesia quando reúne a quietude, e que numa escuta traz à tona a harmonia ecoante desses caminhos trilhados através dos sons da língua falada, tornando-se, assim, os *desprendidos*. Nesse sentido, para Heidegger, o canto dos *desprendidos* é poesia. No entanto, o que é poesia? Tal como afirmou o autor: “Poetizar significa: dizer seguindo a proclamada harmonia do espírito do *desprendimento*. Antes de tornar-se um dizer, ou seja, um pronunciamento, poesia é na maior parte de seu tempo escuta” (idem). Então, o *desprendimento* abriga a escuta em sua harmonia a fim de que esta possa repercutir no dizer o que ela ressoa. E como nasce um poema da linguagem? Quando a linguagem se torna um dizer que segue as pancadas das ondas do mar da praia da Penha¹⁵, atravessando a noite, e as conversas entre as pessoas nos bares da vila sob a lua iluminada, e esta experiência ressoa no olhar e no dizer do poeta. Assim, da linguagem, nasce um poema. Além disso, o que se pronuncia no poema abriga a poesia, mas o poema permanece essencialmente impronunciado. O dizer que segue ou *dizer seguindo* é convocado na escuta, torna-se mais piedoso, mais articulado e conjuga o apelo da vereda da vida que se atravessa. Por isso, o poeta pode cantar: “A alma que canta o outono e o declinar do ano, não afunda na decadência” (HEIDEGGER, p. 60, 2003), mas inflama a piedade dos caminhos do *desprendido*. Há então na poesia, o *desprendimento* da geração que já nasceu, e sustenta o que não nasceu, retornando às questões que foram esquecidas. Disse ele: “A linguagem da

¹⁵ Praia localizada em João Pessoa/PB, conhecida pelo tradicional evento religioso que data de mais de 250 anos: a Procissão de Nossa Senhora da Penha.

poesia, que tem seu lugar no desprendimento, corresponde ao retorno do gênero humano não nascido para o começo calmo de sua essência mais quieta” (HEIDEGGER, p. 62, 2003). Então, a poesia fala a partir da transição, e esta linguagem canta o retorno do *desprendido*. Heidegger, citou o poeta Trakl, e constatou que no poema “*Revelação e declínio* (194), o "Canto do desprendido" canta a "beleza de uma geração que retorna ao lar" (HEIDEGGER, p. 63, 2003). *Desprendimento* é estar a caminho do lar: este é o lugar da poesia, e a linguagem da poesia é propriamente polissêmica; de modo que, só se consegue escutar a saga do dizer poético quando se vai ao encontro deste dizer desmunido da pretensão de encontrar um sentido unívoco. O poema em seu lugar mais íntegro, abriga a ambiguidade, mas não é destituído de sentido. Ademais, a polissemia do dizer poético não significa o reinado da confusão indeterminada de sentidos. Tal tom polissêmico é oriundo de uma consonância “[...] que tomada em si, permanece indizível” (idem). Assim, não se trata de uma imprecisão ou negligência, mas do rigor que entrega e conjuga uma perspectiva, uma visão que está no seu direito. Logo, o filósofo quer dizer, partindo da reflexão sobre os versos de Trakl, que a poesia possui um lugar e sentido próprios. Deste modo, o poema polissêmico pode ser tão rigoroso de sentido quanto a exatidão das ciências técnicas e dos conceitos.

1.6 A essência da linguagem

Na conferência “*A Essência da Linguagem*”, Heidegger chama a atenção para o ato de se lançar à experiência da linguagem: ir de encontro a ela, ser atravessado e transformado pela linguagem. Se lançar a esta experiência, não significa produzi-la nem cair numa espécie de operacionalização. Segundo Heidegger, é necessário fazer a experiência, a saber:

Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula (HEIDEGGER, p. 121, 2003).

A linguagem coloca os seres humanos diante de uma reivindicação, à qual precisam estar entregues e com a qual necessitam estar em harmonia: aí se faz a experiência com a linguagem. Para o filósofo, se é verdade que o ser humano, sabendo ou não, encontra na linguagem a morada mais própria de sua presença, então, a experiência feita com a linguagem o toca na articulação mais íntima de sua presença (Cf. HEIDEGGER, *A Essência da Linguagem*, p. 121, 2003).

Aqueles que falam a linguagem, podem se transformar, repentinamente ou lentamente, a partir dessas experiências. Tais experiências servem para que seja possível olhar com atenção para a relação do ser humano com a linguagem e permanecer nessa relação. Toda pessoa mantém uma relação com a língua e linguagem que fala. A fala aproxima a pessoa da linguagem falada, mas essa relação com a linguagem pode ser indeterminada, irrevelável e inacessível. Nesse contexto, Heidegger atenta para o fato de que é necessário se desabituair a escutar apenas aquilo que pode ser compreendido. Isso vale para todos aqueles que pretendem falar sobre a linguagem, e da mesma forma quando tal fala tem como objetivo apresentar as possibilidades de olhar com atenção para a linguagem e para a relação das pessoas com ela. A reflexão lançada por Heidegger indica que fazer uma experiência com a linguagem não consiste na aquisição de conhecimentos sobre ela. Conhecimentos estes que são adquiridos pelas ciências da linguagem, tais como filologia, linguística, filosofia da linguagem etc. De acordo com Heidegger, isso constitui a metalinguística que é “[...] a metafísica da contínua tecnização de todas as línguas; com vistas a torná-las um mero instrumento de informação capaz de funcionar interplanetariamente, ou seja, globalmente” (HEIDEGGER, p. 122, 2003). Todavia, não se tem a intenção de menosprezar o estudo científico e filosófico das línguas e da linguagem, mas distinguir o que são os conhecimentos científicos e filosóficos da linguagem, e o que é a experiência que se faz com a linguagem. Dessa maneira, o filósofo propõe pensar os caminhos que levam as pessoas a fazerem uma experiência com a linguagem; de maneira que a possível experiência com a linguagem possa ser feita e vir à linguagem ao se atravessar tais caminhos.

Então, procura-se saber onde a linguagem vem à palavra como linguagem. Heidegger partiu do poema “*A Palavra*” de Stefan George para pensar como o poeta ao seu modo, ou seja, poeticamente, traz à linguagem a experiência que ele faz com a linguagem. O filósofo citou o último verso do poema, que diz o seguinte: “Nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar”¹⁶ (HEIDEGGER, p. 124, 2003). Esse verso foi reescrito por Heidegger da seguinte maneira: “nenhuma coisa é onde falta a palavra” (idem). Então, nesse verso, a palavra da linguagem vem à linguagem, e se refere à relação entre coisa e palavra. Na perspectiva heideggeriana, a falta consiste numa quebra, numa ruptura e interrupção. Romper com alguma coisa significa retirar alguma coisa dela, permitir que algo lhe falte e falhe: “Algo está faltando significa: algo está falhando” (idem). Logo, onde a palavra falta, nenhuma coisa pode ser, pois a palavra nomeia a coisa. Aqui, nomear não quer dizer simplesmente designar,

¹⁶ “*Kein ding sei wo das wort gebricht*”(idem).

mas o nome, no poema, sinaliza o lugar de seu descobrimento. Nesse sentido, Heidegger aponta que no poema de Stefan George, nome e palavra são mais que signos fonéticos ou gráficos. Essas palavras foram pensadas de uma maneira mais diversa e profunda, levando em conta a *Sage* (saga) do dizer. *Sage* vem de *sagan* e significa “deixar aparecer, liberar clareando-encobrindo, ou seja, propiciando o que chamamos de mundo” (HEIDEGGER, p. 157, 2003). A saga do dizer, nesse contexto, abandona o dito para que ele possa ser. Nesse sentido, *a poesia pensa, e o faz sem filosofia e sem ciência moderna ou técnica* (Cf. HEIDEGGER, *A Caminho da Linguagem*, p. 125, 2003). Então, a saga do dizer abriga o pensamento que pensa, pois também se faz uma experiência com a linguagem a partir da poesia. E segundo Heidegger, a linguagem é a *casa do ser* porque “[...] o ser de tudo aquilo que é mora na palavra” (HEIDEGGER, p. 127, 2003); é a partir da linguagem que podemos alcançar o modo de ser das coisas. Há, então, uma relação entre palavra e coisa que precisa ser considerada.

Além disso, a coisa é compreendida de modo tradicional e amplo: algo que é de algum modo. Deus é uma coisa, o instrumento musical é uma coisa, a pedra é uma coisa: “Somente quando se encontra a palavra para a coisa, a coisa é coisa. Somente então ela é. [...] É a palavra que confere ser às coisas” (HEIDEGGER, p. 126, 2003). No entanto, uma coisa é e existe, muito antes da atribuição de um nome e independe dele. O enunciado poético de Stefan é tomado por Heidegger da seguinte maneira: a palavra apropriada faz alguma coisa ser, isto é, a palavra apropriada nomeia algo como sendo o ente e o estabelece como tal. Logo, na palavra, mora o ser de tudo aquilo que é: “[...] a linguagem é a casa do ser” (HEIDEGGER, p. 127, 2003).

O verso seguinte sinaliza uma renúncia: “Triste assim eu aprendi a renunciar: Nenhuma coisa que seja onde a palavra faltar” (HEIDEGGER, p. 128, 2003). O que se segue é que a renúncia conduz a um âmbito. Há um chamamento para a entrega da relação experimentada entre a palavra e a coisa. Segundo Heidegger, o poeta renunciou à opinião que ele tinha sobre esses dois elementos. Então, a renúncia diz respeito a uma relação poética com a palavra. A renúncia é a disposição de se abrir para um outro relacionamento. O verbo renunciar, na língua alemã ‘*verzeihen*’, antigamente tinha o sentido de “[...] abdicar de uma coisa”, relevar, re-nunciar, *ver-zeihen*” (HEIDEGGER, p. 129, 2003), mas também era compreendido como “[...] desculpar-se, relevar” (idem). *Zeihen* (anunciar), semelhante ao *dicere* (dizer) do latim, também ao grego δείκνυμι (mostrar), e (saga) no alemão antigo. Isso

quer dizer, renunciar é um re-anunciar¹⁷. Logo, em toda abdicação, renúncia, há uma anunciação que não pode ser rejeitada. O poeta não consegue recusar este chamado. Trata-se de uma outra relação com a palavra. Há a possibilidade, então, da saga do dizer poético “o que seja ou o que é” permanecer oscilando entre um sentido e outro “[...] o sentido do chamado como reivindicação e o de uma articulação e sintonia como chamado” (idem). O poeta foi instruído na renúncia, e fez a experiência do relacionamento entre a coisa e a palavra. Ele fez uma experiência com a palavra, à medida que a palavra abriu mão de um relacionamento com a coisa. O poeta faz a experiência da dignidade da palavra de uma maneira vasta e elevada, trazendo à tona o vigor do ser:

A palavra é, ao mesmo tempo, aquele bem a que o poeta se confia e entrega, como poeta, de modo extraordinário. O poeta faz a experiência do ofício de poeta como uma vocação para a palavra, assumida como fonte e borda do ser” (idem).

Segundo Heidegger, a renúncia aprendida pelo poeta é um modo de abnegação plena, quase renunciando o que ainda pode acontecer, o que se vela e consente (Cf. HEIDEGGER, *A Caminho da Linguagem*, p. 129-30, 2003). O poeta ao fazer tal experiência alcança a alegria extrema, mas também se vê diante da tristeza que se apresenta na perda resultante da renúncia. O aprendizado da renúncia pode ser triste, mas tristeza aqui não quer dizer depressão ou abatimento. Pelo contrário, a tristeza se relaciona com a máxima alegria: “[...] quando a alegria se retrai, torna-se hesitante e se resguarda na retração” (HEIDEGGER, p. 130, 2003). Aprender a renunciar, é fazer a experiência do poder mais elevado da palavra:

Ele capta a mensagem arcaica do que cabe à saga poética do dizer enquanto sua tarefa mais elevada e permanente, não obstante usurpada. O poeta jamais saberia fazer essa experiência com a palavra se não estivesse afinado pela tristeza, pelo tom da quietude de estar próximo ao que se retrai e assim se reserva para um anúncio inaugural” (idem).

Aí percebemos a experiência que o poeta faz com a linguagem. Fazer a experiência é *eundo assequi*, isto é, caminhar, atravessar um caminho e alcançar alguma coisa. É assim que o poeta chega à relação da palavra com a coisa (Cf. HEIDEGGER, *A Caminho da Linguagem*, p. 130, 2003). Como se dá essa experiência? Segundo Heidegger, é preciso atentar que os versos de Stefan tratam da experiência que o poeta faz com a linguagem. Algo vem ao encontro do poeta e transforma a relação dele com a linguagem, de modo que:

¹⁷ “Renunciar é re-anunciar (idem).

“Experiência é percorrer um caminho. O caminho atravessa uma paisagem. A essa paisagem pertence tanto a terra do poeta como também o lugar onde habita a norna cinzenta, ou seja, a antiga deusa do destino” (HEIDEGGER, p. 131, 2003). A deusa habita a margem, o limite e a fronteira da terra poética, e esta terra enquanto região possui limites fronteiriços. A fonte da linguagem é abundante em destinos. A palavra, a linguagem habitam o âmbito misterioso em que a saga poética delimita essa fonte. Quando se chega à fonte da linguagem, as palavras chegam ao poeta, eis o “milagre”, o evento ou acontecimento propício. Nesse sentido, para Heidegger, o poeta acreditava que as coisas poéticas já estavam abrigadas no ser, mas lhe faltavam as palavras para apresentá-las e trazê-las ao mundo. Trazer a palavra que apresente a quimera ou coisas poéticas é uma arte. Tal como diz o poema:

Milagre da distância e da quimera. Trouxe para a margem de minha terra. Na dureza até a cinzenta norna. Encontrei o nome em sua fonte-borda – Podendo nisso prendê-la com peso e decisão. Agora ele brota e brilha na região (HEIDEGGER, p. 132, 2003).

As palavras são como mãos que tentam abraçar essas quimeras e milagres, esse encontro e aperto entre os braços vai gerar a poesia. Os poetas inauguram o que permanece, e o que permanece perdura e é alguma coisa. O poeta alcança o âmbito em que a deusa do destino mora e “[...] pede o nome para a jóia delicada e rica que ele traz em sua mão” (idem). Essa jóia não é milagre e nem quimera. Qual palavra permite que uma jóia a qual se acha nas mãos, simplesmente, ser o que ela é, sem interferências? Isso faz recordar e até refletir sobre a experiência dos amantes ou daqueles que amam. Quando lhe perguntam o que sentem em relação ao amado, acham-se num estado de pura imbecilidade, pois não atingem a palavra que possa dar conta da delicadeza e riqueza dessa jóia, que com simplicidade, é aquilo que é. Assim, preferem viver o amor e contemplar o amado no silêncio total. No mais profundo silêncio o amor se escuta mais alto. A palavra que irrompe e que abriga a simplicidade da jóia e seu ser, repousa no silêncio. Assim como o amante, o poeta silencia diante da jóia, que não é propriedade, mas proporciona uma experiência com a linguagem. Tal experiência põe em jogo a possibilidade de aprender a renúncia que vem re-anunciar a relação entre palavra e coisa. Então, na perspectiva heideggeriana, o poema de Stefan poetiza sobre o próprio caminho da poesia, bem como o amante que cala a fim de contemplar o amado, experiencia a plenitude do simples se afeiçoar ao amado, sem agredi-lo com o falatório que o afasta do amante. O silêncio permite o estabelecimento da intimidade. A experiência poética da linguagem nasce dessa intimidade. O excesso de pensamento nos aparta do toque da

jóia/amor. A salvação seria pensar menos? Para ele, há que se refletir sobre o que é o próprio pensamento e em que consiste o pensar, pois a poesia ergue um pensamento: “[...] a experiência em sentido próprio da linguagem só pode ser uma experiência de pensamento [...] a grandeza poética de toda poesia sempre vibra num pensamento (HEIDEGGER, p. 133, 2003)”. Trata-se de uma experiência pensante com a linguagem, mas o pensamento segue na vizinhança da poesia. Pensamento e poesia são vizinhos que habitam as mesmas proximidades, isto é, são forças que se acham na mesma encruzilhada. Até aqui, é sabido que o pensamento não realiza a mesma experiência que a representação científica. O pensamento não se atém ao tema, método, mas ao âmbito, o campo “que assim se chama porque abre campos” (HEIDEGGER, p. 138, 2003). O pensamento, então, percorre o caminho do âmbito e a ele é fiel. O pensamento libera e dá o que pensar. A experiência do pensamento se encontra na vizinhança da poesia. A experiência faz um caminho poético.

Heidegger inspirado pelo poema *A Palavra* de Stefan George, que faz parte da última seção do livro, intitulada “*A canção*”, publicado em 1928, fala da canção: “A canção não é entoada posteriormente. É no entoar que ela começa a ser a canção que ela é. O poeta da canção é o cantador. Poesia é canto” (HEIDEGGER, p. 141, 2003). Logo, a canção torna-se canção no momento em que está sendo cantada pelo cantador (a). O poeta da canção é o cantador (a). Nesse sentido, a poesia é um canto. Heidegger, cita então o hino *Friedensfeier* (Festa da paz) do poeta lírico e romancista alemão Hölderlin:

Tanta experiência, por quantas manhãs, Tem feito o homem, desde que somos uma conversa. E escutamos uns aos outros; em breve, somos porém canto? (HEIDEGGER, p. 141, 2003).

O canto faz com que as pessoas escutem umas às outras, os homens e os deuses, esta é a interpretação heideggeriana. O canto é a festa da vinda dos deuses, a chegada do momento de quietude e serenidade. O canto, vizinho da conversa, é também linguagem. A palavra canta, e o canto é um tipo de conversa. As canções, o canto, os hinos trazem à luz a joia inominada. Aí está a misteriosa relação entre palavra e coisa, na renúncia do poeta, que se vê diante do enigma de tentar nomear o milagre que está em suas mãos. O poeta canta sem tirar o milagre da vida, a joia do mar, o amor da mulher do âmbito resguardado da quietude. O poeta fala, mas não é um falatório qualquer e sem presença. O que existe está em jogo e se mantém no inanimado, essa é a dádiva mais elevada a qual o poeta se atém. Canta-se, mas não se nomeia, pois a jóia é a renúncia que caracteriza o caminho atravessado pela poesia. O poeta não oculta os nomes, as palavras, os causos, pois só fica oculto aquilo que se sabe e se tem conhecimento. Tal como finalizou o verso do último poema de Stefan George “*Worin du*

hängst - das weisst du nicht (Onde te aténs - isso não sabes)”¹⁸. Tal reflexão sobre o canto e o pensamento de um povo se encontra fortemente na arte e cultura popular. Um coco cantado pelo mestre Zé Cutia em Jacumã - Conde/PB, diz o seguinte: “Rema o bote, iáíá. Rema o bote, iáíá, quero ver. Se esse bote virar todos morrem. Mas nas ondas do mar ninguém vê”. Nele se acha o destino dos pescadores ao se lançarem em alto mar. A experiência do poeta com a palavra é velada e, portanto, a experiência poética está na mesma vizinhança com o pensamento. A experiência poética é uma experiência pensante com a linguagem. A vizinhança em que habitam a poesia e o pensamento torna possível uma experiência com a linguagem, tal como afirmou o filósofo: “O discurso sobre a vizinhança entre poesia e pensamento diz, portanto, que um habita diante do outro, que um se instalou frente ao outro, que um se voltou para a proximidade do outro” (HEIDEGGER, p. 145, 2003). Na vizinhança, pensamento e poesia se envolvem num encontro face a face. Nos movimentos dessa vizinhança, o poeta fala para o povo através do poema. Diante do poema é possível pensar as coisas: “[...] na vizinhança da experiência poética com a palavra, é a possibilidade de uma experiência *pensante* com a linguagem. [...] Significa [...] aprender a atentar e a atender a essa vizinhança em que habitam poesia e pensamento” (HEIDEGGER, p. 146, 2003).

Deste modo, o que fazer diante dessa vizinhança que se pode habitar, mas que dificilmente se nomeia e explica? A poesia e o pensamento transitam pela mesma vizinhança, sem poder fixar ou defender que a poesia é o pensamento ou o pensamento é a poesia. Poesia e pensamento se movimentam nas margens da saga do dizer. Na saga do dizer, o pensamento e a poesia se doam num relacionamento. Além disso, o dizer de ambas é possível graças às experiências com a linguagem, aquelas que podem ser recolhidas pela escuta da voz estridente do silêncio. Quando não se consideram e se recolhem essas experiências, quando ignoradas, não é fácil perceber a proximidade entre poesia e pensamento, ambos se pertencem mutuamente. Então, a experiência não é a mesma do cálculo, pois não há:

[...] obsessão na conquista crescente do espaço cósmico. Esse tipo de pensamento já é ele mesmo a explosão de um poder violento, capaz de tudo perseguir até a aniquilação de tudo. Todo o resto que segue esse tipo de pensamento, o processo técnico de funcionamento de máquinas de destruição, seria a conclusão derradeira e funesta do desvario na insensatez (HEIDEGGER, p. 148, 2003).

¹⁸ HEIDEGGER, p. 143, 2003.

Tal como reflete a ode de título “*A guerra*”, escrita por Stefan George durante a primeira guerra mundial em 1917, que diz: “esses são os signos de fogo - não os anúncios” (idem). Neste sentido, o pensamento já é propriamente uma forma de dominação violenta, e não um presságio de um futuro de destruição. Para Heidegger, escutar e pensar o poeta e sua renúncia, já coloca a pessoa na vizinhança da poesia e do pensamento, sendo necessário fazer a experiência como tal; então, é preciso retornar propriamente para onde já se está ou se entregar a técnica e se adequar às máquinas. Assim, retornar para a localidade, para onde já se está, é o modo do passo de caminho do pensamento que Heidegger propõe: “O passo atrás para a localidade do ser humano exige algo bem diverso do progresso para o ser-máquina” (idem). Fala-se a partir da linguagem, pois “[...] é na linguagem que a linguagem, sua essência, seu vigor se deixam dizer” (idem). Isso significa que não se deve interromper o diálogo com a experiência poética ao escutá-la, não se trata de determinar o caminho do pensamento à poesia. A palavra confere ser as coisas, pois uma coisa só é quando a palavra não falta. O poeta cantando canções medita o sentido, e de maneira diversa, articula a saga do dizer, pois: “A canção canta o segredo da palavra [...]” (HEIDEGGER, p. 152, 2003) e poeticamente questiona. Dessa maneira, estamos diante de dois modos diferenciados de dizer:

Na canção do poeta, a palavra brilha como surpresa misteriosa. A meditação do pensamento referente ao relacionamento do “é” e da palavra que não é coisa depara-se com o que é digno de se pensar, mas cujos traços perdem-se no indeterminado. Lá o surpreendente se mostra num dizer pleno e cantante; aqui o digno de se pensar mostra-se num dizer difícil de se determinar, mas de todo modo não cantante (HEIDEGGER, p. 152, 2003).

Segundo Heidegger, poesia e pensamento não são a mesma coisa, ambos são sustentados por uma divergência tenra e clara, mas se encontram na saga do dizer. Tal proximidade é a saga do dizer, acontecimento que toca o âmbito em que a linguagem nos permite a sua essência e seu vigor. Nesse momento o homem recebe a reivindicação da linguagem, recomendando-se para a linguagem com o intuito de falar a linguagem. O pensamento do sentido pertence ao âmbito/campo, que segundo o filósofo: “[...] é a clareira liberadora onde tudo o que está claro alcança, juntamente com o que está encoberto, o livre. O liberar-encobrir do campo é aquele en-caminhar em que surgem os caminhos [...]” (HEIDEGGER, p. 154, 2003). Diante da riqueza velada da linguagem o ser humano é intimado para a saga e o dizer da linguagem. Aqui, é importante ter em vista, que Heidegger usa os termos alemães *Be-wägen* (en-caminhar), isto é, “[...] conferir caminhos ao campo”

(HEIDEGGER, p. 155, 2003), e também faz referência ao antigo dialeto suábio-germânico: *wëgen* (*caminhoar*) que quer dizer “[...] abrir e construir um caminho” (idem) e a palavra *Weg* (*caminho*). Quando se fala em tais palavras e verbos há a tentativa de manter a experiência que privilegia a posição da preparação de caminho e entender o caminho como o próprio deixar alcançar. Tais termos anteriormente citados também partilham a mesma fonte dos verbos *wiegen*, *ninar*, *wagen*, *vagar*, *wogen*, *ondear*.

Segundo Heidegger, Lao-Tsé, filósofo chinês, em seu pensamento revela que *Tao* é mais caminho do que razão e *logos*¹⁹. O *Tao* “[...] o caminho que tudo en-caminha”, é o caminho que faz ser possível a possibilidade de pensar o que é essência, razão, espírito, sentido etc. O caminho surge a partir do seu próprio vigor. Além disso, o âmbito oferta caminhos e en-caminha. Para Heidegger, en-caminhar quer dizer ofertar e inaugurar caminhos. Tal en-caminhar é compreendido como movimento, fazer com que algo mude de lugar, se altere. En-caminhar, quer dizer, conferir caminho ao âmbito. A vizinhança em que se encontram a poesia e o pensamento transformam a relação com a linguagem. O caminho é sempre onde se está. Para Heidegger, “[...] o caminho que nos permite alcançar o lugar em que já estamos carece de um guia que avance o alcance dessa estrada” (HEIDEGGER, p. 156, 2003).

Os caminhos também se fazem presente na mitologia africana iorubá, marcados pelas encruzilhadas, os caminhos permitem alcançar o que intima, e neste âmbito se ater. Nos caminhos, espera-se o mensageiro Exu, aquele que tem o poder das encruzilhadas e quem abre os caminhos. Exu não perguntava, ia a casa de Oxalá todos os dias, e o observava fabricar seres humanos, e aprendia a modelagem com o velho e sábio orixá: “Exu observava. Exu prestava atenção. Exu aprendeu tudo” (PRANDI, p. 40, 2001). Oxalá deixou as encruzilhadas aos cuidados de Exu, e desde então, tudo acontece por conta de Exu. Nada se realiza sem antes passar por Exu, ele é o guia. Na filosofia africana, Exu indica o caminho, já na filosofia heideggeriana, as palavras guia indicam um caminho (Cf. Heidegger, *A caminho da linguagem*, p. 156, 2003). O campo pertence a um caminho abrigado nas palavras guia. Este campo comunica abertamente a vizinhança da poesia e do pensamento: “Vizinhança significa: habitar a proximidade. Poesia e pensamento são modos da saga do dizer (idem). A previsão do mundo que clareia à medida que encobre e vela, oferece o vigor da saga do dizer:

¹⁹ Palavra dita ou falada, o verbo. Os filósofos anteriores a Sócrates entenderam-na como razão, o sentido e a disposição racional que cada ser humano possui, também se refere a bela ordem a harmonia do Universo, do cosmos.

As palavras-guia no caminho que atravessa a vizinhança de poesia e pensamento contêm uma indicação para perto da qual gostaríamos agora de nos dirigir, pois é nessa proximidade que se determina essa vizinhança. As palavras-guia dizem: A essência da linguagem: A linguagem da essência (idem).

A *essência da linguagem* e a *linguagem da essência* não dizem o mesmo quando relacionadas ao sinal de dois pontos e se entreabre indicando uma maneira distinta de expressão que não esgota as formulações possíveis. Na tradição filosófica ocidental, a palavra essência está ligada a um conceito específico e significa o que uma coisa é:

τὸ τί ἔστιν, o ser-isso, a quiddidade, contém, desde Platão, aquilo que comumente se chama de "essência", a *essentia* de uma coisa. Assim entendida, a essência está restrita ao que posteriormente se chamou de conceito, isto é, à representação por meio da qual podemos dispor e apreender o que uma coisa é (HEIDEGGER, p. 158, 2003).

Então, sabe-se que a essência foi comumente compreendida como o conceito de alguma coisa, isto é, a representação que enuncia o que uma coisa é. Logo, a *essência da linguagem* põe em jogo o que é a linguagem; e a *linguagem da essência* compreende a essência como o sujeito que é propriamente linguagem. O filósofo alemão atenta para o significado da tomada da palavra alemã *Wesen* (essência), como um verbo, o *wesend*, como vigorar, no sentido de vigorar na presença e na ausência:

Wesen, vigorar, diz *währen*, perdurar, *weilen*, demorar. A expressão *es west*, está em vigor, significa mais do que: está durando, demorando. Está em vigor diz que algo persiste, perdura e assim nos toca, nos en-caminha e nos intima. Pensada desse modo, a essência designa o vigor, o que persiste e perdura, o que nos concerne em tudo que nos toca, porque é o que tudo en-caminha e movimenta (idem).

A fala movimenta e o vigor fala. A poesia e o pensamento são modos de dizer que habitam a mesma vizinhança. O caráter da vizinhança que habita na proximidade, e esta recebe da proximidade a sua determinação. Essa fala precisa ser pensada, pois as palavras, o som do falar, não se limitam aos órgãos do corpo, mas vem do dizer e de sua saga, a qual torna possível o aparecimento de um mundo. Não se calcula a melodia, o ritmo e os signos: “O sonoro telúrico da linguagem está contido na harmonia que afina e sintoniza entre si os campos da articulação de mundo” (HEIDEGGER, p. 164, 2003), e é nesse âmbito que ocorre

o estabelecimento da vizinhança dos modos de dizer. Logo, a experiência da proximidade, não está pautada nos cálculos e na lógica advinda da metafísica. Além disso, a essência quer dizer outra coisa.

A essência constitui o vigor da proximidade que é o *en-caminhamento* de um *encontro* frente a frente dos campos que participam da “[...] quadratura de mundo” (HEIDEGGER, p. 167, 2003). Esse *en-caminhamento* é a proximidade da *proximidade*, que abriga o que não pode ser aproximado na experiência da proximidade, aquele que é o mais distante, como quando se tenta falar sobre ela. Segundo Heidegger, parâmetros, espaço, tempo e metafísica não podem conceder e medir a proximidade. Mais uma vez se evoca Exu, que não é filósofo e as definições não o aprisionam, pois “está sempre a ensinar de forma filosofante” (SOARES, 2008, p. 34), e é portanto, necessário desvelar a filosofia de Exu para pensar o encontro de caminhos ou as encruzilhadas que vibram numa proximidade:

Visto que, em sina com as palavras, instaura (ação), trans-figura-ção, (arte) manha, faz, desfaz, se move em muitas direções, avisa, brinca, (en) canta, caçador de mudanças. Pensamento que (des) anda no abstrato concreto. Sem Exu a vida não teria início, comunicação, interação, pois ele é a força que dinamiza e vitaliza tudo e a todos (ROCHA, p. 3, 2016).

Quando o ditado iorubá afirma “*Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje*”²⁰ há uma reinvenção do tempo e do espaço, é a abertura de caminhos propriamente distintos, mas que se encontram nas encruzilhadas. Aquele ‘agora’ que nunca se fecha para o depois. E quando se tenta representar, delimitar, falar e definir, Exu escapa. Exu não se calcula, toma a palavra que ele lança, e com atenção. Do espaço e do tempo, disse Heidegger: “Do tempo, pode-se dizer: o tempo temporaliza. Do espaço, pode-se dizer: o espaço espacializa (HEIDEGGER, p. 169, 2003). O que seria então, temporalizar?, quer dizer, amadurecer e deixar surgir. Temporalização é surgimento. Temporalizar é aguardar, vigorar e surgir. O espaço e o tempo jogam o jogo de mundos. A proximidade e o dizer são entendidos como o vigor da linguagem. Neste sentido, a essência da linguagem, isto é, o vigor da linguagem pertence ao *en-caminhamento* mais próprio do encontro frente a frente dos campos de mundo:

²⁰ EMICIDA: AMARELO – É TUDO PRA ONTEM. Direção: Fred Ouro Preto. Produção de Netflix e o Laboratório Fantasma. Brasil: Netflix, 2020.

Enquanto saga do dizer que en-caminha mundo, a linguagem é a relação de todas as relações. Ela relaciona, sustenta, alcança e enriquece o en-contra face a face dos campos do mundo, mantendo e abrigando esses campos à medida que - a saga do dizer - se mantém em si mesma (Cf. HEIDEGGER, p. 170, 2003).

A travessia permite ao poeta a experiência da renúncia, não se fala, mas se escuta: “Para isso é preciso alcançar, estando a caminho, numa travessia. Fazer uma travessia, atravessar na experiência significa: aprender (HEIDEGGER, p. 177, 2003). Logo, a renúncia é um aprendizado, pois atravessar caminhos é ver, escutar, ser tocado e não mais esquecer o que encontrou no caminho. Aquele que aprende sabe de alguma coisa, mas aprender nesse contexto quer dizer fazer uma travessia, experienciar os caminhos. A língua alemã dispõe da palavra *Erfahrung*, comumente traduzida por experiência, trazendo em sua composição o prefixo *er* e a raiz *fahr, fahren*, que significa viajar, atravessar, fazer uma travessia (Cf. HEIDEGGER, p. 177, 2003). O poema de Stefan George *A canção* diz: “O que eu ainda penso e ainda abraço. O que eu ainda amo traz o mesmo traço” (HEIDEGGER, p. 181, 2003). Logo, a saga do dizer é atravessada a partir do momento em que se está pensando, articulando, amando, abraçando e reverenciando o louvor. O *laudare* (louvor) se encontra na saga do dizer: “Dizer uma canção é cantar. Cantar é recolher na canção um dizer (idem). O vigor da palavra está na canção, no louvor, e é um pensamento que possui um sentido:

Escutando como canção o poema e isso em uníssono com as demais canções, deixamo-nos dizer pelo poeta e com ele o que na poética da poesia é digno de se pensar. Deixar dizer o que é digno de se pensar significa - pensar. Escutando o poema, pensamos desde a poesia. Desse modo, é a poesia, é o pensamento (HEIDEGGER, p. 188, 2003).

Portanto, o vigor da linguagem e da palavra fazem parte dessa saga do dizer enquanto algo que se mostra e que vêm ao mundo. Tal mostrar não se realiza por meio dos signos, pois todos os signos nascem de um mostrar e se encontram no âmbito em que todos os signos podem existir:

A saga do dizer é o modo em que fala o acontecimento apropriador; o modo, não no sentido de forma e modus, mas naquele de μέλος²¹, de canto, que diz cantando em melodia. Pois a saga apropriadora do dizer traz o que vigora no seu próprio para um aparecer. Celebra, ou seja, permite-lhe ser no vigor do seu próprio (HEIDEGGER, p. 215, 2003).

²¹ Canto.

Isso significa que a experiência da linguagem sinaliza que todo pensamento do sentido é poesia, e a poesia é pensamento. Ambos se pertencem de maneira mútua a partir da saga do dizer.

2 A origem da obra de arte na perspectiva heideggeriana

No presente capítulo, faz-se uma análise e interpretação da compreensão heideggeriana da arte como pôr-se em obra da verdade, a fim de reconhecer o que faz da arte uma experiência filosófica. Para tanto, foi necessário o estudo da conferência *Der Ursprung des Kunstwerkes* (A origem da obra de arte), publicada na forma de ensaio em 1950, que apresenta a questão da arte e da obra de arte. Em *Der Ursprung des Kunstwerkes* (A origem da obra de arte), Heidegger apresenta as questões que envolvem o caráter originário da obra de arte e da arte. Originário (*Ursprung* em alemão) se refere à origem: “Origem significa aqui aquilo a partir do qual e pelo qual algo é aquilo que é e como é. Àquilo que algo é, [sendo] como é, chamamos a sua essência [*Wesen*]. A origem de algo é a proveniência da sua essência” (HEIDEGGER, p. 7, 1977). Com isso, a origem da obra de arte está para além da teoria da arte ou da história da arte do Ocidente, está na pergunta pela origem da essência da arte²². Então, a arte retirada da compreensão habitual das escolas de artes, aponta para o âmbito em que a arte vigora e vem a ser na obra de arte. Além disso, o caráter filosófico na arte está na experiência da *alétheia* (desvelamento) como o âmbito da verdade tal como Heidegger explicita.

De acordo com Heidegger, a arte instaura o encontro da obra e do artista, que de modos diferentes, são um a origem do outro. Ademais, o artista e a obra de arte nascem por intermédio da arte²³. Mas antes de se pensar a questão da arte, isto é, do produzir; nesse caso falamos da produção artística, bem como do resultado do fazer artístico, a obra; faz-se necessário entender o que a obra de arte não é: utensílio e uma mera coisa. Partindo da caracterização do utensílio, da coisa e da obra de arte, tem-se como finalidade pensar a obra de arte como verdade de um povo histórico na perspectiva heideggeriana.

2.1 A coisa

O filósofo alemão buscou conhecer a origem da obra de arte. Porém, é necessário apresentar a experiência do *ser-coisa* (*Dingsein*), por ele denominado de *coisidade* (*die*

²² “Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes fragt nach seiner Wesensherkunft.” (HEIDEGGER, p. 35, 2010).

²³ “O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Não obstante, nenhum dos dois porta, por si só, o outro. Em cada caso, o artista e a obra *são*, em si [mesmos] e na sua relação recíproca, mediante um terceiro [termo], que é o primeiro, sendo por ele [e] a partir dele que o artista e a obra de arte adquirem seu nome — mediante a arte” (HEIDEGGER, p. 8, 1977).

Dingheit) da coisa. Heidegger salientou que a obra de arte foi caracterizada enquanto coisa, isto é, a obra de arte foi compreendida erroneamente também como detentora deste “[...] carácter de coisa [*Dinghafte*]” (HEIDEGGER, p. 10, 1977). Tanto a obra de arte como a coisa são entes. Ente é tudo aquilo que se pode encontrar no mundo: um átomo, um isqueiro, as pessoas. Heidegger utilizou a palavra “*Seiende*” para se referir ao ente. No entanto, o filósofo afirma que as concepções ocidentais criadas em torno da “coisa” escapam à experiência do *ser-coisa* da coisa. Segundo Heidegger, as palavras gregas que revelam a *coisidade* da coisa são: ὑποχείμενον: “Este carácter nuclear [*Kernhafte*] das coisas [...] o que [está] sempre já anteposto como base [*Vorliegende*]” (HEIDEGGER, p. 15, 1977), e συμβεβηχότα: “[...] aquilo que também sempre já se pôs junto àquilo que, em cada caso, está anteposto, e que se apresenta em conjunto com ele” (idem). Assim, *to hypokeimenon* se refere ao âmago/cerne da coisa, enquanto que *ta symbebekota* às características. A tradução latina dos termos gregos culminou na concepção normativa de *coisidade* da coisa e também do ser do ente, que passou a não mais consistir em presença/*Anwesenheit*), disse ele: “ὑποχείμενον torna-se *subjectum*; ὑπόστασις torna-se *substantia*; συμβεβηκός torna-se *accidens*” (idem). Assim, a *coisidade* da coisa é tomada como substância e seus acidentes. Desse modo, fundou-se a tradição de se pensar e enunciar a *coisidade* da coisa tendo em vista a relação: coisa (sujeito) e características (predicado). Na perspectiva desta tradição, segundo a análise heideggeriana, o que é apreendido pelos sentidos enquanto sensações, isto é, matéria, forma, figura, sons etc, atravessam as pessoas e, desde sempre, isso já é estar na presença da coisa: “A coisa é o αἰσθητόν, aquilo que, por meio das sensações, é perceptível nos sentidos da sensibilidade” (HEIDEGGER, p. 18, 1977), mas a *coisidade* da coisa não poderia ser somente a unidade das múltiplas sensações dadas na sensibilidade, dado que, “As coisas são-nos muito mais próximas que quaisquer sensações” (HEIDEGGER, p. 19, 1977). Ou seja: a coisa se faz presente muito antes das sensações, de modo que “A coisa ela mesma deve [ser] deixada no seu repousar-em-si. Trata-se de aceitá-la na imperturbabilidade [*Standhaftigkeit*] que lhe é própria” (idem).

2.2 Matéria e forma

Seguindo a reflexão crítica heideggeriana sobre a tentativa de identificação entre a coisa e a obra de arte, disse ele que o carácter permanente (*Ständige*), constante e nuclear das coisas provoca também o fluxo do sensível, o som, a cor, a matéria das coisas. No contexto da coisa como matéria (*ύλη*), a forma (*μορφή*) está presente. A união da matéria com a forma abriga o carácter permanente e consistente da coisa. Tal abordagem da matéria e da forma se aplica às coisas da natureza e às de uso.

O filósofo alemão ao apresentar essa interpretação, tenta revelar a origem da crença de que há um carácter de coisa na obra de arte, que seria justamente a matéria da qual ela é concebida, a saber: “O carácter de coisa na obra é evidentemente a matéria de que está constituída. A matéria é o suporte e o campo para o formar artístico” (HEIDEGGER, p. 20, 1977). Então, a relação entre a matéria e a forma empreenderiam a integração que gera a obra artística, e isso revelaria o carácter de coisa na obra de arte. Nessa perspectiva, a matéria não seria a parte irracional ordenada pela forma, o elemento racional; aliás, essa determinação resultaria na relação sujeito-objeto contra a qual o autor fez algumas ressalvas também.

Assim, toda a caracterização feita por Heidegger sobre a coisa, pretendia indicar que não existe um carácter de coisa na obra de arte, pois a experiência da obra de arte enquanto ente no mundo é totalmente distante da experiência da coisa.

2.3 O ser do utensílio

Agora importa saber qual a origem da união entre a matéria e a forma no que diz respeito ao utensílio. A estrutura fundada na relação entre a matéria e a forma seria motivada pela serventia (*Dienlichkeit*) do ente: “A serventia é aquele traço fundamental a partir do qual este ente nos olha, quer dizer, nos 'pisca o olho' e, com isso, vem à presença [*anwest*] e, desta forma, é este ente” (HEIDEGGER, p. 22, 1977). Então, a oferta da matéria e da forma atende à serventia do ente. Nesse caso, o ente é produto [*Erzeugnis*] de uma confeição (*Anfertigung*) (Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 22, 1977) e, de acordo com Heidegger: “O produto é fabricado [*verfertigt*] como utensílio [*Zeug*] para algo” (idem). A matéria e a forma estabelecem o ente como utensílio. O utensílio indica o produto feito atendendo à serventia e o uso, e nisso, difere das meras coisas, como por exemplo, uma rocha, que possui um carácter espontâneo enquanto algo criado e elaborado. A identificação imprecisa que se fez entre utensílio e obra de arte, deu-se também porque se pensava que o utensílio era semelhante à

obra de arte, pelo fato de ambos serem criados pelas mãos de um criador (a). Ademais, o estar-presente autossuficiente da obra de arte foi associado à mera coisa, pois ambas não tencionam à nada, mas estão aí (no mundo) de modo espontâneo. Vê-se que tais interpretações acabaram por forçar essa identidade entre as meras coisas, o utensílio e a obra de arte. Todavia, nessa tríade, cada uma possui sua função e modalidade distintas.

A *coisidade* da coisa foi historicamente interpretada como detentora de características, a unidade de múltiplos estímulos sensoriais e matéria formada. Essas concepções foram igualmente atribuídas à experiência da coisa, da obra de arte e do utensílio, impedindo a revelação do ser de cada ente, experiência nomeada pelos gregos de *aletheia*. As concepções de “coisa” fundadas junto à fusão entre a matéria e a forma, foram pensadas com base no *ser-utensílio* do utensílio, que é a fiabilidade (*Verlässlichkeit*) do mundo ao qual o utensílio pertence e se torna disponível na serventia:

O ser-utensílio do utensílio, a fiabilidade, mantém reunidas em si todas as coisas, em conformidade com o seu modo e amplitude. A serventia do utensílio é, todavia, apenas a consequência essencial da fiabilidade. [...] O repouso do utensílio que repousa em si reside na fiabilidade. Só nela percebemos aquilo que o utensílio é verdadeiramente (HEIDEGGER, p. 29-30, 1977).

A fiabilidade do utensílio, isto é, o caráter daquilo que é confiável, segundo Heidegger, “[...] dá ao mundo simples o seu estar-posto-a-coberto [protecção - *Geborgenheit*] e assegura à terra o seu afluir constante” (idem). O utensílio tem serventia, ou seja, serve para alguma coisa, para aquilo que foi feito, por conta da fiabilidade. A fiabilidade protege o mundo do utensílio e assegura a sua serventia, a sua razão de ser e estar no mundo.

As botas de borracha de cano longo do agricultor roraimense dão a ele a confiança necessária para que ele cumpra o seu trabalho. Ao lidar com as cabritas no curral, alimentá-las, examinar os olhos para saber se estão sadias, as botas empoeiradas e antiderrapantes dão a firmeza que o trabalho árduo no campo exige. Elas que protegem o agricultor de sofrer uma picada de cobra ou de outro animal peçonhento, também evitam o contato com algum tipo de matéria orgânica, como restos de plantas, animais mortos e outros organismos encontrados na natureza. As botas são o utensílio que media o contato do agricultor entre a morte e a vida em seu trabalho. Debaixo de chuva e de sol, dia ou noite, as botas revelam o mundo e a terra em que o trabalhador está confiado. As botas servem essencialmente à fiabilidade que vibra no ofício do agricultor, e a fiabilidade se dá no uso e na serventia. O uso do utensílio é a prova de sua essência originária guardada no *ser-utensílio*. E

quando se desgasta, e cai no desuso, vira um mero utensílio, mas essa habitualidade desusada, de acordo com o filósofo, foi dada como único modo possível de interpretação. E como foi posto, a experiência do *ser-utensílio* não é apenas uma confecção que resulta da junção forma e matéria, visando somente a serventia.

Nesse caso, o utensílio difere da obra de arte, que é um produto autônomo e não vislumbra utilidade. Então, a *coisidade* da coisa ou a essência desta é a realidade que o ente sempre e a cada vez está deixando aparecer, ou seja, deve-se buscar revelar o ser do ente. E tal como Heidegger afirmou, a obra de arte deve ser pensada a partir daí seu caráter de obra, e não pelo caráter de coisa, e sobre a obra ele a pensa da seguinte forma: “Na obra - caso nela aconteça uma patenteação originária do ente naquilo que ele é e como é -, está em obra um acontecer da verdade. Na obra da arte, a verdade do ente pôs-se em obra” (HEIDEGGER, p. 31, 1977). Então, a obra de arte põe-se em obra da verdade no sentido de revelar o ser do ente. Logo, a obra de arte, a coisa e o utensílio abrigam modos distintos de revelar o ser do ente.

2.4 Terra e mundo: a patenteação do sagrado na obra de arte

A obra de arte como o pôr-se em obra da verdade revela o ser do ente, mas pôr (*setzen*) significa deter (*zum Stehen bringen*). Então, na obra de arte, o ente detém-se na claridade (*Lichte*) do seu ser mais próprio:

O ser do ente vem ao carácter permanente do seu (a)parecer [*Scheinen*]. [...]A seu modo, a obra de arte torna originariamente patente o ser do ente. Esta patenteação originária, i.e., o descobrir [*Entbergen*], i.e., a verdade do ente, acontece na obra. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra (HEIDEGGER, p. 31-35, 1977).

Segundo Heidegger, é preciso pensar o *ser-obra* da obra de arte, a partir do caráter de obra que ela é. (Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 35, 1977). Logo, perguntar pela obra de arte partindo da conceituação habitual que a associa ao caráter de coisa faz com que “[...] forçamos a obra com uma antecipação pela qual obstruímos para nós [mesmos] o acesso ao ser-obra da obra” (HEIDEGGER, p. 36, 1997).

Então, como alcançar a obra de arte em sua culminância mais íntima e fundamental? O artista assume essa missão: “Por meio dele, a obra deve ser libertada [*entlassen sein*] para o seu puro estar-em-si-mesma [*Insichselbststehen*]. O artista é o meio pelo qual a obra de arte realiza o trânsito, a passagem (*Durchgang*) “que se destrói a si mesma no criar [*Schaffen*], uma passagem para o passar-a-ser [*Hervogang*] da obra” (idem). Logo, a obra de arte não fica

sujeita a nada que não seja ela mesma. No entanto, as obras foram tiradas de sua própria terra, “[...] arrancadas ao espaço do seu estar-a-ser [*Wesensraum*] (HEIDEGGER, p. 37, 1977). As obras de arte hoje em dia estão nas galerias, exposições, ao que Heidegger lança pergunta “Mas estão aí em si, como as obras que elas mesmas são, ou não estarão antes aí enquanto objectos da empresa artística [*Kunstbetrieb*]?” (idem). Nesse sentido, Heidegger reflete sobre o fato de as obras de arte serem estudadas cientificamente pela história da arte, julgadas e analisadas pelos críticos da arte, protegidas e conservadas pelas autoridades, bem como vendidas para o mercado por meio do comércio da arte. E apesar dessa rede complexa de interpretações e transferências das obras de arte, como estas vêm ao encontro das pessoas propriamente? O que constitui o *ser-obra* da obra de arte?

Martin Heidegger ao pensar essas conexões que atravessam a obra de arte, refere-se às artes plásticas e arquitetônicas. No entanto, indo além de tais concepções, pode-se refletir sobre como as experiências de criação poética e artística, os modos de existência, as filosofias e os saberes das comunidades originárias, que apenas se enquadraram aos moldes ocidentais como manifestações folclóricas, foram silenciados e lançados à periferia da produção de conhecimento. Além de terem sido privadas de seu próprio mundo. O mundo próprio da obra de arte resguarda a verdade própria de um povo a partir da arte. Contudo, o pensamento abstrato racional moderno materializou o domínio físico (dos corpos), epistêmico (das ideias, princípios e crenças) e existencial (da existência e do modo de ser no mundo).

De fato, até o fim do século XV, antes da Europa moderna instaurar um modelo centrado na universalização das experiências humanas, à medida que interpreta e realiza o desenvolvimento e a emancipação dos seres humanos por intermédio da razão, e a elege como interpretação correta e unicamente possível, a Ásia, a África e a Grécia originária (ainda não européia) mutuamente interagiam e trocavam saberes. Logo, a narrativa da História do mundo Ocidental construída pelo que veio a ser o círculo romântico alemão: Grécia-Roma-Europa, desconsiderou esse fluxo vívido de saberes. Antes de 1492, o mundo grego clássico e helenístico, a cultura bantu, culturas da Indo-China e as culturas do Oceano Pacífico realizavam trânsitos à medida que mantinham contato umas com as outras (Cf. DUSSEL, *Europa, modernidade e Eurocentrismo*, completo, 2005). Posto isso, há de se reconhecer a diversidade fundadora do pensamento Ocidental, apesar de ela ter sido por ele esquecida. Ademais, nem a antiguidade foi originalmente terreiro de um povo só, mas de vários e

distintos. A colonização e o imperialismo não somente arrancaram o espaço do *estar-a-ser* das experiências lúdicas, simbólicas, existenciais e culturais desse povo, mas o modelo moderno do pensar, do qual a razão promete a emancipação; na verdade, serviu de justificativa para a dominação violenta de povos, culturas e filosofias²⁴. Logo, a existência que não passou pela peneira da civilização moderna desenvolvida, foi julgada como bárbara e, conseqüentemente, encaminhou-se para a marginalização, o menosprezo e, posteriormente, a criminalização.

Um dos exemplos desse processo de marginalização se deu com o Maracatu Nação de Baque Virado²⁵ na antiga província da Parahyba do Norte. A edição de 1866 do jornal “*O Publicador*” já citava a presença desse folguedo nas festividades religiosas de Nossa Senhora do Rosário, e que apesar da manifestação popular ser muito forte na cidade de João Pessoa, segundo Ademar Vidal, foi proibido pelo delegado Santos Coelho por perturbação à ordem pública, resultando também na extinção de várias outras manifestações populares paraibanas (Cf. VIDAL, *A Tradição do Maracatu*, p. 42, 1944). A partir disso, percebe-se um movimento de perseguição e apagamento das expressões artísticas populares ou artes populares, fruto do racismo e da relação hierárquica da arte erudita frente às artes populares. Por um lado, apesar

²⁴ “Se a Modernidade tem um núcleo racional *ad intra* forte, como “saída” da humanidade de um estado de imaturidade regional, provinciana, não planetária, essa mesma Modernidade, por outro lado, *ad extra*, realiza um processo irracional que se oculta a seus próprios olhos. Ou seja, por seu conteúdo secundário e negativo mítico, a “Modernidade” é justificativa de uma práxis irracional de violência. O mito poderia ser assim descrito: 1. A civilização moderna autodescreve-se como mais desenvolvida e superior (o que significa sustentar inconscientemente uma posição eurocêntrica). 2. A superioridade obriga a desenvolver os mais primitivos, bárbaros, rudes, como exigência moral. 3. O caminho de tal processo educativo de desenvolvimento deve ser aquele seguido pela Europa (é, de fato, um desenvolvimento unilinear e à européia o que determina, novamente de modo inconsciente, a “falácia desenvolvimentista”). 4. Como o bárbaro se opõe ao processo civilizador, a práxis moderna deve exercer em último caso a violência, se necessário for, para destruir os obstáculos dessa modernização (a guerra justa colonial). 5. Esta dominação produz vítimas (de muitas e variadas maneiras), violência que é interpretada como um ato inevitável, e com o sentido quase-ritual de sacrifício; o herói civilizador reveste a suas próprias vítimas da condição de serem holocaustos de um sacrifício salvador (o índio colonizado, o escravo africano, a mulher, a destruição ecológica, etcetera). 6. Para o moderno, o bárbaro tem uma “culpa” (por opor-se ao processo civilizador) que permite à “Modernidade” apresentar-se não apenas como inocente mas como “emancipadora” dessa “culpa” de suas próprias vítimas. 7. Por último, e pelo caráter “civilizatório” da “Modernidade”, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização” dos outros povos “atrasados” (imatuross), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera” (DUSSEL, *Europa, modernidade e Eurocentrismo*, p. 30, 2005).

²⁵ Segundo Guerra Peixe, não se pode saber ao certo quando e como o maracatu surgiu. Sobre a origem do folguedo, diz ele: “Pereira da Costa, por exemplo, restringe-se a assinalar o folguedo em número avultado “nos tempos do tráfico e da escravidão” (PEIXE, p. 12, 1955). Contudo, tão longo foi período da escravidão que não é possível demarcar o surgimento do folguedo. Disse ele: “A mais antiga notícia certa do nosso conhecimento é a do Padre Lino do Monte Carmelo Luna, que aponta o Maracatu em 1867, segundo uma transcrição de René Ribeiro” (idem). Peixe ressalta ainda que os autores modernos entendiam o Maracatu como: “um cortejo real cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo” (idem). Segundo ele, o registro mais antigo da instituição do Congo em Olinda data de 1711.

de não se ater à arte popular, Heidegger se refere às estruturas que tiram a obra de arte de seu lugar mais próprio; isto nos leva a pensar também com respeito à arte popular que de fato importa a experiência que dá acesso ao *ser-obra* da obra de arte. Por outro lado, reflete-se que o que ocorreu com o maracatu paraibano não foi somente uma desterritorialização e espetacularização, mas o extermínio de uma expressão artística do povo negro paraibano.

Nessa perspectiva, o lugar da obra de arte entra em jogo. A qual lugar a obra pertence? Como perguntou o filósofo “Onde fica o lugar próprio de uma obra?” (HEIDEGGER, p. 38, 1977), ao que responde: “A obra enquanto obra pertence unicamente ao âmbito que é tornado originariamente patente por ela mesma” (idem). Então, o âmbito próprio da obra é aquele por ela mesmo patenteado: “Pois o ser-obra da obra está a ser, e só está a ser, em tal patenteação originária. Diz-se que, na obra, está em obra o acontecimento da verdade” (idem). O *ser-obra* da obra vem a ser nessa patenteação. Tal experiência caracteriza o acontecimento da verdade na obra. Mas que verdade é essa? E como ela pode acontecer?

Heidegger iniciou tal discussão falando sobre o âmbito do sagrado na obra de arte, partindo de um templo grego que é uma obra arquitetônica a qual “[...] envolve a figura do deus e, neste encobrimento [*Verbergung*], deixa-a avançar, através do pórtico aberto, para o recinto sagrado” (HEIDEGGER, p. 38, 1977). Assim, o deus se faz presente no templo por intermédio do tempo, isto é, o sagrado da obra de arte se faz presente a partir da obra de arte, pois o “[...] estar-presente do deus é, em si, o estender-se e delimitar-se do recinto como um recinto sagrado” (idem). O templo é uma obra de arte que envolve a unidade das conexões e caminhos múltiplos que constituem o destino (*Geschick*) do ser humano e o que o toca:

Aí de pé, a obra arquitectónica repousa sobre o solo rochoso. Este assentar da obra extrai da rocha a obscuridade do seu suportar rude e, no entanto, a nada impelido. Aí de pé, a obra arquitectónica resiste à tempestade furiosa que sobre ela se abate, e, desta forma, revela pela primeira vez a tempestade em toda a sua violência. Só o brilho e o fulgor da rocha, que aparecem eles mesmos apenas graças ao Sol, fazem, no entanto, aparecer brilhando [*zum Vorschein bringen*] a claridade do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite. O erguer-se seguro torna visível o espaço invisível do ar. O carácter imperturbado da obra destaca-se ante a ondulação da maré e deixa aparecer, a partir do seu repouso, o furor dela. A árvore e a erva, a águia e o touro, a serpente e o grilo conseguem, pela primeira vez, alcançar a sua figura mais nítida e, assim, vêm à luz como aquilo que são (HEIDEGGER, p. 39).

Uma obra de arte é um templo em que o deus habita e o sagrado se faz presente, pois

ali está o destino de um povo. Segundo Doro, na tradição filosófica, o período helenístico-romano foi fértil no que tange às reflexões sobre a questão do destino, caracterizado como “[...] a força cósmica determinante que abarca cada coisa e cada indivíduo em sua existência singular” (DORO, 2014, p. 2). Assim, o destino governaria a todos, e a liberdade, para os estóicos, seria justamente o modo como cada pessoa se relacionaria com essa força cósmica da qual nada poderia interferir. No pensamento heideggeriano, *Geschick* (destino) na obra *Ser e Tempo*, é um destino coletivo, é a história compartilhada por um povo. O *Dasein* (ser-aí) heideggeriano, é a existência autêntica e individual de cada pessoa no mundo:

Se, porém, o ser-aí que é marcado pelo destino existe essencialmente como ser-no-mundo em companhia de outros, o seu acontecer é um acontecer-com, determinando-se como *destino comum* [*Geschick*]. Com este termo, designamos o acontecer da comunidade, do povo. O destino comum não se compõe de destinos [*Schicksalen*] singulares da mesma forma que a convivência não pode ser concebida como a ocorrência conjunta de vários sujeitos. Na convivência em um mesmo mundo e na decisão por determinadas possibilidades, os destinos já estão previamente orientados. É somente na participação e na luta que se liberta o poder de um destino comum. O envio comum do destino do ser-aí em e com a sua “geração” constitui o acontecer pleno e próprio do ser-aí (HEIDEGGER, 1986, p. 477 apud DORO, 2014, p. 11-12).

Logo, o *Dasein* (ser-aí) é uma existência individual, o modo de existir do ente humano, que é *in-der-Welt-sein* (ser-no-mundo). O verbo alemão *sein* significa “ser”, e a partícula *da*, traduz-se comumente por “aí”. De modo que, fundamentalmente, é intrínseco ao ser humano, a pessoa, *ser-no-mundo*, isto é, faz parte da constituição e formação essencial de cada existência particular *ser-no-mundo*. Também, *Welt* (mundo) não é um conceito meramente abstrato e afastado da vida, não quer dizer o conjunto das coisas que existem, nem o espaço em que todas as coisas se encontram, pelo contrário, é “[...] antes o espaço dinâmico e articulado da vida, é o “onde” do ser-aí; o ambiente de sua existência. Acima de tudo, mundo é para ser tomado como “mundo de sentido” (DORO, 2014, p. 4). O terceiro elemento fecha a conta que terá como resultado o *destino: Mitsein* (Ser-com-os-outros), a saber: “Esse modo de ser como os outros, Heidegger chama de *impessoal* (*Das man*). O impessoal é a resposta para a questão sobre *quem* é o ser-aí na sua existência cotidiana: ele é o impessoal, uma forma comum de ser, pensar e agir” (DORO, 2014, p. 6). *Mitsein* (Ser-com-os-outros) é a

constituição fundamental do *Dasein* (ser-aí) como *in-der-Welt-sein* (ser-no-mundo). A partir de si mesmo ou dos outros, o ser-aí se lança às possibilidades de sua existência, e não tem como o fazer alheio à história, isto é, sem se relacionar com o passado, com a tradição, de modo que “Diante da impossibilidade de romper com a história, quer dizer, de desvincular-se da tradição a que cada um está lançado, o existir autêntico consiste em assumir essa tradição e vivê-la como uma escolha” (DORO, 2014, p. 10). Nesse sentido, a decisão histórica, para Heidegger, é a “[...] compreensão do destino como um legado tradicional que já sempre se deu, na medida em que o ser-aí é ser-no-mundo” (DORO, 2014, p. 11).

Na obra *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger já traz uma outra conceituação. O debate sobre o *ser-aí* vai deixando de ser o foco do pensador, e a história do ser, o sentido do ser, manifestação do ser, vão se consolidando e ganhando uma perspectiva ampla na investigação por ele empreendida nessa fase posterior a *Ser e Tempo*. Já o conceito de *destino*, está relacionado a uma época histórica. Para ele, o *destino* transforma-se numa disposição, afinação com o mundo e época histórica. E em cada época de manifestação do ser há o estabelecimento de uma *concepção de verdade* que traz o traço da compreensão resultante dessa afinação. Por esse lado, Heidegger apresenta a arte como possibilidade de fundação e manifestação da verdade (ser) de um tempo histórico. A arte funda, então, uma época de sentido e revela a um povo o significado essencial de seu tempo. Por isso, a arte é por ele compreendida como a verdade (ser) de um povo histórico (Cf. DORO. *Uma Introdução ao Tema do Destino em Heidegger*, 2014, p. 16).

Pedaços de pessoas e animais dispostas em formas geométricas e cores, na pintura *Guernica* (1937) do pintor espanhol Pablo Picasso, apresentam não só um estilo e movimento artístico, mas o *destino*, a verdade histórica de um povo, que vem a brilhar a partir dela, pois “[...] clareia aquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos-lhe a *terra*” (idem) e, “Desde cedo, os gregos chamaram a este mesmo surgir e irromper, no seu todo, a Φύσις” (idem). Fala-se da *physis* (Φύσις) da antiga Grécia, comumente traduzida por natureza em seu sentido mais amplo. Os filósofos que antecederam Sócrates, isto é, os filósofos da φύσις (*physis*), os quais Aristóteles chamava de φυσιολογοί (*physiologoi*), acreditavam que a *physis* seria a origem e disposição que cada coisa possui enquanto tal. Aristóteles também entendia a *physis* enquanto origem e movimento, o que se pode observar a partir do trecho retirado do livro *Metafísica* (V, 4, 1014b 16ss):

Se llama *naturaleza*, en un sentido, la generación de las cosas que crecen; [...] en otro sentido, aquello primero e inmanente a partir de lo cual crece lo que crece. Además, aquello de donde procede en cada uno de los entes naturales el primer movimiento, que reside en ellos en cuanto tales (ARISTÓTELES, 1998, p. 229).

A obra de Picasso coloca em vigor um mundo que se mantém aberto, a origem e o *destino* de *Guernica* e do seu povo. Na pintura, a mulher segura um lampião, dando a ver, trazendo à luz, as expressões de horror e caos que brotam das figuras. O cenário alternado entre a iluminação e escuridão abrigam o renascimento, o recomeço, uma possibilidade de compreender o que foi. O *destino* de um povo em guerra atravessa a morte, a decadência, o terror, mas também a perseverança, o louvor e o respeito em relação aos que foram e aos que sobreviveram a mais uma tentativa de autodestruição da humanidade. A amplitude dessas conexões e caminhos que se abrem e se mantêm abertos é o mundo de um povo histórico, e neste mundo tudo pode acontecer. A partir do mundo, o povo retorna para si mesmo e realiza o seu *destino*, que não é indeterminado, muito menos limitado, mantém-se aberto. A obra de arte não oculta essa abertura de conexões e caminhos. Com ela irrompe o mundo de um povo que existe num tempo e num lugar.

Martin Heidegger elabora o conceito de *terra*, que não significa “[...] a representação de uma massa de matéria sedimentada, como a representação meramente astronômica de um planeta” (idem). A *terra* é pensada por Heidegger como um solo natal que faz irromper a história de um povo, a existência deste, preservando-a. Há um movimento entre o irromper e o se pôr a coberto:

A terra é aquilo em que se volta a pôr a coberto o irromper de tudo aquilo que irrompe e que, com efeito, [se volta aí a pôr a coberto] enquanto tal. Naquilo que irrompe, a terra está a ser como aquilo que põe a coberto (idem).

Nesse sentido, a terra protege e deixa coberto tudo aquilo que irrompe. E qual relação seria estabelecida entre a obra de arte, a terra, e o templo grego citado pelo filósofo? O templo enquanto obra de arte nada copia, mas apresenta pela primeira vez as coisas que estão no mundo, bem como a perspectiva que um povo tem de si mesmo. Enquanto a obra for obra de arte, e o deus permanecer nela, pois a obra de arte apresenta e é propriamente o deus, essa vista continua aberta:

A obra que o templo é, estando aí de pé, torna originariamente patente um mundo e, ao mesmo tempo, repõe-no sobre a terra, a qual, desse modo, só então surge como o

solo natal. Mas os homens e os animais, as plantas e as coisas nunca estão aí nem são tidos como objectos imutáveis, para, mais tarde, constituírem, de forma casual, a envolvência apropriada para o templo, que, um dia, se acrescenta também àquilo que está presente (HEIDEGGER, p. 40, 1977).

Pode-se ir mais longe nessa reflexão, na medida em que se pense não apenas nas artes plásticas figurativas e nas obras de arte arquitetônicas, mas também nos folguedos populares como o *coco de roda* do litoral sul paraibano. No quilombo Ipiranga (Conde/PB) uma festa de coco, ou melhor, como a própria comunidade narra, a brincadeira do coco, nunca é igual a anterior. Logo, os caminhos do coco de roda se mantêm abertos e abrigam o mundo de um povo. A roda de coco estabelece o âmbito sagrado da obra de arte. A mestra Ana, não fala em deus nos mesmos termos que Heidegger, nem no sagrado relacionado à religião ou rituais sacros, mas dá a conhecer o âmbito que é atravessado por uma certa magia, de tal modo que quem nela participa é tocado também. Segundo a mestra Ana, o coco de roda “[...] é uma dança que enfeitiça as pessoas” (RODRIGUES, p. 207, 2020), e os instrumentos que compõe a brincadeira dessa comunidade, o bombo, a caixa e o ganzá são elementos fundamentais nesse encantamento:

Porque dentro do bombo tem uma peça chamada “alma” que é o que segura à estrutura do bombo e tem os couros dos animais que foram tirados pra colocar nesse instrumento, que tinham alma também. Então, é alma, é pulsação, é vida, né... Essa magia dos instrumentos (idem).

O *coco de roda* não é uma obra de arte tal como caracterizada pelas belas artes eruditas, mas é uma brincadeira popular que funda também o mundo de um povo, o seu habitar numa terra, e apresenta as veredas do existencial histórico de uma comunidade. O mundo de um povo está no coco de roda, e o coco de roda está no mundo de um povo. Na roda, há o surgir e o irromper da luta de um povo por sua terra, pela vida e revela a labuta desse povo sob esse mesmo chão; inclusive, muitos cocos são conhecidos como cantos de trabalho. É na roda que descobrimos o que já aconteceu a muitos anos atrás e as histórias dos antepassados, bem como o que se passa no exato momento da brincadeira. Sabemos do sol, de quem amou e não ama mais, como diz um coco tirado por mestre Zé Cutia, um dos maiores guardiões dessa tradição cultural popular em Jacumã (Conde/PB): “Ai ai o sol, o sol lá vem / Eu amo a cor morena, que sou moreno também / Sapatinho que já calcei, no mutulho já joguei / Vá dizer àquela ingrata, que sozinho já fiquei”.

Sendo assim, a distinção entre as belas artes, pensada por Heidegger, e o coco de roda, é que o coco de roda através da *brincadeira*, dos brincantes, da festa de coco, mantém o deus vivo. As produções artísticas quando retiradas de seu mundo e terra própria, isto é, dispostas ao comércio da arte, do turismo essencialmente exploratório, característico do capitalismo, espanta a presença da divindade que surge na experiência da obra de arte. Talvez, quando Nietzsche disse, no aforismo 125, da obra *Die fröhliche Wissenschaft (A gaia ciência)*: "Deus está morto! Deus permanece morto! E nós o matamos!"²⁶ (HEIDEGGER, 2003, p. 477), na verdade, ele faz um alerta a grande esterilização do caráter pensante e criativo da existência humana. Na era do ultimato da razão, o encanto acabou, virou lenda duvidosa. O fim do mundo desencantado, as possibilidades de um mundo dionísio: aquele de fluxos constantes, que vibra nos conflitos de forças da natureza, em que novos modos de existir, de significar e de reinventar a vida são possíveis. E mais uma vez, as cosmologias e filosofias africanas contrariam a morte do deus, das divindades e do mais profundo saber que está protegido no encanto, uma vez que na cosmovisão africana há uma ligação intrínseca entre a natureza, o ser humano e o sagrado.

A compreensão heideggeriana da terra nos coloca diante da proteção daquilo que surge e que é. A terra guarda o segredo da existência. O âmbito que se abre na roda de coco, o irromper do mundo e o fundar a terra nunca são estáticos, mas sempre um movimento constante de deixar surgir o novo, sem violar o antigo. Isso é a morada do ser de um povo. O novo não esconde o antigo, mas o protege. E no pensamento heideggeriano, a obra de arte mantém aberto um mundo e devolve-o à terra, "a qual, desse modo, só então surge como o solo natal" (HEIDEGGER, p 40, 1977). Nesse sentido, o coco de roda ao se fazer presente dá aos elementos que o compõem um aspecto, uma fisionomia, uma face e, tal como Heidegger sinaliza ao tomar o exemplo do templo como obra de arte, também dá às pessoas uma perspectiva acerca de si mesmos. Além disso, nessa relação entre mundo, terra e o âmbito sagrado na obra de arte, este aberto permanece aberto enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus estiver presente: "O mesmo acontece com a imagem do deus, que o vencedor, no torneio, lhe consagra" (idem). Nesse sentido, o filósofo sugere que a obra de arte põe presente a divindade e, por isso, a própria obra é um deus, é divina (Cf. HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 40, 1977). Então, pode-se pensar a roda de coco como o âmbito em que o divino se faz presente por intermédio dos toques, cantos e danças que abrigam os velhos e os

²⁶ *Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!* (NIETZSCHE, 1887, p. 154).

novos, os mestres, as mestras e os aprendizes, isto é, a ancestralidade se faz presente nos saberes do coco e, a partir destes um povo significa a si mesmo, reflete sobre si mesmo, e promove sua existência. Tal experiência foi compreendida por Heidegger como o levantar de uma obra de arte: “Tal levantar é o erigir no sentido de glorificar e consagrar” (HEIDEGGER, p. 41, 1977). Mas o que seria esse consagrar e glorificar da obra de arte, segundo Heidegger: “Consagrar significa tornar sagrado, no sentido em que, no edificar com o carácter de obra, o sagrado se torna originariamente patente como sagrado e o deus é chamado para o aberto da sua presença” (idem). Então, consagrar quer dizer tornar sagrado, pois na edificação da obra de arte, o sagrado como sagrado está patente e acessível. Também o deus ou a divindade se faz presente no reconhecimento (*Würdigung*) da dignidade (*Würde*) e do resplendor do divino. O glorificar pertence ao consagrar como esse reconhecimento, e o divino se faz presente na dignidade e no resplendor. Tal resplendor do divino clareia o mundo. A obra de arte em seu ser-obra exige o levantar como erigir que consagra e glorifica (Cf. HEIDEGGER, *a origem da obra de arte*, p. 42, 1977). Assim, a obra levanta e mantém em constante vigência um mundo: “Ser-obra significa levantar um mundo” (idem).

A experiência e o conceito heideggeriano de *mundo* já foi tratado anteriormente, segundo a obra *Ser e Tempo*, e também ao se pensar a tradição popular paraibana de influências africanas e indígenas.

Foi dito que o mundo não é somente um conjunto não ordenado ou ordenado de elementos, não está só para a matemática nem também para imaginação, mundo está para além da quantificação ou não do conhecimento que se faz presente: “*O mundo faz mundo*” (idem). O fazer mundo é o caminho não fixo que funda a existência, é o caminho em que o nascimento e a morte, a benção e a maldição se entrecruzam e se mantêm arrebatadas no ser²⁷: “Aí onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, onde por nós são assumidas ou abandonadas, onde não são reconhecidas e onde são de novo questionadas - aí o mundo faz mundo” (idem). Em diálogo com a experiência de mundo heideggeriano, tem-se a figura e o Universo do orixá Exu, que abriga os principais elementos da filosofia africana “a comunicação, a mudança, a não hierarquização, especialmente de um pensamento sobre o outro” (Cf. DE MATOS. *Exu: o “filósofo” da comunicação*, 2016). Exu, é o mensageiro, quem cuida do portal, é o elo entre a comunicação dos orixás e os seres humanos. É ele quem

²⁷ Ser-o-aí [*Da-sein*] (idem).

cuida das aberturas de mundo: “Exu Rei: “Exu se encontra em todo canto”²⁸. O mundo de Heidegger é a abertura, e assim como Exu²⁹, o mundo está em todo canto e a todo momento aberto. Segundo (ROCHA. A. M, 2016), Exu, orixá relacionado ao princípio, realiza a comunicação entre os mundos do Òrun³⁰ e do Àiyé³¹, também orienta o cosmos, é o intérprete da linguagem dos orixás e quem responde o oráculo. Exu quem cuida do mundo e da terra da existência, os caminhos e as encruzilhadas em que os povos africanos fazem história. A diferença fundamental entre o mundo de Heidegger e o mundo de Exú, é que o mundo do primeiro faz referência a o âmbito que a existência é tecida junto a uma época histórica, a uma temporalidade. Por outro lado, Exú subverte a temporalidade ocidental, pois as noções de começo, fim, tempo cronológico, linear, do cálculo, do cronômetro, são frágeis diante da coerente unidade de múltiplas contradições, faces, fases, caminhos, pois o orixá é o próprio movimento contínuo: todo o ser que se move, bem como os diferentes caminhos, acham-se nas encruzilhadas, lá se encontram. Exú compreende os opostos e as oposições, mas está além das dualidades. Exú é tudo, e tudo é Exú.

O filósofo alemão usou a pintura *Par de sapatos*³² para pensar o paradigma do mundo da camponesa que se dá no aberto do ente. Os sapatos da camponesa na obra de Van Gogh abrem um mundo e nessa abertura comunicam o mundo da camponesa, sua lida com o trabalho no campo, a alegria de um povo que resiste, a crença na vida e na morte. O par de sapatos não é apenas um objeto, mas na obra de arte “pertence à terra está abrigado no mundo da camponesa” (HEIDEGGER, p. 29, 1997). O mundo pensado por Heidegger é o âmbito em que as coisas se fazem e são, onde o povo funda sua existência, a encruzilhada em que tudo se encontra e se afasta: “Porque o mundo se abre, as coisas adquirem a sua demora e a sua urgência, a sua lonjura e a sua proximidade, a sua amplitude e a sua estreiteza. Está reunida no mundo a vastidão a partir da qual a clemência protectora dos deuses é concedida ou recusada” (HEIDEGGER, p 42-43, 1997). Heidegger quer dizer que a obra de arte deixa patente o aberto do mundo e o estabelecer do mundo se dá nele: “Na medida em que uma obra

²⁸ Exu – Além do Bem e do Mal. Direção: Werner Salles Bagetti. Produção: Núcleo Zero, 2012 (<https://vimeo.com/51492394>).

²⁹ Segundo (ROCHA. A. M, 2016): “Da mesma maneira, (des) velar a filosofia que existe em Exu, pois “está sempre a ensinar de forma filosofante” (SOARES, 2008, p. 34). Visto que, ensina com as palavras, instaura (ação), transfigura-ação, (arte) manha, faz, desfaz, se move em muitas direções, avisa, brinca, (en) canta, caçador de mudanças. Pensamento que (des) anda no abstrato concreto. Sem Exu a vida não teria início, comunicação, interação, pois ele é a força que dinamiza e vitaliza tudo e a todos”.

³⁰ Céu.

³¹ Terra.

³² Vicent Van Gogh, *O par de sapatos*, 1886 (Óleo sobre tela).

é obra, dá lugar a essa vastidão. Aqui, 'dar lugar' significa tanto quanto: libertar o [espaço] livre do aberto e estabelecer este [espaço] livre no seu conjunto de sulcos [i.e., de traços, ou seja, nas suas feições - *Gezüge*]. Este estabelecer [*Ein-richten*] está a ser a partir do erigir que já foi apontado. A obra, enquanto obra, levanta um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo” (HEIDEGGER, p. 43, 1997). A obra levanta um mundo³³: “Faz parte do ser-obra o levantar de um mundo” (idem). O levantar de um mundo é o que faz surgir as feições e traços de um mundo na obra de arte, que faz presente a materialidade de cada expressão artística (dizer poético) no mundo da obra de arte. Então, segundo o autor, faz parte do *ser-obra* da obra de arte ao levantar/erigir, no sentido de consagrar e glorificar um mundo, também requerer o carácter de elaboração (*Herstellung*), pois a obra é feita de uma matéria-prima. Na experiência do aberto do mundo, à medida que a obra levanta um mundo, a matéria surge diante (*hervorkommen*), mas diferente do utensílio que na serventia vai se gastando, na obra de arte a matéria não se dissipa:

[...] a obra que é o templo, na medida em que levanta um mundo, não faz com que a matéria desapareça, faz antes com que ela surja, pela primeira vez, diante [*hervorkommen*], e justamente no aberto do mundo da obra: a rocha alcança o suportar e o jazer e só assim se torna rocha; os metais alcançam o resplandecer e o reluzir, as cores o brilhar, o som o soar, a palavra o dizer. Tudo isto surge diante na medida em que a obra se repõe no carácter maciço e pesado da pedra, no carácter firme e maleável da madeira, na dureza e no brilho do metal, no luminoso e no escuro da cor, no timbre do som e no líder de nomear da palavra” (HEIDEGGER, p. 44, 1997).

O que se recolhe e permite que a obra de arte possa surgir, Heidegger chamou de *terra*. Ele pensou a relação entre a *terra* e *mundo* da seguinte maneira:

É ela o que surge diante e põe a coberto. A terra é aquilo que, não sendo impelido para nada, é sem esforço e incansável. O homem histórico funda o seu habitar no mundo sobre a e na terra. Na medida em que a obra levanta um mundo, elabora a terra. O elaborar deve ser pensado aqui em sentido rigoroso. A obra faz a própria terra entrar no aberto de um mundo e mantém-na aí. A obra deixa a terra ser terra (idem).

Assim, a obra livremente levanta um *mundo* e elabora a *terra*. Apesar de toda a

³³ “Quando uma obra é produzida a partir de uma matéria-prima qualquer - pedra, madeira, metal, cor, fala, som -, diz-se também que é elaborada [*hergestellt*] a partir disso. Mas, do mesmo modo que a obra requer um levantar, no sentido do erigir que consagra e glorifica, porque o ser-obra da obra consiste num levantar do mundo, assim também se torna necessária a elaboração [*Herstellung*], porque o ser-obra da obra tem, ele mesmo, o carácter da elaboração” (idem).

dedicação técnico-científica moderna em interpretá-la, a *terra* se mantém inexplicada e indeterminada, pois ela se faz presente quando não há intromissão: “A terra só aparece abertamente clareada, enquanto terra, onde é guardada e resguardada como aquilo que é essencialmente insusceptível de ser descerrado [*das Unerschließbare*]” (HEIDEGGER, p. 45, 1977). Com relação à elaboração da *terra* e a obra de arte, o filósofo afirmou:

A obra efectua este elaborar da terra na medida em que ela própria se retira na terra. Porém, o encerrar-se da terra não é um permanecer-coberto uniforme e imóvel, mas desdobra-se numa plenitude inesgotável de modos e figuras simples. Certamente que o escultor usa a pedra assim como o pedreiro, ao seu modo, faz uso dela. Mas não gasta a pedra. Isso só se passa, de certa maneira, aí onde a obra fracassa. É certo que também o pintor usa a matéria que as cores são, contudo, de modo que a cor não se gaste, mas só então chegue a brilhar (HEIDEGGER, p. 46. 1977).

A *terra* no fazer artístico realiza o movimento de ocultação e revelação. A ocultação é um processo necessário à revelação. Segundo Heidegger, a obra executa o elaborar da *terra*. O elaborar da *terra* conduz sempre a um ocultamento precedido da iluminação. O retraimento da *terra* preserva o ser da obra e lança-o para a iluminação. A *terra* pode ser chamada de matéria prima mas não em sua significação moderna como planeta ou corpo celeste. A *terra*, na filosofia heideggeriana, é responsável por revelar e fundar um *mundo*. Levantar um *mundo* e elaborar a *terra* fazem parte do *ser-obra* da obra:

O levantar de um mundo e o elaborar da terra são dois traços essenciais do ser-obra da obra. Mas estão em co-pertença na unidade do ser-obra. Procuramos esta unidade ao meditarmos o estar-em-si da obra e ao tentarmos levar à expressão aquele repouso fechado e uno do assentar-em-si (idem).

O que é este repouso mencionado pelo filósofo? Para ele, o repouso é o contrário do movimento, mas não é uma oposição que exclui o movimento, mas o inclui. O repouso é movimento, tal como Heidegger observou:

Quando o repouso inclui o movimento, pode haver um repouso que é um recolhimento interior do movimento, que é, portanto, a máxima mobilidade, supondo que o tipo do movimento [em causa] exige um tal repouso. É, porém, deste tipo o repouso da obra que repousa em si. Por isso, aproximamo-nos deste repouso quando conseguimos alcançar de forma coesa a mobilidade do acontecer do ser-obra (HEIDEGGER, p. 47, 1977).

Logo, a obra que repousa em si inclui a mobilidade. O acontecimento do ser é um conceito heideggeriano. Com ele, Heidegger sugere a apreensão da unidade do movimento do acontecer do ser (*physis*) da obra de arte. A *physis* da obra de arte, na obra, conduz a *terra* ao aparecimento de um *mundo* e um *mundo* se funda na *terra*. E como se estabelece a relação entre *mundo* e *terra* no aparecimento da obra? Segundo ele, a obra é fundada no encontro do estabelecimento de um *mundo* e da elaboração da *terra*. O filósofo pensou a relação entre a obra de arte, a *terra* e o *mundo* da seguinte forma:

O mundo é a abertura que se abre das longas vias das decisões simples e essenciais do destino de um povo histórico. A terra é o surgir diante, não impelido para nada, daquilo que constantemente se encerra, e que, assim, põe a coberto. Mundo e terra são essencialmente distintos e, no entanto, nunca estão separados. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe pelo mundo. Só que a relação entre mundo e terra não se reduz de maneira alguma à unidade vazia dos opostos que não têm nada que ver [um com o outro]. O mundo aspira, no seu assentar sobre a terra, a fazê-la sobressair. Sendo aquilo que se abre, não suporta nada de encerrado. Contudo, a terra inclina-se, como aquilo que põe a coberto, a implicar e a reter em si o mundo (idem).

Destarte, qual era a relação entre *terra* e *mundo* na criação da obra de arte? O *mundo* se torna uma experiência de abertura e tomada de decisões de um povo histórico, e a *terra* é a ocultação que preserva o que aparece. *Mundo* e *terra* precisam estar juntos para que o traço essencial dos dois vigore na obra de arte. Há uma disputa entre o *mundo* e a *terra* na criação da obra de arte. A palavra luta não significa anulação de uma das partes envolvidas numa batalha ou competição, não se refere à contenda. A luta essencial abordada por Heidegger sugere a experiência de auto-afirmação de cada lutador, podemos ver em seguida ele abordar a auto-afirmação do ser próprio:

A auto-afirmação do estar-a-ser não é nunca, contudo, o obstinar-se numa situação contingente, mas sim o entregar-se à originalidade encoberta da proveniência do ser próprio. No combate, cada um leva o outro para além de si [mesmo] (HEIDEGGER, p. 48, 1977).

Então, a luta provoca em cada lutador um retorno à *physis*, isto é, ao seu ser mais próprio. A intimidade do combate congrega os contrários na obra de arte. Tal experiência rememora o fragmento de Heráclito: “O deus: dia noite, inverno verão, guerra paz, saciedade e fome. Ele muda, como se misturando a perfumes é nomeado segundo o prazer de cada um” (KAHN, p. 105, 2009). Então, o deus (*Zeus* ou *physis/kosmos*) é a unidade dos contrários, a

congregação do que é diverso: De acordo com Kahn (2009, p. 73), no fragmento XXXVII de Heráclito (D.30), "a ordem (*kosmos*), a mesma para todos, nenhum deus ou homem a fez, mas ela sempre foi, é e será: fogo eterno, aceso com medida e com medida apagado". A luta oferece a cada lutador um mergulho na intimidade da própria existência e do pertencer a si mesmo. A luta entre o *mundo* e a *terra* provoca um retorno à *physis* da obra de arte; tal cenário lembra a *physis* de Heráclito, que é a criação constante em que há a convergência dos contrários. A *physis* germina, guarda e consome como o fogo, pois "[a] natureza ama ocultar-se" (DK 22 B 123) e ela é "[...] a verdadeira constituição das coisas" (KIRK, RAVEN, SCHOFIELD, p. 199, 1994); Já para Aristóteles, ela era o movimento, o princípio que gera e cria as coisas. A *terra* assume o aberto do *mundo* , fazendo-se *terra* no movimento constante da sua ocultação. Também o *mundo* não pode fugir da *terra* se quer ser fundado no propósito, ou melhor dizendo, o destino pensado pelo filósofo alemão. A obra fomenta a luta entre o *mundo* e a *terra* , disse ele: "Na medida em que a obra levanta um mundo e elabora a terra, é uma instigação [*Anstiftung*] deste combate" (HEIDEGGER, p. 48, 1977). Com isso, o ser obra da obra de arte é palco da peleja entre o *mundo* e a *terra* . A luta é uma relação de integração entre o *mundo* e a *terra* . A luta faz com que cada um retorne ao seu destino originário, ela gera a unidade da obra de arte. A luta é o movimento da obra de arte ao fundar-se enquanto verdade de um povo histórico como veremos a seguir.

2.5 A *aletheia* e a obra de arte

O repouso da obra nos leva ao acontecimento da verdade na obra. Heidegger buscou pensar a verdade. O filósofo pensa a verdade enquanto *ἀλήθεια* , palavra grega traduzida por Heidegger como "[...] o não-estar-encoberto do ente" (HEIDEGGER, p. 50, 1977). Nesse sentido, a *aletheia* é o desocultamento do ente. A verdade que a palavra grega sugere está distante dos significados adotados pela tradição filosófica moderna ocidental, os quais a verdade por meio de predicções e proposições efetiva a certeza do conhecimento. *Aletheia* está para além da relação binária falso - verdadeiro. Desse modo, a verdade conhecida e naturalizada pelo pensamento ocidental era tomada enquanto a certeza do conhecimento enunciada pelo pensamento:

Os conceitos críticos de verdade, que, desde Descartes, partem da verdade [entendida como] certeza, são apenas variações da definição de verdade como correção. Esta essência da verdade que nos é familiar - a correção do representar - é posta e desaparece com a verdade como não-estar-encoberto do ente (HEIDEGGER, p. 51,

1977).

A verdade para Heidegger é o *não-estar-encoberto* do ente, que move a pessoa a um *estar-a-ser* tal que, na sua enunciação, esteja sempre imersa na experiência da verdade como o *não-estar-encoberto*:

Porém, não somos nós quem pressupõe o não-estar-encoberto, mas é o não-estar-encoberto do ente (o ser) que nos transfere para um estar-a-ser tal que, no nosso representar, permanecemos sempre inseridos no não-estar-encoberto e postos a jusante dele” (HEIDEGGER, p. 51, 1977).

Desse modo, o *não-estar-encoberto* é o acontecimento pelo qual o ente toca a pessoa como a verdade de um povo histórico no mundo: “O não-estar-encoberto do ente não é nunca um estado de coisas apenas aí perante, mas um acontecimento” (HEIDEGGER, p. 54, 1977). A desocultação ou o *não-estar-encoberto* não é um estado definido, mas é o acontecimento da verdade, contrário às pressuposições, pois não se domina o ente, mas a partir dele somos afetados pela clareira [*Lichtung*] do ser do ente: “É somente esta clareira que nos oferece e nos garante a nós, homens, uma passagem para o ente que nós próprios não somos e o acesso ao ente que nós próprios somos” (HEIDEGGER, p. 53, 1977). Tal experiência abriga um antagonismo (*Gegnerschaft*) do *estar-presente*, pois à medida que a iluminação da clareira revela a verdade do ente, também há o encobrimento como proteção do que aparece na iluminação. Assim, o *estar-presente* do ente é um movimento constante de iluminação e encobrimento:

Qualquer ente que vem ao [nosso] encontro [*begegnen*] e que acompanhamos [*mitgegnen*] submete-se a este peculiar antagonismo [*Gegnerschaft*] do estar-presente, na medida em que, ao mesmo tempo, é sempre retido num estar-encoberto (idem).

A clareira é propriamente iluminação e ocultação. Logo, De acordo com Heidegger, o encobrir ocorre no ente de duas maneiras: dissimular (*Verstellen*) e recusar-se (*Versagen*). Assim, o ente (o que é) dissimula o ente (ser-humano), por isso, as pessoas podem se deixar iludir e enganar pelas aparências. O encobrir do ente é um próprio se dissimular e se recusar à definição fixa e imóvel do pensamento:

O encobrir encobre-se e dissimula-se a si mesmo. Isso significa que o lugar aberto no meio do ente - a clareira - não é nunca um palco fixo com o pano constantemente levantado, no qual se passa [*abspielt sich*] a representação [*Spiel*] do ente. Antes, porém, a clareira acontece apenas ao modo deste duplo encobrir (HEIDEGGER, p.

54, 1977).

A verdade é, e ao mesmo tempo não é, mas também o que é e não é estão na verdade:

A verdade está a ser como ela própria [é] na medida em que o escusar-se que encobre, enquanto recusar, atribui a toda a clareira a [sua] proveniência permanente, atribuindo, porém, enquanto dissimular, a toda a clareira a inabalável acutilância do confundir-se (HEIDEGGER, p. 55, 1977).

Há, então, algo de contraditório e antagônico na verdade, situados no aberto entre a clareira e o encobrimento. *Mundo e terra* fazem parte do meio aberto, em meio ao qual o ente se lança e se recolhe. O *não-estar-encoberto* (a verdade) acontece como luta primordial e originária entre a clareira e o encobrimento, responsáveis na condução da *terra* e do *mundo*. A essência da verdade, segundo Heidegger, é o “[...] *arqui-combate [Urstreit]*” (idem) entre clareira e o encobrimento, combate originário em que o meio aberto, no qual o ente é introduzido, e a partir do qual se retira em si mesmo, é alcançado (Cf. HEIDEGGER. *A Origem da Obra de Arte*, 1977, p. 55).

O mundo e a terra fazem parte do aberto que acontece no meio do ente. No entanto, o mundo é mais que o aberto que constitui a clareira, e a terra é algo mais que o fechado que constitui o encobrimento. O mundo é a clareira que indica as possibilidades essenciais as quais todo o decidir se harmoniza. Mas o que é essa decisão? A decisão se constitui a partir de algo “[...] não-dominado, encoberto, confuso” (HEIDEGGER, 1977, p. 56). Por isso, a terra não poderia ser somente algo fechado, mas algo que irrompe enquanto algo que se fecha. Assim, na obra de arte, o *mundo* faz a *terra* sobressair e a *terra* faz crescer o *mundo*: “A terra só irrompe pelo mundo, o mundo só se funda na terra na medida em que a verdade acontece como combate originário de clareira e encobrimento” (HEIDEGGER, p. 56, 1977). E como poderá ser observado no tópico seguinte, um dos modos essenciais como a verdade acontece se dá na experiência do *ser-obra* da obra de arte.

2.6 Arte como verdade de um povo histórico

Heidegger indicou ser a arte, e a obra de arte pertencentes ao âmbito da verdade. O acontecimento da verdade na obra de arte é o movimento do combate originário entre o *mundo* e a *terra*: “Um destes modos como a verdade acontece é o *ser-obra* da obra. A obra,

levantando um mundo e elaborando a terra, é a contenda deste combate, no qual se conquista o não-estar-encoberto do ente no seu todo - a verdade” (idem). Tal movimento é o repouso da obra, isto é, a obra retorna à sua possibilidade mais própria de ser. Assim, na obra acontece a verdade, pois o ente em totalidade, e a disputa entre *mundo* e *terra* alcançam o *não-estar-encoberto*.

Mais uma vez, dedica-se ao *coco de roda* para pensar tais elementos. Há um coco cantado pela mestra Dona Edite (quilombo Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande/PB) que diz o seguinte: “O bojo do meu zabumba é feito da macaíba / Donde tu vem minina? / Eu venh’ lá da Paraíba” (DOS CRIoulos, 2016). O coco não dá a conhecer apenas o instrumento do *coco de roda* e como ele é feito, qual matéria constitui o bojo do zabumba, no caso, da madeira da macaíba, um tipo de palmeira que pode ser encontrada em quase todo o Brasil, mas é um acontecimento próprio da verdade enquanto o *não-estar-encoberto*. Isso não significa que o coco fala de maneira correta sobre o bombo, mas que o ente em totalidade, bem como a terra e o mundo vem ao *não-estar-encoberto*. É desse modo que a verdade está em obra na obra de arte.

Heidegger compreendeu a essência da arte como pôr-se-em obra da verdade (Cf. HEIDEGGER, *Caminhos da Floresta*, p. 58, 1977). A obra envolve uma relação entre o artista e o fazer artístico, isto é, a criação, a saber: “A origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a proveniência da essência, na qual está a ser o ser de um ente” (HEIDEGGER, p. 58, 1977). A obra é criada por intermédio do artista, ainda assim o sentido da obra de arte não se encerra nele. Mas como Heidegger pensou essa criação? Ele trouxe à tona algumas interpretações já feitas sobre a criação de uma obra de arte. Falou no sentido do criar como um produzir (*Hervorbringen*), mas o produzir como criar da obra de arte é o mesmo do produzir da confecção de utensílios? Há uma referência ao trabalho manual (*Handwerk*) e à arte, ambos compreendidos por meio da palavra τέχνη (*téchne*):

Já se chamou suficientemente a atenção para o facto de os gregos - que percebiam alguma coisa de obras de arte - usarem a mesma palavra (τέχνη) para 'trabalho manual' e para 'arte', e de designarem com o mesmo nome (τεχνίτης) o artesão [*Handwerker*] e o artista (HEIDEGGER, p. 60, 1977).

O termo τέχνη segundo o *Bailly Dictionnaire* traduz-se por “art manuel, industrie; pratiquer un métier; avoir un métier, connaître et exercer un art ou un métier”. Tal palavra no pensamento heideggeriano tinha um outro sentido, τέχνη não era trabalho manual, nem arte,

nem um tipo de técnica moderna, ou uma realização prática, porque:

A palavra τέχνη indica antes um modo do saber. Saber significa: ter visto, no sentido lato de 'ver', que significa: perceber aquilo que está presente enquanto tal. A essência do saber, para o pensar grego, assenta sobre a ἀλήθεια, quer dizer, sobre o desencobrimento [*Entbergung*] do ente. Sustenta e conduz todo o comportamento relativamente ao ente. A τέχνη, enquanto saber apreendido de modo grego, é, nessa medida, um produzir do ente, enquanto traz aquilo que está presente enquanto tal para fora do estar-encoberto precisamente para o não-estar-encoberto do seu aspecto, [pondo-o] *diante* [*vor (+bringen)*]; τέχνη não significa nunca a execução de um fazer (HEIDEGGER, p. 61, 1977).

Então, a τέχνη é compreendida como um modo de saber, pois para os gregos o saber se dá na ἀλήθεια (*aletheia*) que caracteriza o *desencobrimento* (*Entbergung*) do ente. Logo, produz-se um ente, que nessa experiência, faz-se presente tal como é de modo próprio, retornando para o *não-estar-encoberto*. A τέχνη para os gregos era um saber que consistia na desocultação do ente na criação, isto é, a τέχνη abriga o saber do ente no mundo. Essa experiência se assemelha ao processo da *physis*, o movimento que cria e que fecunda. Já foi posto que a verdade consiste na luta essencial entre o *mundo* e a *terra*, a disputa entre a iluminação e a ocultação, e desse modo, os entes irrompem no mundo. Disse o filósofo:

O estabelecimento da verdade na obra é o produzir de um ente que antes ainda não era e que, posteriormente, nunca mais virá ao ser. A produção [*Hervorbringung*] coloca este ente no aberto de tal forma que só aquilo que há a trazer [à presença] clareia a abertura do aberto, no qual surge diante. Aí onde a produção trazer expressamente [consigo] a abertura do ente - a verdade -, o produzido é uma obra [de arte]. Tal produzir é criar. Enquanto trazer, é mais um receber e um tomar no interior da conexão com o não-estar-encoberto (HEIDEGGER, p. 64-65, 1977).

O elaborar de obras e o elaborar dos utensílios se dá pelo produzir (*Hervor-bringen*), e deixar o ente apresentar-se (*vor-kommen*) no seu *estar-presente* e “[...] tudo isto acontece no meio do ente que irrompe por si mesmo, da φύσις (HEIDEGGER, p. 61, 1977). Assim, arte e artesanato não são a mesma coisa, apesar de ambas passarem pelo produzir. O trabalho do artista não se compreende pelo trabalho manual. E com relação à obra de arte, importa pensar a experiência do criar: “Atendendo à circunscrição da essência da obra, segundo a qual está em obra na obra o acontecimento da verdade, podemos caracterizar o criar como o deixar-vir-a-ser [*Hervorgehenlassen*] a algo de produzido” (HEIDEGGER, p. 62, 1977). O *tornar-se-obra* da obra de arte, é então, um modo do acontecer da verdade. E como se dá o

acontecer da verdade em algo que é criado? Segundo o filósofo, a verdade é *não-verdade*, pois “No não-estar-encoberto como verdade está ao mesmo tempo a ser o outro "não" de um duplo vedar [*Verwehren*]” (idem). Assim, a verdade é *não-verdade*, porque ela é constituída do âmbito da origem do *ainda-não*, isto é, “[...] (do não-) desencoberto, no sentido do encobrimento” (idem). A verdade vem a ser no combate entre a clareira e o duplo vedar ou encobrimento. A verdade é o próprio combate que alcança o aberto no qual o ente é introduzido, mantido e mostrado:

A abertura deste aberto, i. e. a verdade, só pode ser aquilo que é, a saber, esta abertura, quando e enquanto se estabelece a si mesma no seu aberto. É por isso que tem de haver, de cada vez, neste aberto um ente no qual a abertura recebe a sua posição [*Stand*] e a sua permanência [*Ständigkeit*]. Como a abertura ocupa o aberto, mantém-no aberto e sustenta-o. Pôr [*Setzen*] e ocupar [*Besetzen*] são aqui sempre pensados a partir do sentido grego de $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$, que quer dizer um levantar no não-encoberto (HEIDEGGER, p. 63, 1977).

A verdade acontece a partir desse combate e dessa margem, que se abrem por meio dela propriamente. O estabelecimento da verdade se realiza nesse movimento antagônico entre a clareira e o encobrimento. Além disso, a verdade não está fora do ente e nele se instaura, mas a abertura do ente possibilita o acontecimento da verdade: “A clareira da abertura e o estabelecimento no aberto pertencem um ao outro. São um mesmo estar-a-ser do acontecer da verdade. Este é um acontecer histórico, [que se dá] de múltiplos modos” (idem). Segundo Heidegger, o estabelecimento da verdade na obra de arte é o produzir um ente que antes não era nada e que, depois, não voltará a ser:

A produção [*Hervorbringung*] coloca este ente no aberto de tal forma que só aquilo que há a trazer [à presença] clareia a abertura do aberto, no qual surge diante. Aí onde a produção trazer expressamente [consigo] a abertura do ente - a verdade -, o produzido é uma obra [de arte]. Tal produzir é criar. Enquanto trazer, é mais um receber e um tomar no interior da conexão com o não-estar-encoberto (HEIDEGGER, p. 64, 1977).

Deste modo, a luta não resulta na destruição dos contrários, mas na complementação, na co-pertença; promovendo a unidade entre o *mundo* e a *terra* na produção do ente: “No combate, é conquistada a unidade de mundo e terra. Na medida em que um mundo se abre, coloca vitória e derrota, bênção e maldição [...] à decisão de uma humanidade histórica” (idem). Nesse sentido, o que não está decidido e desmedido (*Maßlose*) aparece no *mundo* que

irrompe, tornando aberta a necessidade encoberta de medida e de estar-decandido: “Mas, na medida em que um mundo se abre, a terra vem a erguer-se. [...] O mundo requer a sua decisão e a sua medida e permite ao ente chegar ao aberto das suas vias” (HEIDEGGER, p. 66, 1977). E na criação da obra de arte, a *terra* é o que se encerra, se apresenta e se usa, e o combate tem de ser restituído à *terra*. O combate ase revela na *figura* (*Gestalt*) da obra de arte:

O ser-criada da obra significa: o ser-fixado [*Festgestelltsein*] da verdade na figura. Esta é a concatenação a que o traço se conforma. O traço conformado [*gefügt*] é conformação [harmonia - *Fuge*] do (a)parecer da verdade. Aquilo a que aqui se chama 'figura' tem de pensar-se sempre a partir *deste* colocar [*Stellen*] e desta com-posição [*Gestell*] que a obra, enquanto tal, está a ser, na medida em que se levanta e se elabora (HEIDEGGER, p. 67, 1977).

Tal uso da terra a libera para si mesma, trabalha-se com a terra, e deste modo, a verdade acontece na obra de arte. Além disso, o *ser-criada* da obra de arte possui um caráter particular que está inscrito e com ele entregue. O *ser-criado* na obra de arte se mantém no aberto, e aí acontece o *não-estar-encoberto* do ente. O ser-criado da obra de arte se dá como algo de acontecido, que é e ao mesmo tempo não é, mas se reinventa sempre nesse combate em que a obra de arte repousa.

Além disso, o *repousar-em-si* da obra é constituído pela *Beständigkeit* (consistência), e o caráter contínuo do abalo, que consiste no fato da obra ser assim como é. A obra de arte abriga o abalo do *ser-criado* na obra, e isso se revela mais puramente, quando não se conhece o artista, nem as condições de criação da obra. A inabitual experiência posta anteriormente, Heidegger chamou “[...] acontecimento de apropriação [*Ereignis*]” (HEIDEGGER, 1977, p. 69) do *ser-criada* da obra, e o *Ereignishafte* (caráter de acontecimento da apropriação) que apresenta a obra como ela é, lança a obra para além de si mesma. É a abertura essencial da obra sendo aquilo que ela é. Quanto mais esse abalo vier ao aberto, mais a obra em sua independência enquanto *ser-criada*, torna-se solitária. O seu *ser-criada* desvela o traço do combate em sua figura, e é o abalo silencioso do “Que ela é” no aberto (HEIDEGGER, 1977).

O que isso quer dizer? Que a obra não se esgota em seu *ser-criado*, ou seja, a sua

realidade não chega ao fim. A obra de arte quando perde as referências ao homem, e permanece isolada em si mesma, entra no aberto o abalo “[...] - que tal obra é - [...]” (HEIDEGGER, 1977, p. 70). Nesse ínterim, o ameaçador (*das Ungeheure*) procede de maneira essencial, e o que parecia protetor (*geheuer*) é derrubado. Daí em diante, acontece um abalar duplo, que não é brutal, pelo contrário, de modo puro torna a obra enlevada (*entrückt*) na abertura do ente que ela torna patente de maneira originária, e também, insere aquele que a contempla, que joga com ela, nessa abertura, fazendo com que o jogador, aquela que resguarda a obra saia da habitualidade. Isso significa modificar as relações habituais entre *mundo e terra*, à medida que se conservam as relações costumeiras com “[...] o fazer e o apreciar, com o conhecer e o olhar [...]” (idem), e assim permanecer na verdade que está acontecendo na obra de arte, a saber: “É só a contenção deste permanecer que permite ao criado ser a obra que é” (idem).

Com isso, a obra de arte é criada, e deixa aparecer sua realidade para aqueles que a resguardam, disse Heidegger: “[...] deixar a obra ser uma obra, chamamos o resguardar [*Bewahrung*] da obra. É só para o resguardar que a obra se dá, no seu ser-criada, como efectivamente real, o que significa agora: presente com carácter de obra” (HEIDEGGER, p. 70, 1977). A obra de arte põe em obra a verdade e essa experiência inclui: o fazer do artista, o *ser-criado* (produto), e também quem pratica o desvelo da obra de arte: aquele que retira o véu da obra de arte, revelando-a e atingindo-a. Assim é possível apreender a realidade disponível na obra. Evidentemente, a obra de arte precisa daqueles que a criam, ela precisa ser criada, e também precisa daqueles que a resguardam. A obra de arte não é obra sem aqueles que a resguardam, ela merece, espera e aguarda o recolhimento (*Einkehr*) destes na verdade. que nela acontece. Até quando a obra é esquecida, ela não cai no horizonte vazio, tornando-se um nada, pois o esquecimento é ainda um resguardar que se alimenta da obra de arte. Logo, a obra de arte sempre está em conexão com aqueles que a resguardam:

'Resguardar a obra' quer dizer: o instar [*innestehen*] da abertura do ente que acontece na obra. Mas a insistência [*Inständigkeit*] do resguardar é um saber. Porém, o saber não consiste num mero conhecer e representar de algo (HEIDEGGER, p. 71, 1977).

O saber aqui não é apenas o conhecimento de uma representação, mas a experiência do pensar tendo em vista a abertura do existente (*Dasein*). Nesse sentido, a existência constantemente se lança às possibilidades do ser, desvelando-o. Tal experiência do pensar foi apresentada na obra *Sein und Zeit* (Ser e tempo), sinalizando a entrega do homem ao

não-estar encoberto do ser. Não há uma predestinação ou antecipação de um saber, mas: “O saber que permanece um querer, e o querer que permanece um saber [- isso] é o entregar-se extático do homem existente ao não-estar-encoberto do ser” (idem). Uma tentativa de compreender o pensamento heideggeriano sobre a arte requer uma introdução à experiência do *ser* por ele tratada. Porém, o que quer dizer *ser* de acordo com Heidegger? Segundo ele, o sentido do ser³⁴ se apreende por intermédio do ente, que diz respeito às coisas no mundo. O sentido do ser foi entendido como vigência no tempo presente. Para ele, o homem, por exemplo, é um ente que pode ser compreendido em *essência/pre-sença* pela existência. Assim, a *pre-sença* abriga os modos de ser da humanidade num acontecer histórico³⁵, pois a *pre-sença* é o ser do ente (humanidade). As ciências tentaram definir o modo de ser da *pre-sença*, mas a fenomenologia³⁶ buscou investigar a possibilidade do ente a fim de compreender a *pre-sença* em sua historicidade, isto é, enquanto modo de ser e acontecer no mundo. Em sua obra *Seit und Zeit*, Heidegger procurou colocar a questão para o sentido do ser e se propôs a investigar o *questionado* (HEIDEGGER, p. 32, 2005), isto é, o ser. Disse ele:

Elaborar a questão do ser significa, portanto, tornar transparente um ente — o que questiona — em seu ser. Como modo de ser de um ente, o questionamento dessa questão se acha essencialmente determinado pelo que nela se questiona — em seu ser (HEIDEGGER, p. 33, 2005).

Perguntar pelo ser é deixar o ente se lançar às possibilidades próprias de seu ser. Questionar é um modo próprio de ser do ente que o ser humano é propriamente, enquanto ser existencial (existente), bem como apreender, compreender, escolher, fazer, tocar, brincar, etc, então, modos de ser. Segundo o filósofo alemão, o ente que o ser humano é pode ser chamado de *pre-sença* (*ser-aí*, *Dasein*), e questionar é apenas uma de suas possibilidades como modo de ser, a saber: “Esse ente que cada um de nós somos e que, entre outras, possui em seu ser a

³⁴ “O ser é sempre o ser de um ente. [...] a *pre-sença* se compreende em seu ser, isto é, sendo. É próprio deste ente que seu ser se lhe abra e manifeste com e por meio de seu próprio ser, isto é, sendo.” (HEIDEGGER, p. 35-38, 2005)

³⁵ “Historicidade indica a constituição ontológica do “acontecer” próprio da presença como tal.” (HEIDEGGER, p. 48, 2005)

³⁶ Para pensar a palavra fenomenologia, Heidegger resgatou os dois termos gregos que a compõem: φαινόμενον (fenômeno) e λόγος (linguagem). O fenômeno abriga o ser e o *logos* transmite por meio da enunciação o saber: “ἀποφαίνεσθαι τὰ φαινόμενα — deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo.”[#] Então, o *logos* mostra e anuncia o fenômeno à medida que o descobrimos. Nesse sentido, não tomamos o *logos* tendo em vista o conceito de verdade compatível: orientada pela noção de verdadeiro e falso. A verdade do *logos* se dá como *aletheia*, a saber: “O ser verdadeiro do λόγος enquanto ἀληθεύειν diz: retirar de seu velamento o ente sobre que se discorre no λέγειν como ἀποφαίνεσθαι e deixar e fazer ver o ente como algo desvelado (ἀλήθεος), em suma, *descobrir*.” (HEIDEGGER, p. 63, 2005). Assim, a fenomenologia heideggeriana está mais para o modo como algo se mostra e existe em suas infinitas possibilidades.

possibilidade de questionar, nós o designamos com o termo *pre-sença*” (idem). A *pre-sença* ao passo que está sendo se relaciona com o seu próprio ser. Assim, é sendo que a *pre-sença* compreende o seu ser. Além disso, a compreensão do ser da *pre-sença* não se dá a partir de um método dedutivo, indutivo ou pré-estabelecido pela cientificidade, mas de uma compreensão existenciária, tal como o filósofo afirmou:

A *pre-sença* sempre se compreende a si mesma a partir da sua existência, de uma possibilidade própria de ou não ser ela mesma. [...] A questão da existência sempre só poderá ser esclarecida pelo próprio existir. A compreensão de si mesma que *assim* se perfaz, nós a chamamos de compreensão *existenciária* (HEIDEGGER, p. 39, 2005).

Logo, a *pre-sença* é entendida pela existência, e a analítica ontológica, isto é, a investigação do ente supracitado deve ter em vista a existencialidade, pois para Heidegger a existencialidade é a constituição ontológica de um ente que existe: “Pertence essencialmente à *pre-sença* ser em um mundo” (idem). É próprio da existência pensar sobre si mesma, perguntar e responder. Então, a *pre-sença* é o ente a ser primeiro investigado na tarefa de interpretar o sentido do ser. Também, a *pre-sença* compreende o seu ser a partir da sua relação essencial com o mundo e tudo o que há nele, se conduzindo no tempo na interpretação do ser. Logo, o ser da *pre-sença* tem o seu sentido na temporalidade, e esta é entendida como condição de possibilidade da historicidade da *pre-sença*, cuja finalidade é assumir um modo de ser temporal próprio da *pre-sença* enquanto ente no tempo. Nesse sentido, a história é o acontecer do ente tal como seu ser mais próprio no tempo. Então, o sentido do ser é acontecer como vigência no tempo presente por intermédio da existência. A *pre-sença* é um modo de ser do ente num acontecer histórico. Deste modo, a *pre-sença* em sua historicidade é um modo de ser e de vigorar no mundo pelo existir, pela existência. O ser é o acontecer histórico mundano da vida em totalidade. O ser é o acontecimento do *historiar*³⁷ (ser temporaneamente) a vida em todas as suas dimensões e forças. E todo se lançar às possibilidades do próprio ser é retornar às origens, para depois dizê-las.

Ademais, esse processo não parte de uma ação determinada por um sujeito que ambiciona e toma a si mesmo como um fim, a finalidade não é o sujeito. Segundo Heidegger, o saber permanece como um querer, o querer se torna um saber quando o homem se deixa conduzir à desocultação do ente. O estar-a-ser da existência insiste no desafio da clareira do ente. O querer atualiza a existência, fazendo-a ir sempre mais longe, tal como é posto em seguida:

O querer é o sóbrio estar-resoluto-que-descerra do ir-para-além-de-si existente, que

³⁷ grifo nosso.

se expõe à abertura do ente como ao que está posto [*gesetzt*] na obra. É assim que a insistência se traz ao que-está-posto-como-lei [*Gesetz*]. Enquanto saber, o resguardar da obra é a sóbria insistência no ameaçador [*Ungeheuer*] da verdade que acontece na obra (idem).

Esse saber que é intrinsecamente um querer e vice-versa ambiciona a verdade urgente da obra de arte, e não reduz a obra de arte às vivências do homem, não se trata de uma experiência subjetiva de gosto ou de uma ação decidida (*decidierte Aktion*). O homem ao se dedicar à obra de arte passa a pertencer à verdade que acontece nela. A experiência da verdade que acontece na obra de arte não pode ser afastada do seu “[...] estar-em-si” (idem). O saber que é um querer não faz referência à faculdade de conhecer, ou uma inclinação conduzida por preferências subjetivas no que diz respeito ao aspecto taxativo da obra, como suas propriedades e qualidades. Além disso, o resguardar da obra, quer dizer, integrar os homens à verdade que acontece na obra de arte; aí então, funda-se o *Füreinandersein* (ser-para-os-outros) e o *Miteinandersein* (ser-com-os-outros): “como estar-em-vigência histórico do ser-o-aí a partir da conexão com o não-estar-encoberto” (HEIDEGGER, p. 72, 1977). O resguardar da obra de arte permite uma pertença à verdade que acontece na obra, e por meio dela, permite o *ser-para-os-outros* e o *ser-com-os-outros* como *estar-em-vigência* da existência historicamente “a partir da conexão com o não-estar-encoberto” (idem). Logo, no *ser-obra* da obra de arte está em obra o acontecimento da verdade, ocorre o patenteamento originário do ente.

. Segundo Heidegger, o ameaçador da verdade é abalado; daí surgem as teorias, os especialistas e o comércio da obra de arte. Busca-se o *ser-obra* da obra de arte. Desse modo, o caráter originário e autêntico da obra de arte é o acontecimento em que a obra é resguardada na verdade que ela mesma abriga e oferece:

Também os que resguardam pertencem à obra de forma tão essencial como os que criam. Mas a obra é aquilo que possibilita, no seu estar-a-ser, os que criam e que, a partir do seu estar-a-ser, precisa de quem a resguarde. Se a arte é a origem da obra, então isso significa que ela permite que o que está em essencial co-pertença na obra - os que criam e os que resguardam - tenha origem no seu estar-a-ser (HEIDEGGER, p. 75, 1977).

Então, a origem da obra de arte é a arte. Na obra, acontece a verdade ao modo de uma obra. E a essência da arte foi compreendida como o pôr-se em obra da verdade. No entanto,

esse conceito possui uma ambiguidade, destacou Heidegger (Cf. HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, p. 75, 1977). Pois, de um lado, diz-se que a arte é a impressão da verdade na forma/figura no que diz respeito à experiência do criar como produzir ao tirar da ocultação do *não-estar-encoberto* do ente. E por outro lado, pôr-se em obra da verdade também significa fazer acontecer o ser-obra, ou seja, adentrar à realidade da obra e isso sucede como um resguardar. Assim, a arte é o resguardar da verdade, a saber: “[...] a arte é o resguardar criador da verdade na obra. Logo, a arte é um devir e um acontecer histórico da verdade” (HEIDEGGER, p. 76, 1977). Com isso, o filósofo afirmou ser a verdade um estar na presença, por intermédio do *estar-aí* da obra, que vem à luz a partir do nada do ente, pois o nada é a própria negação da predicação de uma experiência com o ente. Assim, o nada nasce e se faz presente na obra para ser projetado. Heidegger (1977) disse:

De facto - se com o nada se está a fazer referência ao mero nada do ente, e se, nesse caso, o ente é representado como o que está habitualmente perante que, em seguida, por meio do estar-aí da obra, vem à luz como o que apenas pretensamente é o verdadeiro ente e que [assim,] é abalado. A verdade nunca é colhida do que está perante e do que é habitual. Antes se passa que a patenteação originária do aberto e a clareira do ente só acontecem na medida em que é projectada [*entworfen wird*] a abertura que chega ao estar-lançado [*Geworfenheit*].

Então, o nada ocasiona o nascimento e o acontecer de uma projeção. A experiência do nada do ente pode ser pensada como o silêncio para simbolizar a escuta da arte, o silêncio é fundamental para apreender a verdade como clareira e encobrimento do ente, processo semelhante à experiência do nada; pois, o nada é o vazio pronto para ser preenchido, é o lugar inabitual em que se faz a leitura da verdade, isto é, a leitura do ente que está lançado. O nada é o campo das possíveis projeções da verdade. Além disso, no pensamento heideggeriano a verdade como clareira e encobrimento do ente é *poesia*, a saber:

A verdade, como clareira e encobrimento do ente, acontece na medida em que é poetada. Enquanto deixar-acontecer da chegada da verdade do ente, *toda a arte é*, enquanto tal, *na sua essência, poesia*. A essência da arte, na qual se baseiam, acima de tudo, a obra de arte e o artista, é o pôr-se-em-obra da verdade” (idem).

Então, a essência da arte é *poesia*, e com esta, dá-se o pôr-se em obra da verdade. A partir dela, o ser do ente é liberado no aberto que o atravessa. A *poesia* não deve ser tomada no sentido estritamente linguístico ou como representação no irreal, muito menos um imaginar subordinado à fantasia. Segundo Heidegger, a poesia é o aberto que leva o ente a

brilhar e ressoar enquanto projeto do *não-estar-encoberto*, lançando-o ao seu conteúdo e forma mais próprio. Ela é a revelação do conteúdo e da forma na abertura do ente e por meio daquela o ente se ilumina e vem a ser. A *poesia* é tomada em um sentido muito amplo e o filósofo afirmou ser a arte em essência *poesia* (*Dichtung*), como a música, as pinturas, as esculturas etc, pois a *poesia* é um modo de iluminar a projeção da verdade, ou seja, a *poesia* contém a arte em todas as suas procedências e expressões. A *poesia* é um modo de dizer a *physis*, o mundo, a terra, a luta e um povo, ela não precisa ter uma causa e determinação. Logo, a *poesia* é o dizer projetante de toda a existência e, é nesse dizer que um povo histórico (assentado em uma terra) está a ser e pertence em seu modo à história do mundo: “A poesia é a saga do não-estar-encoberto do ente” (HEIDEGGER, p. 79, 1977), ou seja, a *poesia* é o dizer originário pelo qual o ente se abre para quem a resguarda (ser-o-aí ou *Dasein*). Vale salientar que histórico não é tomado como na compreensão historicista da História; não se trata de uma sucessão de acontecimentos lineares, evolutivos etc: “A história é o enlevo [*Entrückung*] de um povo naquilo que lhe é dado como tarefa, enquanto inserção [*Einrückung*] no que lhe está co-dado” (HEIDEGGER, p. 83, 1977). A história é a saga de existência de um povo no mundo, é o encontro do *Dasein* com o *não-estar-encoberto* do ente. Cada obra de arte tem seu próprio modo de poetar, pois ela abriga o projetar luminoso da verdade do ente. Disse Heidegger:

A arte, enquanto pôr-em-obra da verdade, é ditado poético. Não é apenas o criar da obra que é poético mas também o resguardar da obra é igualmente poético, ainda que à sua maneira; pois uma obra só é efectivamente enquanto obra quando nos retiramos a nós mesmos da nossa habitualidade e nos inserimos naquilo que se torna originariamente patente pela obra, para, assim, determos [*zum Stehen bringen*] o nosso estar-a-ser na verdade do ente (HEIDEGGER, p. 80, 1977).

Assim, no pensamento heideggeriano, a arte como o pôr-se em obra da verdade é um dizer projetante (ditado poético); tal dizer é a essência da arte como a instituição (*Stiftung*) da verdade. A instituição se funda em três sentidos: doar (*Schenken*), fundar (*Gründen*) e iniciar (*Anfangen*) (Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 80, 1977). No entanto, essa instituição só se realiza em plenitude no resguardar, de maneira que cada modo de instituir corresponde a um modo de resguardar. Então, a verdade na obra se projeta para ser resguardada, aliás, para um povo histórico resguardar. Dado que, a projeção poética:

[...] é a patenteação originária daquilo para o que o aí-ser, enquanto histórico, já está lançado. isto é a terra e, para um povo histórico, a sua terra, o fundo que se encerra,

sobre o qual repousa com tudo aquilo que, ainda encoberto para si mesmo, já é. Mas é o seu mundo que vigora a partir da conexão do aí-ser com o não-estar-encoberto do ser (HEIDEGGER, p. 81, 1977).

Então, a projeção poética põe em jogo o porvir da existência de um povo histórico, e é neste projeto que a existência é fundada como um fundo que suporta essa conexão com o *não-estar-encoberto* do ser. Além disso, a doação e fundação dispostas na projeção poética provocam um iniciar originário, assim como o filósofo considerou:

A arte enquanto ditado poético é instituição no terceiro sentido (o da instigação do combate da verdade), é instituição como início. Sempre que o ente no seu todo, enquanto ente ele mesmo, requer a fundamentação na abertura, a arte chega à sua essência enquanto instituição (HEIDEGGER, p. 82, 1977).

A arte como *poesia* funda a verdade de um povo na história, iniciando e iluminando a autenticidade própria de um povo histórico, pois: “A arte é historicamente e, enquanto histórica, é o resguardar criador da verdade na obra” (HEIDEGGER, p. 83, 1977). Sendo assim, a arte é o pôr-se em obra da verdade, pois funda e resguarda a verdade de um povo histórico. A arte se realiza como poesia enquanto doação, fundação e começo, assim se faz a instauração da poesia. A arte funda a história, pois a arte faz surgir na obra de arte a verdade do ente tal como o seu ser (essência). Mas qual é a origem da obra de arte para Heidegger? Disse o filósofo:

A origem da obra de arte, i.e., dos que criam e, simultaneamente, dos que resguardam, ou seja, do aí-ser histórico de um povo, é a arte. É assim porque, na sua essência, a arte é uma origem: é um modo insigne como a verdade vem a ser, i.e., devém historicamente (HEIDEGGER, p. 84, 1977).

Na perspectiva heideggeriana, mais uma vez diz-se, que a origem da obra de arte é a arte. A origem da arte não é definida, mas há um aceno do filósofo para pensar a experiência da arte como o acontecimento da verdade tanto para os criadores quanto para quem resguarda, isto é, o âmbito que funda e enuncia a existência histórica de um povo, e nesse sentido, a arte é *poesia*. Assim, a arte em essência é uma instauração, um originar, é também o movimento essencial para se compreender a verdade enquanto doação, fundação e começo. A arte como *poesia* é o saber livre e originário que por intermédio da experiência de revelar a verdade do ente, funda os saberes de um povo histórico. A arte funda a história.

3 A descoberta do ser *brincante* e a experiência do jogo

Neste capítulo, foi pensada a experiência da *brincadeira* na cultura popular paraibana. No capítulo anterior, buscou-se compreender a experiência da arte como verdade de um povo histórico, tal como Heidegger apresentou. Segundo ele, a arte como poesia traz à tona a verdade de um povo, pois a obra de arte seja qual modalidade for funda as pelejas e a existência de um povo. A filosofia heideggeriana pensou a obra de arte partindo da existência de um povo, e apesar dele não ter falado, e talvez, nunca ter chegado a conhecer os *folgedos* populares de seu *Heimatland* (país de origem) e/ou *Ausland* (país estrangeiro), tal compreensão da arte como verdade de um povo histórico possibilita conexões na reflexão sobre a tradição cultural popular do coco de roda paraibano e o pensamento heideggeriano.

A complexidade e simplicidade presentes na tradição cultural que é o coco de roda evidencia as lacunas no conhecimento de base escrita. Então, pensar os saberes do coco de roda requer adentrar um outro âmbito do conhecimento que tem como base a tradição oral e o corpo. Na formação educacional e cultural da sociedade Ocidental, a escrita é a fonte de conhecimento, mas aqui o conhecimento demanda uma outra experiência de sentido com a palavra, nesse caso falada. Neste sentido, busca-se fazer um diálogo entre a obra de arte do povo tal como Heidegger pensou e o coco de roda partindo do âmbito da *brincadeira*.

Brincadeira aqui não significa zombaria, mero divertimento ou passatempo, mas sim um âmbito em que todos os elementos lúdicos e a existência de um povo vêm ao mundo a partir de um *folgado* popular. *Folgado* pode significar festa ou dança popular que abriga os costumes e os saberes de um povo, bem como da sua região.

3.1 A experiência do jogo e a *brincadeira*

Diógenes Laércio, na obra “*Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*”, reuniu relatos sobre a vida de vários filósofos gregos. O biógrafo grego, no nono livro da referida obra, narrou a seguinte estória (IX, 3) protagonizada pelo pensador grego Heráclito que viveu entre aproximadamente 540 a 480 a.C.³⁸:

Mas, tendo-se retirado para o templo
de Artemisia, jogava dados com as
crianças; e aos efésios, que se postaram
em sua volta, disse: "patifes, o que estão

³⁸ (Cf. HEIDEGGER. *Heráclito*, p. 21, 1998).

olhando espantados? Ou será melhor
fazer isso do que fazer política com vocês?" (LEÃO, p. 127, 1997).

Esse episódio instiga a reflexão sobre o âmbito do pensamento. Heráclito brinca com as crianças no templo da deusa Ártemis, e por acaso, um grupo de conterrâneos se espantam ao se depararem com o filósofo num local sagrado jogando dados com as crianças. Nada mais chocante para aqueles que já julgavam entender o sentido do sagrado, da πόλις (*pólis*)³⁹ e do *jogo*; pois poderia o templo da deusa Ártemis, considerada a protetora de Éfeso, e que era uma das sete maravilhas do mundo no período antigo, ser o espaço em que se dedica a uma atividade tão comum e ordinária como jogar dados feitos de ossinhos com as crianças? E seria capaz de um fuxiqueiro averiguar a legitimidade de um fato antes de espalhar um boato em potencial? Dificilmente, pois a emoção de ser o porta voz de algum acontecimento inusitado e até mesmo caricato ou infeliz gera o entusiasmo. Porém, o que poderia surgir para além dessa experiência tão imediata? Segundo o filósofo brasileiro Emmanuel Carneiro Leão, nesse caso, o filósofo não se orientou pela crença habitual que envolve o templo: cultivar e respeitar a deusa simplesmente porque o templo é o lugar do extraordinário; logo, as coisas ordinárias ficariam apartadas desse âmbito.

Talvez os visitantes julgassem que Heráclito estava alienado e faltou com respeito à deusa ao se entregar à brincadeira. É como se ele quisesse provocar o pensamento dos efésios para o âmbito lúdico, que na brincadeira, consiste num modo de cuidar da *polis* (cidade). Imagine, então, os sentidos da política e *politicagem* no dia-a-dia do povo brasileiro. Sabe-se que *politicagem* diz respeito a política dos interesses pessoais, isto é, não se governa pelo bem do povo, nem da cidade, mas dos próprios governantes. Fazendo um paralelo com a provocação heraclitiana, cuidar da cidade não seria possível por intermédio da *politicagem*. Uma estrutura social e conjunto de pensamentos que põe no mundo práticas que beneficiam prioritariamente determinado grupo de pessoas, e não a *pólis*, está fazendo um desserviço à cidade. Aí, pergunta-se pela *pólis*, para cuidar da πόλις é necessário abandonar o culto aos deuses? O que significa a renúncia de Heráclito no que diz respeito aos assuntos da cidade? A πόλις “[...] diz o conjunto de todos os processos, movimentos e ações de ser, não ser e vir a ser, tanto no aparecer como no desaparecer de tudo que vige e vigora, que surge e cresce, que se ergue e se impõe, por si mesmo, com a força de seu próprio ser (LEÃO, p. 130, 1997).

É, pois, nesse sentido originário da πόλις que o filósofo cuida da presença dos deuses e é político. A atitude reflexiva de Heráclito reinventa o sentido do *jogo* e do jogar, bem como da relação entre criação e criança, divindade e política, uma vez que cuidar da cidade

³⁹ Cidade.

sagrada e política implica também estar atento ao âmbito da brincadeira. A brincadeira estabelece a espontânea criação, também ela funda o primoroso baião do pensamento⁴⁰, pois a brincadeira diferentemente do que pensavam os efésios, traz o caráter lúdico da vida e a seriedade reflexiva da morte, tal como o arco e a lira da deusa do jogo Artemis. O passo e o pulso dessa dança do pensar que encantou muitos filósofos, inclusive Heráclito, compreende o que se pode pensar, o que há para se pensar, e desse modo, não escapando à dança nem mesmo os pensamentos cristalizados, visto que o livre pensamento pensa tudo que já foi e pode ser.

Segundo o filósofo brasileiro Emmanuel Carneiro Leão, o espanto dos efésios se dá pelo simples fato de seguirem “[...] conceitos não analisados” (LEÃO, p. 131, 1997) e repetirem “[...] padrões petrificados de reações” (idem). Aí se faz necessário repensar o sentido de *jogo* e diversão. Heráclito e as crianças jogando dados remetem a uma outra atmosfera de *jogo* e diversão. O *jogo* aqui é diversão, não uma necessidade ou obrigação, não é dever, mas é esporte e escolha. O esporte não se limita ao treinamento, seja individual ou coletivo, de um jogo ou atividade física; também está para além da competição que visa o ganho de medalhas e troféus, mas o *jogo* é uma atividade que tem como finalidade a recreação, auxiliando na manutenção da saúde e do corpo. Logo, divertimento, fazer algo por esporte, é liberdade. Jogar é escolher a recreação, e portanto, “[...] é evadir-se das imposições de um mundo lógico de regras e deveres para um mundo inesperado de inventividade e criação” (idem). Nesse sentido, jogar é se divertir dos limites e retraimentos, sobretudo,

⁴⁰ O baião, quando é de dois, é um prato tradicional nordestino composto por ingredientes que podem variar dependendo da região, mas os elementos essenciais são o arroz e o feijão que não podem faltar. O baião só é baião por conta do arroz e do feijão propriamente. E pensar a raridade da vida, a sua finitude e tudo o que houver ao longo da existência não seria o arroz e feijão da filosofia? O baião também é um ritmo nordestino essencialmente integrado pelos instrumentos musicais zabumba, triângulo e sanfona, e que tem como rei o pernambucano Luiz Gonzaga. Esse reconhecimento não se deu apenas por Gonzagão ter popularizado um estilo de baião que transformou definitivamente a música popular brasileira, mas devido ao seu modo poético de interpretar e pensar a saga dos sertanejos nordestinos, fazendo com que pessoas nunca apresentadas ao nordeste e ao baião, pudessem conhecer e habitar essa realidade sem nunca ter ido lá, pois a partir da caracterização de Luiz: “[...] entre o final da década de 40 e meados dos anos 50, quando o baião apareceu nos meios musicais do Rio de Janeiro, a música nordestina dominou as execuções musicais no Brasil, conquistando compositores e intérpretes, às vezes sem nenhuma vinculação anterior com aquela região” (FERRETTI, 1988, p.45). O baião de Gonzagão ao pensar o sertão e o seu povo, levou o sertão para outras regiões, e a sua poesia rompeu a própria geografia, pois a reflexão local já abriga o trânsito entre os saberes nacionais e globais, uma vez que as relações sociais e de pensamento não se isolam, e da mesma maneira que existem elementos que separam o sertão da capital, também há aqueles que os aproximam. Algumas canções interpretadas e compostas por Gonzagão que tratam das relações regionais-nacionais, rurais-urbanas, bem como os fios que tecem as diversas existências sertanejas são “Pau de arara” e “A morte de um vaqueiro”. *A morte de um vaqueiro* eleva à reflexão o itinerário existencial de vida e morte cotidianas de um vaqueiro nordestino, e quando com Luiz usa o aboio ao longo da música, pode-se retornar aquele chão de barro batido, a Caatinga selvagem delineada e preenchida pelas variadas tonalidades de marrom, a casinha humilde assentada no pé da serra, a cerca que delimita o lar do vaqueiro e o curral da boiada, o gado que reconhece a sua voz e vai em sua direção ao entender o aboio. Nesse sentido, o baião, o seu ritmo, os seus causos fazem vigorar a dança livre do pensamento.

divertir-se com a liberdade: “[...] a diversão perde seu caráter passivo e frívolo e se converte no mais alto grau de ação e atividade: na invenção e inventividade” (idem). A pergunta provocativa e severa de Heráclito “[...] nos joga na diversão da liberdade e no jogo da criação humana” (idem). Isso significa que diferente de outros seres vivos, o ser humano pode criar o seu modo de ser e inventar a sua vida. Assim, jogar é um modo de cuidar da vida, do sagrado e da cidade. O *jogo* e a *brincadeira* aparentemente compreendidos pelo senso comum como algo insignificante e simples porque é cotidiano, abrigam o extraordinário inaparente aos olhos apressados. Os efésios não sabiam que as experiências criativas estão intimamente ligadas às experiências originárias de uma comunidade humana tradicional e, essas experiências despertam e estimulam a aprendizagem de pensamento das próximas gerações. O aprender se move no âmbito do resgate as essas experiências originárias que ao longo do tempo se tornam tradições de um povo, e quando o entendimento sobre elas é precipitado e irrefletido, essas tradições correm o risco de serem esquecidas. Assim, o jogo originário da linguagem se dá na liberdade criadora do pensamento.

Heidegger na conferência “Heráclito” falou sobre o jogo à medida que pensava a relação entre a deusa Ártemis e o filósofo grego. O santuário da deusa resistia de pé ainda no período helenista, quando São Paulo fez uma viagem missionária à Éfeso a fim de converter os efésios ao cristianismo, que queixosos e insubordinados bradavam: “[...]μεγάλη ἡ Ἁρτεμις τῶν Ἐφεσίων” (HEIDEGGER, p. 29, 1998), que quer dizer, “*A grande Ártemis dos Efésios*” (grifo da autora). Não se tem uma teologia grega, nem religião grega, mas os cidadãos de Éfeso a respeitavam, bem como Heráclito que muito mais que isso, pensou os elementos pertencentes à deusa, já que “[...] a relação dos gregos com os deuses é um *saber* e não uma *fé*” (idem). Ártemis nasceu na cidade de Delfos, irmã de Apolo, e conduz os símbolos do arco e da lira: “A lira é o sinal do “jogo que toca as cordas” e de sua harmonia (ἁρμονία)” (HEIDEGGER, p. 31, 1998). Ártemis mais que a deusa da caça, é a deusa da φύσις (*physis*), palavra grega traduzida comumente por *natureza*, compreendida por Heidegger como “[...] o nascer e o desabrochar que se entreabrem para erguer (πέλειν) e mostrar num desencobrimento. A deusa da φύσις é aquela que ergue” (idem). Então, tudo o que pertence à natureza faz o jogo da *physis*, como a caça e os animais, e se Ártemis é a deusa do jogo, então “Suas parceiras de jogo, as ninfas, jogam e tocam o jogo da φύσις (idem). E qual seria o jogo da *physis*? Heráclito, no fragmento 123, disse “A natureza ama esconder-se”⁴¹. O *jogo* da *physis* que “[...] nem diz nem oculta, mas dá sinais”. Ártemis é a

⁴¹ HERÁCLITO. *Fragments*. In: *Os Pré-Socráticos*. Trad. José Cavalcanti de Souza et al. São Paulo, Abril, 1989 (Coleção Os Pensadores).

portadora da luz, e a *physis* de Heráclito, segundo Heidegger é um “[...] surgir e espaiar-se simultaneamente numa abertura e clareira. φῶς, φάος, luz, e φύσις, surgir [...]” (idem). E a essência da luz é chamada por Heidegger de *Lichtung* (clareira), no sentido de abrigar abrindo e clareando o que está velado, isto é, a *physis*. Qual a proximidade entre Heráclito e Ártemis no que diz respeito ao *jogo*? A deusa da luz e do *jogo* tem como sinal a lira que aparece na forma de arco, arco e lira são o mesmo assim como os gregos entendiam. A lira que é arco lança a flecha e causa a morte. Ártemis deusa da luz, do *jogo*, é também a deusa da morte, o que joga e o que surge são como a morte “Surgir, iluminar-se, jogar e tocar caracterizam, sobretudo, o vigor essencial da ζωή (“vida”) e do ζῶον (“vivo”)” (HEIDEGGER, p. 32, 1998). A morte e a vida são contrários, mas todo contrário é inevitavelmente atraído para contrariar o seu divergente. Nisso está a ἔρις, a luta, que para Heráclito é “[...] a essência de ser [...]” (idem). Aí mais uma vez percebemos a conexão entre Ártemis e Heráclito no entendimento do combate complementar dos opostos, pois a luta dos contrários constituem a bela harmonia do *jogo* da *physis*: vida e morte, luz e escuridão, frio e calor, amor e ódio etc; todos os contrários jogam o *jogo* da *physis*. Nesse sentido, o *jogo* das crianças da estória de Heráclito se dá no âmbito da liberdade, escolha, da recreação, mas o movimento próprio do *jogo* abriga sempre uma regra e uma lei; sendo assim, um mundo o qual os jogadores fazem uma imersão. A palavra *physis* sinaliza o vigorar dos contrários, pois significa “[...] o que a partir de si mesmo surge para o aberto e o livre e que, nesse surgimento, permanece e aparece, doando-se para o livre no aparecimento, embora siga sempre uma regra” (HEIDEGGER, p. 39, 1998), já que “Vigorar é a essência do jogo. A φύσις pertence o jogo” (idem). Artemis e suas parceiras de jogo, as ninfas, jogam o jogo da *physis*, da natureza. A lira e o arco fazem a experiência do aparecer como ser, no sentido grego de pensar.

Johan Huizinga, historiador holandês, em sua obra *Homo ludens*, também se propôs a pensar a experiência do *jogo*. Segundo ele, o ser-humano e os animais brincam, tal brincadeira pode apresentar formas simples e complexas, mas o fato é que o *jogo* está para além de reflexos biológicos, fisiológicos e psicológicos:

É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa "em jogo" que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa (HUIZINGA, p. 5, 2000).

O caráter essencial e primário do *jogo* é o *divertimento* que escapa às interpretações lógicas e científicas. Nesse sentido, o *jogo* existiu antes mesmo da civilização e da racionalidade, e a realidade do *jogo* sempre foi autônoma:

Se os animais são capazes de brincar, é porque são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional (HUIZINGA, p. 7, 2000).

A essência do *jogo* não é material. O *jogo* é forma significativa, está na cultura, mas existia antes da cultura. Além disso, segundo Huizinga, a experiência de *jogo* se mantém independente de todas as oposições categóricas que estão habitualmente relacionadas a ela, como por exemplo “sabedoria e loucura, ou pelas que opõem a verdade e a falsidade, ou o bem e o mal. Embora seja uma atividade não material, não desempenha uma função moral, sendo impossível aplicar-lhe as noções de vício e virtude” (HUIZINGA, p. 9, 2000). Nesse sentido, o *jogo* está para além dos limites lógicos, biológicos, e até mesmo estéticos, pois o *jogo* pode assumir ritmo, harmonia, vivacidade, graciosidade, e a beleza não é inseparável deste; enfim, há que se tomar o *jogo* como função da vida propriamente, não sendo suscetível de definições exatas. O *jogo* é voluntário, tornando-se apenas uma obrigação no que diz respeito ao reconhecimento cultural quando está relacionado ao culto e o âmbito sagrado, ainda assim uma das características principais do *jogo* é a liberdade: “[...] o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade” (HUIZINGA, p. 10, 2000). A partir do *jogo* um âmbito próprio se abre e se torna possível, por isso o *jogo* está longe de se limitar a esfera da vida real e corrente. O *jogo* realiza uma evasão da vida habitual, mas isso não lhe tira a seriedade, pois apesar de umas das características formais do *jogo* consistir no fato dele ser *desinteressado*, quando absorve o jogador, o *jogo* se torna a própria seriedade. Então, sendo uma atividade que não pertence a essa vida real e habitual, não se rende às satisfações imediatas, nem aos desejos e vontades, mas “[...] tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização (idem). O *jogo* funda um intervalo da vida comum e cotidiana:

Todavia, em sua qualidade de distensão regularmente verificada, ele se torna um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral. Ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida toma-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. Dá satisfação a todo o tipo de ideais comunitários (HUIZINGA, p. 10-11, 2000).

O *jogo* é então, livre, necessário, é favorável à cultura e se torna cultura, mas ainda mantém o seu caráter *desinteressado*, pois a finalidade que o orienta se dá fora dos interesses materiais imediatos e das necessidades biológicas individuais. Também, ele se realiza num

lugar e tempo próprios, esvaindo-se ainda mais da vida comum: "É esta a terceira de suas características principais: o isolamento, a limitação. É "jogado até ao fim" dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e um sentido próprios" (idem). O *jogo* enquanto acontece é movimento. Ele inicia e chega ao fim, quando acaba se torna fenômeno cultural, vira tradição, que pode ser repetida a qualquer momento "[...] os elementos de repetição e de alternância (como no *refrain*) constituem como que o fio e a tessitura do objeto" (idem). O *jogo* apesar de abrigar elementos que permanecem preservados, nunca se mantém estática, não é a mesma: "Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, toma-se tradição (idem). O *jogo* dá vida a um mundo temporário que se dedica a esta atividade especial:

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o "lugar sagrado" não pode ser formalmente distinguido do terreno de jogo (idem).

De acordo com Huizinga, o *jogo* cria ordem e é ordem, pois em meio a imperfeição e confusão da vida habitual, cria uma perfeição limitada e temporária, e burlar tal ordem, significa privar o *jogo* de seu caráter próprio retirando assim o seu valor. Há também no *jogo* um elemento de tensão: "Tensão significa incerteza, acaso. Há um esforço para levar o jogo até ao desenlace, o jogador quer que alguma coisa "vá" ou "saia", pretende "ganhar" à custa de seu próprio esforço" (HUIZINGA, p. 12, 2000). Esse elemento da competição torna o *jogo* apaixonante. A tensão põe à prova a coragem, as habilidades e a lealdade do jogador, pois o que se quer é ganhar, mas não se deve jamais ferir as regras do *jogo* para atingir tal fim; eis que aqui se acha um valor ético. As regras que o *jogo* dispõe deixam claro o que vale no mundo que ele funda, e o jogador que as ignora, está estragando o mundo mágico do *jogo*. O *jogo* também funda o mistério, pois o encanto do *jogo* é reforçado por ser um segredo partilhado pela comunidade de jogadores nesse mundo mágico. De modo que o que se passa no mundo habitual não têm importância, há uma suspensão do mundo comum quando se mergulha no mundo mágico que o *jogo* funda. Tais características são encontradas nos jogos infantis e nos jogos rituais dos povos originários:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como "não-séria" e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites

espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes (HUIZINGA, p. 13-14, 2000).

Ainda, o *jogo* possui uma função fundamental que significa “[...] uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa” (idem). Tal representação que pode ser encontrada nos jogos infantis é a realização de uma aparência, pois representar significa mostrar e exibir, mas também é imaginação. Já nas representações sagradas dos povos originários não há somente a realização de uma aparência, mas uma realização mística, nesta as características formais do *jogo* permanecem, mas se envolvem no indizível e invisível, formando um todo belo, real e sagrado no espaço marcado pela festa que oferta alegria e liberdade: “Os participantes do ritual estão certos de que o ato concretiza e efetua uma certa beatificação, faz surgir uma ordem de coisas mais elevada do que aquela em que habitualmente vivem” (idem). Nesse sentido, o ritual “[...] é um *dromenon*, isto é, uma coisa que é feita, uma ação. [...] O rito, ou "ato ritual", representa um acontecimento cósmico, um evento dentro do processo natural (idem). Então, é inegável que o ritual sagrado é atravessado pela atmosfera do *jogo*. O que se quer dizer é que o mundo do ritual é também o mundo do *jogo*, e isto não retira o seu caráter sagrado. Pois por mais que o *jogo* tenha um “ar de faz de conta” no que diz respeito aos jogos infantis, o faz de conta é extremamente sério. A criança ou a pessoa do ritual partilham o mundo do *jogo* que é: “[...] autêntico e espontâneo” (HUIZINGA, p. 18, 2000) e pode ser profundamente sério. Tal consciência de que o que se passa é apenas “um jogo” ou “um faz de conta” não prevalece e fica em segundo plano. No jogo infantil e no ritual sagrado, o corpo e a alma do jogador são atravessados pela tensão, pelo encanto, arrebatados pela banalidade, alegria e êxtase que demarcam o âmbito do *jogo*. Outro elemento que possui relações estreitas com o *jogo* é a festa que marca sua união mais íntima através da dança. Assim como o *jogo*, a festa dispensa a vida habitual: “Em ambos predominam a alegria, [...] também a festa pode ser séria. [...] são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade (HUIZINGA, p. 19, 2000).

No que diz respeito à etimologia, tardiamente, os povos e suas culturas criaram palavras que pudessem designar o *jogo*. O termo grego παιδια designa “[...] aquilo que é próprio da criança” (HUIZINGA, p. 25, 2000), que é distinta de παιδιά (infantilidade), mas esta não se reduz aos jogos infantis. Destas derivam “[...] παίζεν (brincar), παίγμα e παίγνιον (brinquedo), serve para indicar toda espécie de formas lúdicas, incluindo as mais elevadas e

sagradas, conforme vimos no trecho citado das Leis de Platão” (idem). Já *ἀθύρω* e *ἀθυρμα* estão relacionadas “[...] às ideias de frivolidade e futilidade” (idem). Participam ainda da discussão do *jogo*, as competições e os concursos designados pelo termo *ἀγών*. Neste o caráter lúdico não está fortemente presente, estando mais relacionado à competição. Isto indica que os gregos faziam uma diferenciação linguística entre a competição e o *jogo*. As competições, sejam religiosas ou corriqueiras, são de grande importância na cultura e na vida do povo grego. No entanto, por mais que uma tradição de estudiosos tenham defendido uma relação de oposição entre o jogo e a competição, uma vez que a competição está muito presente nas atividades gregas que envolvem o combate, e portanto, não cultivando o fator lúdico, há na verdade uma afinidade entre os dois, como salientou Huizinga:

O *ἀγών* na vida dos gregos, ou a competição em qualquer outra parte do mundo, possui todas as características formais do jogo e, quanto à sua função, pertence quase inteiramente ao da festa, isto é, ao domínio lúdico. É totalmente impossível separar a competição, como função cultural, do complexo "jogo-festa-ritual" (HUIZINGA, p. 26, 2000).

Segundo ele, a distinção entre a competição e o *jogo* se dá por motivos da palavra *jogo* ter sido inventada tardiamente. De modo que as competições sagradas e profanas há muito existentes se tornaram tão grandiosas e indispensáveis no mundo grego, que o seu caráter lúdico foi saindo de cena: “Sob todos os seus aspectos e em todas as ocasiões, a competição tornara-se uma função cultural tão intensa que os gregos a consideravam perfeitamente "habitual", como algo que existia naturalmente” (idem). Sendo assim, tendo duas palavras para designar *jogo* e competição, o elemento lúdico na segunda não foi pensado.

No sânscrito, língua antiga ancestral indiana, tem-se quatro termos no que se refere ao *jogo*, o mais geral é “[...] *kridati*, que designa o jogo entre os animais, as crianças e os adultos” (idem). No mesmo caminho de significância trilham as palavras *Spiel* (alemão) e *play* (inglês), que denomina “[...] o movimento do vento ou das ondas” (idem), mas também pode significar ““saltar” ou “dançar”” (idem), não fazendo uma referência direta ao conceito de *jogo*. A raiz *nrt* abrange “[...] o domínio da dança e da representação dramática” (idem) e se aproxima desta última definição. Seguidamente, o termo *divyati* referente aos jogos de azar, correspondem a outros aspectos do âmbito lúdico como “[...] brincar, contar piadas, fazer troça” (idem), mantendo o sentido original, indica jogar “no sentido de "lançar", "atirar", mas há também uma ligação com a idéia de brilho, de irradiação” (idem). A raiz *las* provém do termo *vilasa* “[...] que designa ao mesmo tempo brilho, aparecimento súbito, ruído

súbito, subir, ir e vir, brincar e "ocupar-se" de uma maneira geral, o que corresponde ao alemão *etwas treiben*" (idem). E por fim, o termo *lila*, do verbo *lilayati* que possui o sentido originário de "“balançar” “[...] que exprime todos os aspectos mais ligeiros, frívolos, descuidados e insignificantes do jogo” (idem). Todavia, o sentido original de *lila* é “[...] o de "como se", designando "parecer", "imitar", a "aparência" das coisas [...]” (idem), bem como no inglês *like*, *likeness* e/ou o alemão *gleich*, *Gleichnis*. Já a designação *gajalilaya* significa literalmente "[...] com elefante jogar" significa "como um elefante", e *gajendralila* (à letra: elefante-homem-jogo) significa um homem que representa um elefante ou que brinca de elefante (idem). Huizinga faz o caminho etimológico em diversas línguas a fim de refletir sobre os significados que a palavra *jogo* possui, como se pôde notar. O que há de comum em todas elas é que a palavra *jogo* indica a experiência de recreação, também competições, como no latim *ludus*: “*Ludus* abrange os jogos infantis, a recreação, as competições, as representações litúrgicas e teatrais e os jogos de azar. Na expressão *lares ludentes*, significa "dançar". Parece estar no primeiro plano a idéia de "simular" ou de "tomar o aspecto de" (HUIZINGA, p. 29, 2000). Além disso, no dicionário de alemão dos irmãos Grimm, o termo *leich* do alto alemão traz consigo um sentido que remete ao movimento que a palavra *jogo* apresentou nas línguas anteriormente citadas:

[...] o sentido original do substantivo, *leich*, em alto alemão, é dado como significando "um vivo movimento rítmico", estando todos os seus outros sentidos situados no interior da esfera lúdica; ao passo que o anglosaxão *lacan* serve para dar a idéia de *to swing*, *to wave about*, como um barco sobre as ondas, a do esvoaçar dos pássaros ou a do tremular de uma chama” (HUIZINGA, p. 30, 2000).

Posto isso, com Huizinga, tem-se uma outra perspectiva da experiência do *jogo*. Heráclito sinalizava que a simplicidade do *jogo* tinha algo de extraordinário, ou seja, o cotidiano abriga o extraordinário, já para o historiador e linguista holandês o *jogo* é uma entidade autônoma que se retira do âmbito da vida comum. Huizinga entendia que o *jogo* era uma entidade elevada mais que tudo aquilo que é sério, pois a seriedade poderia querer descartar o *jogo*, mas o *jogo* é tão sagaz em seu movimento criador de mundo, tempo e espaço que a inclui.

Para finalizar esse apanhado reflexivo sobre o *jogo*, tomou-se como referência a obra “*Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*” (A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa) do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, que apresenta também uma compreensão sobre a experiência do *jogo*. Na perspectiva gadameriana, o *jogo* é marcado por um *movimento de ir e vir* que se repete constantemente, e que não está

relacionado a finalidade alguma; como as ondas do mar, que realizam o seu jogo próprio à medida que se levantam e quebram quando atingem o seu ponto mais elevado, colidindo-se com a areia. O *jogo* das ondas do mar não tem finalidade, e também não pode ser regulado pelo jogador, mas o *movimento de ir e vir* das ondas envolve-no, assim como dizia o samba: “E quando alguém me pergunta/Como se faz pra nadar/Explico que eu não navego/Quem me navega é o mar” (VIOLA, 1996). Tal movimento constitui o “[...] espaço de jogo” (GADAMER, p. 38, 1985). A liberdade de movimento implicada nesse movimento do *jogo*, o caracteriza pelo auto-mover-se, de modo que: “O auto-movimento é a característica básica do que está vivo” (idem). Nesse sentido, tudo aquilo que está vivo pulsa o movimento em si mesmo, é auto-movimento:

O jogo aparece então como um auto-mover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar-vivo (idem).

O filósofo indica uma característica fundamental do *jogo* humano: ele pode conter a razão, e assim, pode definir objetivos e tentar alcançá-los, mas também pode se isentar de usar a razão para delimitá-los. Nesse caso, o ser humano, no movimento do *jogo* é autônomo para disciplinar e ordenar seus próprios movimentos de *jogo*, criando seus próprios objetivos. A razão impõe regras neste fazer livre de objetivos do *jogo*, mas no *jogo* humano trata-se de uma racionalidade livre de objetivos. Este comportamento sem objetivos, não está isento de significados, mas indica o que o *jogo* tem a dizer, tem-se, então, a própria representação do movimento definido e determinado do *jogo*: “O jogo, em última instância, é portanto a auto-representação do movimento do jogo” (GADAMER, p. 39, 1985). O movimento de *jogo* exige que o *jogar* abrigue sempre aquele que joga junto, mesmo quando se trata do espectador que assiste ao *jogo*. O espectador que assiste a uma partida de Free Fire, jogo eletrônico vietnamita de combate e sobrevivência, está jogando junto ao jogador. Segundo ele, ir junto significa a *participatio* do jogo, é a participação interior nesse movimento que se repete (Cf. GADAMER. *A atualidade do belo: a arte como símbolo, jogo e festa*, p. 40, 1985). Nesse sentido, o *jogo* é um fazer comunicativo, pois dificilmente se acha uma distância entre aquele que joga e aquele que está diante do *jogo*, ou seja, o espectador. O lugar do espectador não é a passividade, mas a participação, ele faz parte do *jogo*. O *jogo* quer dizer algo, ele dita a lei do movimento que se auto movimenta e organiza. Gadamer resgata a experiência do *jogo* para pensar a obra de arte, pois nos jogos da arte o jogador não é um mero observador, mas companheiro de *jogo*: “Assim, é a identidade hermenêutica que contribui para a unidade da obra” (GADAMER, p. 41, 1985). A identidade que se forma

nessa participação é o que dá sentido a obra de arte, esse “jogar junto” à obra, não se reduz a uma mera assimilação. Resta perguntar o quê seria então essa identidade hermenêutica da obra de arte: “Esta outra formulação quer dizer provavelmente que sua identidade consiste justamente em que algo deve “ser compreendido”, que a obra quer ser entendida como algo que ela “quer dizer” ou “diz” (GADAMER, p. 42, 1985). Essa exigência de um resgate de sentido que a obra demanda, e quem acata a exigência, deve fazer: “A tarefa de construção do jogo reflexivo está como exigência na obra como tal” (GADAMER, p. 45, 1985). O parceiro ou companheiro de *jogo* tem a missão de fazer esse *jogo* reflexivo, pois a obra de arte sempre quer dizer o que ela é, isto é, o que ela produz é justamente o que ela quer dizer. Além disso, na obra “*Warheit und Methode*” (Verdade e método), Gadamer afirma que o *jogo* possui uma natureza própria, e isso independe da consciência ou não dos jogadores, de tal modo que : “O sujeito do jogo não são os jogadores, porém o jogo, através dos que jogam, simplesmente ganha representação” (GADAMER, p. 176, 1997). O *jogo* é marcado por um movimento de *vaivém* que não possui um alvo fixo, é como uma dança ilimitada: “O movimento, que é jogo, não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em permanente repetição” (GADAMER, p. 177, 1997). O *jogo* é a realização desse movimento de *vaivém*, e ele não é definido pelo jogador que executa esse movimento, dessa maneira, não há um sujeito fixo a jogar o *jogo*. O *jogo* possui intrinsecamente uma leveza que faz o jogador desabrochar em si mesmo, sem decair numa obrigatória *esforçabilidade* (*Angestrenghheit*), que não implica numa falta de esforço do jogador. O *jogo* é experimentado como alívio, pois até a repetição que o forma se realiza verdadeiramente pela espontaneidade (Cf. GADAMER, *Verdade e Método*, p. 179, 1997), e por isso:

A natureza, na medida em que existe sem finalidade e intenção, inclusive sem esforço, e enquanto é um jogo que sempre se renova, pode, por isso mesmo, surgir como um modelo da arte (idem).

Aí se tem também o *jogo* como elemento central de tudo, pois o *jogo*, a *brincadeira*, estabelece um espaço lúdico que é mensurado pelo próprio *jogo*, pela própria *brincadeira*. Desse modo, o *vaivém* que pertence originariamente ao *jogo* não pode ser controlado pelo jogador, não há “[...] um jogar-para-si-somente” (GADAMER, p. 180, 1997). O protagonista, o sujeito do *jogo*, não é o jogador, mas o *jogo* propriamente:

A partir daí, pode-se precisar um traço geral de como a natureza do jogo se reflete no comportamento lúdico: *Todo jogar é um ser jogado*. O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador” (GADAMER, p. 181, 1997).

Então, o *jogo* envolve o jogador, é ele que o conduz, que mantém o jogador no caminho e no enredo do próprio *jogo*. E a natureza do *jogo*, o seu modo de ser, é portanto, a auto-representação:

Sua natureza de ser é portanto a de auto-representação. [...] o entregar-se à tarefa do jogo é, na verdade, um colocar-se em jogo. A auto-representação do jogo faz, ao mesmo tempo, que o jogador alcance sua própria auto-representação, enquanto ele joga algo, isto é, representa. Somente porque jogar já é sempre um representar, é que o jogo humano pode encontrar na própria representação a tarefa do jogo (GADAMER, p. 183-184, 1997).

Então, conclui-se desta discussão baseada na tradição filosófica que o *jogo* não é uma atividade obrigatória, salvo nos casos de rituais religiosos, mas que compreende a escolha de quem joga. É uma atividade lúdica recreativa, mas que também pode abarcar a competição e a seriedade. O *jogo* abrange a aparência como “*faz de conta*” e a representação, pois jogar já consome uma representação. O *jogo* e a brincadeira não possuem finalidade, mas isso não o torna uma coisa insignificante, muito menos uma bobagem sem sentido. O movimento independente e autônomo que caracteriza a vitalidade do *jogo* é plena em sentido. Este é acessado na participação de quem assiste o *jogo*, também de quem joga, dado que o *jogo* funda um mundo, espaço e tempo próprios, segundo suas próprias leis. Nesse sentido, o *jogo* lança um mundo para que o jogador possa habitar, o jogador por ele é seduzido e abraçado, e nessa relação, o jogo é uma entidade que sempre se sobressai livremente em seu vir a ser. O *jogo* e a *brincadeira* estão fortemente presentes nas experiências que fundam os saberes da cultura popular e suas variadas expressões, tais aspectos serão tratados nos tópicos seguintes.

3.2 Oralidade: memória viva do povo africano

Os folgedos populares são saberes transmitidos pela oralidade, portanto, cada povo irá conceber suas próprias compreensões do que seja uma *brincadeira popular*. Esses saberes são a memória viva de um povo, e não se baseiam em documentos escritos, mas na palavra falada. E para adentrar ao âmbito desses saberes foram percorridos os caminhos que de certo modo dialogam com a tradição filosófica Ocidental, mas não partem dela, nem são resultado da sua forma de interpretar as relações estabelecidas entre um povo e o mundo. Pretende-se pensar a experiência do âmbito da *brincadeira* no coco de roda paraibano. De acordo com a

mestra quilombola Ana do Coco (Quilombo Ipiranga - Conde/PB), o coco de roda paraibano, é uma herança indígena, como a tradição do coco *Cumarú*, da Aldeia São Francisco - Baía da Traição/PB, e africana, sendo a última com maior intensidade encontrada no estado, a saber: “na Paraíba a maioria dos cocos são africanizados, um povo negro, eu digo pela visibilidade, mas pela visibilidade é mais população negra” (DO COCO; SILVA, p. 211, 2020). E portanto, para compreender tal experiência da *brincadeira* do coco, faz-se necessário entender como os saberes africanos são preservados e transmitidos ao longo do tempo. Isso significa pensar como se dá a experiência com a palavra falada na tradição africana, pois ela é “[...] agente formador da pessoa” (OLIVEIRA; FARIAS, p. 60, 2019), e além disso: “Nesse universo destacam-se elementos significativos como, música, religião ensinamentos, ritos, mitos, cantos, dança, poesias que podem ser trabalhados nas práticas educativas” (OLIVEIRA; FARIAS, p. 48, 2019). Apesar de na África haver a existência da escrita antes dos colonizadores ancorarem no continente, nas comunidades africanas havia a predominância da oralidade (Cf. OLIVEIRA; FARIAS. “*Só quem sabe onde é Luanda saberá lhe dar valor*”: a tradição oral como herança ancestral, p. 48, 2019). A cultura popular brasileira feita pelo povo negro foi trazida pelos escravizados e teve como base a tradição oral africana firmada na ancestralidade, a saber: “África guarda embaixo de cada árvore, ao redor de cada fogueira acesa, os ecos ancestrais das vozes que tecem a memória de muitos saberes, transcendendo tempo e espaço trazendo vida e longanimidade às tradições locais” (OLIVEIRA; FARIAS, p. 49, 2019). Segundo Vansina, historiador e antropólogo belga, a oralidade era o meio de preservação e transmissão dos saberes ancestrais, isto é, a tradição oral pode ser definida como “um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para a outra” (VANSINA, p. 157, 2010). Neste sentido, a tradição oral não significa a comunicação cotidiana aleatória, falatório verbalizado, mas diz respeito ao conhecimento e entendimento humanos preservados e partilhados coletivamente no decorrer do tempo pelos povos que não se utilizavam de representação escrita, pois “nem toda informação verbal é uma tradição, podendo ser somente o relato de um testemunho ocular, mas quando essa informação é repetida por gerações posteriores torna-se então tradição” (OLIVEIRA; FARIAS. “*Só quem sabe onde é Luanda saberá lhe dar valor*”: a tradição oral como herança ancestral, p. 49, 2019). Por muito tempo a tradição oral não sofreu interferências da escrita, isso mudou com a colonização dos países africanos que para além da exploração territorial, provocou a inserção das línguas e modos de viver provenientes da Europa à base de poder bélico e violência (Cf. OLIVEIRA; FARIAS. “*Só quem sabe onde é Luanda saberá lhe dar valor*”: a tradição oral como herança ancestral, p. 49, 2019). Tal processo abala a identidade africana

e sua própria concepção de ser, existir e compreender o mundo, o espaço, o tempo. Há, então, uma mudança de atitude existencial do africano com relação a si mesmo a partir de um fenômeno racista e etnocêntrico, justificado pela tese do progresso e evolução *logocêntricos*, isto é, o ideal de humanidade centrado na leitura racional dos povos ocidentais sobre os povos ágrafos tidos como “irracionais”. Há muitas maneiras de se perguntar e pensar a existência, de interpretar a palavra seja oral ou escrita, segundo Tierno Bokar, mestre do pensamento muçulmano e considerado um sábio tradicionalista em assuntos africanos:

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente (*apud*, HAMPATÉ BÂ, p. 167, 2010).

O baobá, assim como a tradição oral, é a ligação entre o passado e o presente, o princípio e a origem, é o pilar que revela os saberes ancestrais e que enuncia a existência. Esse saber que é o conhecimento total se dá a partir do dizer e escutar que vibra na inteireza da memória dos antigos e dos mais velhos, e por isso:

[...] nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo” (*idem*).

Enquanto os povos helênicos utilizavam a escrita na tentativa de pensar a origem do universo e a existência, na filosofia africana, o testemunho oral:

[...] é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. E, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra (HAMPATÉ BÂ, p. 168, 2010).

A palavra da origem nas tradições africanas, resgata a unidade primordial (o saber a existência) e, essa na tradição oral: “[...] envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (HAMPATÉ BÂ, p. 169, 2010). Assim sendo, trata-se de um conhecimento total que é “[...] ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação [...]” (HAMPATÉ BÂ, 2010). A

relação essencial entre a palavra e a ancestralidade é narrada pelo escritor malinês. Segundo ele, no Komo, a tradição bambara, uma escola de iniciação aos saberes ancestrais do Mande (Mali)⁴² sinaliza uma relação entre a Palavra (*Kuma*) e o Ser Supremo (*Maa Ngala*) criador de todas as coisas: ““Aquilo que *Maa Ngala* diz, é!” proclama o chantre do deus Komo”” (HAMPATÉ BÂ, p. 170, 2010), a Palavra era instrumento da criação (Cf. HAMPATÉ BÂ, *A tradição viva*, completo, 2010). Nesse sentido, a fala humana possui o poder da criação. A Palavra é a força que provém do Ser Supremo *Maa Ngala*. De acordo com Hampaté Bâ, o mestre iniciador do Komo é um ferreiro e ensina aos jovens circuncidados o mito da criação do universo e do homem, tal mito revela que *Maa Ngala* sentiu que havia necessidade de um enunciador, aí criou o Primeiro Homem: *Maa*. A história da criação do universo era ensinada durante 63 dias aos jovens circuncidados, que tivessem 21 anos de idade, num retiro, e passavam mais 21 anos estudando profundamente essa história. Vale salientar, que a relação entre o mestre e os jovens/discípulos/aprendizes já põe em jogo uma outra experiência do saber, na verdade, esse mito já revela a força do dito, pois o que é dito é. O mito diz o seguinte:

Na orla do bosque sagrado, onde Komo vivia, o primeiro circuncidado entoava ritmadamente as seguintes palavras:

“*Maa Ngala! Maa Ngala!*

Quem é *Maa Ngala*?

Onde está *Maa Ngala*?”

O chantre do Komo respondia:

“*Maa Ngala* é a Força infinita.

Ninguém pode situá-lo no tempo e no espaço.

Ele é *Dombali* (Incognoscível)

Dambali (Incriado – Infinito)”.

Então, após a iniciação, começava a narração da gênese primordial:

“Não havia nada, senão um Ser.

Este Ser era um Vazio vivo, a incubar potencialmente as existências possíveis.

O Tempo infinito era a moradia desse Ser-Um.

O Ser-Um chamou-se de *Maa Ngala*.

Então ele criou ‘*Fan*’,

Um Ovo maravilhoso com nove divisões

⁴² Região sudoeste do Saara.

No qual introduziu os nove estados fundamentais da existência.

Quando o Ovo primordial chocou, dele nasceram vinte seres fabulosos que constituíram a totalidade do universo, a soma total das forças existentes do conhecimento possível.

Mas, ai!, nenhuma dessas vinte primeiras criaturas revelou-se apta a tornar-se o *interlocutor* (*kuma-nyon*) que *Maa Ngala* havia desejado para si.

Assim, ele tomou de uma parcela de cada uma dessas vinte criaturas existentes e misturou-as; então, insuflando na mistura uma centelha de seu próprio hálito ígneo, criou um novo Ser, o Homem, a quem deu uma parte de seu próprio nome: *Maa*. E assim esse novo ser, através de seu nome e da centelha divina nele introduzida, continha algo do próprio *Maa Ngala* (HAMBATÉ BÂ, p. 171, 2010).

Nesse sentido, o homem recebeu parte do poder divino, além de abrigar a Força suprema, o encontro e a união de todas as forças existentes, herdou “[...] o dom da Mente e da Palavra (idem). *Maa* aprendeu com *Maa Ngala* as leis que deram origem ao universo e que continuam a existir e, deste modo, *Maa* se tornou guardião do Universo e zelou pela Harmonia universal. *Maa* foi iniciado pelo seu criador e a partir disso transmitia aos seus descendentes tudo o que havia aprendido. E esse foi o início da rede de transmissão oral de iniciação e continuação da tradição do Komo. Assim, o criador e o interlocutor estabeleceram um diálogo, as palavras eram divinas antes de entrarem em contato com a materialidade. Após o contato com a materialidade, as palavras perderam um pouco a divindade, mas se tornaram sacras, a saber: “[...] sacralizada pela Palavra divina, por sua vez a corporeidade emitiu vibrações sagradas que estabeleceram a comunicação com *Maa Ngala*” (idem).

O que *Maa Ngala* ensina? Que falar e escutar são realidades que colocam o homem num âmbito de percepção total e profunda de um conhecimento no qual o ser está envolto na totalidade. *Maa Ngala* (Ser Supremo) depositou as forças em *Maa* (homem), e a fala coloca essas forças em movimento. A Palavra que é divina faz essas forças vibrarem: “Numa primeira fase, tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira, fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” (HAMBATÉ BÂ, p. 171, 2010). Assim, a fala põe no mundo a vibração de tais forças, e independente de qual seja a manifestação de uma força, isto é, qual forma essa força venha a assumir no mundo, deve ser tomada como a sua fala: “É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma” (idem). A fala é uma força que gera movimento e ritmo, vida e ação e, enquanto força, ela cria uma ligação de *vaivém* (*yaa-warta*, em fulfulde/ língua fulani): “Em fulfulde, a palavra que designa “fala” (*haala*) deriva da raiz verbal *hal*, cuja ideia é “dar força” e, por extensão, “materializar”” (idem). O movimento de *vaivém* está

nas mãos de um mestre (a) zabumbeiro (a) de coco de roda paraibano, que ao tocar a pele do bombo com a *marreta* e o *bacalhau*, sobem e descem, e assim fazendo o *bombo* falar, dá-se a fala criativa em ação. A *marreta* (baqueta) marca o grave do tambor de madeira que é o *bombo*, e o *bacalhau* é uma vareta fina que dá o tom agudo e marca o contratempo. Tais denominações foram ensinadas por mestres e mestras de coco de roda paraibano. A fala do *bombo*, que se dá em forma de ritmo, nasce desse *movimento* de *vaivém* que brota do encontro das mãos do zabumbeiro (a) com a *marreta* e o *bacalhau*. Nesse sentido, a fala é fundamental nas tradições africanas, pois é ela quem levanta e quem derruba, constrói e destrói, ela pode gerar a paz ou a guerra, o riso e o pranto, e é justamente por isso que se tem que ter muito cuidado com ela. A palavra falada exige rigor e prudência: “A tradição, pois, confere a *Kuma*, a Palavra, não só um poder criador, mas também a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão a fala, por excelência, é o grande agente ativo da magia africana” (HAMBATÉ BÂ, p. 171, 2010). A fala é o agente ativo da magia africana, uma vez que as tradições africanas apresentam uma visão de mundo religiosa, ou seja, tudo que está no mundo visível e material é concebido, sentido, compreendido a partir da concretização desse mundo invisível e vivo que é constituído de forças que estão em constante movimento. A literatura Ocidental irá fazer uma distinção entre qualquer elemento religioso e a razão, de modo que comumente elementos que estão ligados a algum tipo de religiosidade entram na esfera do irracional. Esse caminho não irá ser seguido aqui, pois para que se compreenda o modo de pensar e ser africano é preciso adentrar nesse universo cósmico solidário em que tudo está ligado: pessoa e mundo que o cerca, seja ele vegetal, animal, cultural ou espiritual. Ademais, essas relações serão compreendidas a partir de uma regulamentação ritual que irá variar de acordo com a etnia e região de um povo africano. Até porque o continente africano abriga uma diversidade de universos, não há somente uma África, mas muitas. A palavra divina de *Maa Ngala* organizou as forças cósmicas, e a palavra humana anima e coloca em movimento o que está parado. Aqui, a fala é entoada ritmicamente, pois o movimento precisa de ritmo, e só assim a palavra produz seu efeito total: “A fala deve reproduzir o movimento o *vaivém* que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência” (HAMBATÉ B , p. 174, 2010). Portanto, a palavra tem o poder de agir sobre os espíritos, e a harmonia da palavra gera movimento, este gera forças que agem sobre o espírito e este é a potência da ação. Nesse sentido, violar as leis sagradas perturbaria essas forças e causaria distúrbios de todo o tipo: “[...] a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca” (idem). A compreensão da

potência criadora e mágica da fala humana, a sua relação com a ancestralidade, bem como o proceder da transmissão oral na preservação desses saberes é primordial para que no tópico a seguir se pense a experiência da *brincadeira* no coco de roda paraibano.

3.3 A experiência da *brincadeira* no coco de roda paraibano

3.3.1 Uma contextualização sobre o coco de roda

A dança do *coco* em roda se faz presente em outros estados do Nordeste, como Rio Grande do Norte (RN), Sergipe (SE), Maranhão (MA), Ceará (CE) Pernambuco (PE) e Alagoas (AL), e irá assumir caracterizações particularmente distintas em cada estado no que diz respeito às expressões poéticas, rítmicas e corporais. Mário de Andrade, musicólogo e folclorista brasileiro, destacou na obra “*Os cocos*” a forte variedade poética e musical desta expressão, disse ele:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquêstricos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com ‘moda’, ‘samba’, ‘maxixe’, ‘tango’, ‘catira’ ou ‘cateretê’, ‘martelo’, ‘embolada’ e outras (ANDRADE, p. 347, 1984).

Câmara Cascudo, na obra “*Dicionário do Folclore Brasileiro*” afirmou que o *coco*, de modo geral, seria uma “Dança popular nordestina, cantado em coro o refrão que responde aos versos do *tirador de coco* ou *coqueiro*” (CASCUDO, p. 292, 2005). As contribuições sobre a *brincadeira* do *coco* feitas por Mário de Andrade nos 20/30, e Cascudo em 54, foram e continuam sendo importantes para acessar momentos e dinâmicas específicas desta manifestação cultural, porém, a cultura do *coco* não pode ser generalizada e cristalizada em definições e conceitos, tamanha fluidez musical ela possui e, transformação poética que a atravessa à medida que ocorrem os trânsitos entre as regiões nordestinas de estado para estado, ou locais, de comunidade para comunidade.

E qual seria a origem do *coco de roda*? José Aloísio Vilela (1961) e Altimar Pimentel (1978) concordam que é originário do Quilombo dos Palmares em Alagoas (AL), e surgia como canto de trabalho, pois a extração da fruta na região litorânea era fonte econômica fundamental. O *coco* de Alagoas não é o mesmo da Paraíba, os elementos culturais e estéticos podem ser distintos, mas ambos carregam uma herança africana e partilham a feitura poética

que nasce na esfera da vida com o trabalho. Tal relação será pensada mais adiante quando se falar da experiência de composição dos *cocos*.

3.3.1.1 O coco de embolada e o coco de roda

3.3.1.1.1 Coco de embolada

Além do *coco de roda*, existe o *coco de embolada*. O *coco de embolada* pode apresentar a presença de dois ou um repentistas que marcam a base rítmica no pandeiro, a saber: “[...] o instrumento dos emboladores utilizado na Paraíba é o pandeiro, sendo o instrumento de base de todos os emboladores encontrados em atividade no Estado” (MARINHO, p. 80, 2016), há a disputa de versos improvisados e não há dança. O *coco de embolada* seja de dupla ou solo constituem uma modalidade desta expressão. Duas obras que podem caracterizar a diferenciação das dinâmicas e elementos destas modalidades são os álbuns “*Professor de embolada*” da dupla de repentistas pernambucanos Caju & Castanha, e “*Com o coco eu desafio o mundo (Cocos, aboios e outros poemas)*” do poeta coquista paraibano Mané de Bia. Segundo Marinho, antes do estabelecimento do pandeiro no *coco de embolada* paraibano, o ganzá era utilizado no acompanhamento das *emboladas* (Cf. MARINHO. *Performance musical da embolada na Paraíba*, p. 85, 2016). O ganzá, é um instrumento percussivo de “[...] forma cilíndrica, geralmente de metal, fechado nas extremidades, com grãos secos, ou pequenas esferas de metal, ou outro material duro triturado, em seu interior” (MARINHO, p. 86, 2016). Segundo José Alves Sobrinho, o *coco de embolada* constituído por um par de cantadores “[...] é um coco cantado em desafio por emboladores profissionais, em feiras livres, em salões familiares, em terreiros, em congressos de cantadores, em rádio e televisão” (SOBRINHO, p. 182, 2003). Altimar Pimentel na obra o *coco praieiro* fala sobre o *coco* de Cabedelo, apontando que há uma forma em que o *coco de embolada* se caracterizava pela “[...] variação rítmica em que o solista ora canta *lento* ora *acelerado* [...] As estrofes são de dois a três versos.. [...]” (PIMENTEL, p. 19-21, 1978), e essa modalidade de *coco* é marcada pela improvisação. Tanto o *coco de embolada* quanto o *coco de roda* tem como temas situações do cotidiano que vão da tragédia à comicidade, romance, política, protesto, trabalho, religião, natureza, e tudo que faz parte da vida, que surge poeticamente nos versos do *coco*.

3.3.1.1.2 *Coco de roda paraibano*

Na Paraíba, o *coco de roda* é um folguedo popular, uma manifestação cultural que pode ser encontrada no sertão, cariri, brejo, agreste, litoral, quilombos e aldeias indígenas. O *coco de roda* é uma *brincadeira* que contém dança, canto e instrumentos percussivos. De comunidade para comunidade ocorre uma variação no sotaque do folguedo, ou seja, cada comunidade irá brincar o *coco de roda* a seu modo. A maioria dos *cocos* paraibanos têm influência africana, apesar da existência de *cocos* de raiz indígena (Cf. SILVA, Zé; DO COCO, Mestra Ana. *Negro racha os pés de tanto sapatear: Coco, uma história de vida*, p. 210-211, 2021). E é em meio a luta das comunidades originárias para proteger a dignidade, a possibilidade de existência, os saberes tradicionais e os modos de pensar e ser no mundo, que o *coco* é entoado enquanto canto de protesto do povo quilombola e indígena. Recorda a mestra Ana do Coco, líder quilombola e geógrafa, na aula remota da disciplina Metodologia de Ensino da Música III do curso de Graduação em Música da UFPB, o episódio da luta entre proprietário de terras e quilombolas que ocorreu em 1980, no quilombo Guruji 1, localizado no município do Conde/PB. Na Paraíba, o *coco de roda* é uma cultura que renasce em meio aos conflitos envolvendo quilombolas e fazendeiros no que diz respeito à questão de terras. O combate brutal e desigual entre rendeiros, fazendeiros e quilombolas, resultou na impossibilidade de produção e subsistência dos povos quilombolas em tais terras, uma vez que os fazendeiros mandavam seus capangas destruir as roças dos quilombolas que plantavam ali há mais de 100 anos (Cf. SILVA, Zé; DO COCO, Mestra Ana. *Negro racha os pés de tanto sapatear: Coco, uma história de vida*, p. 204, 2021). Segundo ela, hoje só se brinca *coco* quando a comunidade tem vontade, mas a *brincadeira* possui relações fortes com o ciclo junino “[...] antigamente, era uma dança que era só no São João, São Pedro, Santana, casamento, batizado e pronto; para essas épocas. E acontecia remotamente, mas quando acontecia eram 3 dias de coco sem parar” (SILVA, Zé; DO COCO, p. 211, 2021).

O *coco de roda* paraibano, de modo geral, é distinto do *coco de embolada*, a começar pela instrumentação percussiva que é constituída de ganzá, caixa e bombo artesanais. No que se refere aos dez anos passados, o ganzá de alumínio já estava em circulação, mas também se podia encontrar o instrumento criado a partir de materiais recicláveis: o ganzá feito da lata de óleo em que se cortava uma das extremidades para se colocar os grãos, e a caixa feita de latas

de tinta, como se pode observar no vídeo do Coco de Roda Novo Quilombo gravado aproximadamente entre os anos 2000 e 2003 para a campanha da fraternidade sobre negritude (MOLLA; SEGAL, 2000, 2003). O Coco de Roda Novo Quilombo, que atualmente é coordenado pela mestra Ana do Coco, é um grupo fundado por brincantes quilombolas das comunidades Guruji e Ipiranga do município do Conde/PB, e carrega a cultura do coco e da ciranda há mais de 200 anos.

Segundo a mestra Ana do Coco, os instrumentos do *coco de roda*, principalmente, a caixa e o bombo instauram o *encantamento* do *coco de roda*: “Porque dentro do bombo tem uma peça chamada “alma” que é o que segura à estrutura do bombo e tem os couros dos animais que foram tirados pra colocar nesse instrumento, que tinham alma também” (SILVA; DO COCO, p. 202, 2021). Nesse sentido, o pensamento da mestra reflete sobre o *encantamento* dos instrumentos que é caracterizado pela vida, pela pulsação e, a vitalidade dos animais é o elemento que dá origem à musicalidade dos instrumentos que vibra fundamentalmente no ápice do momento lúdico da *brincadeira*, pois nele a alma do bombo está em constante diálogo com a alma desses animais e, este encontro se concretiza quando os instrumentos estão sendo tocados. Nesse momento, há uma apreensão total da experiência e imersão no âmbito da *brincadeira*, uma vez que os toques do bombo, da caixa e do ganzá promovem o *encantamento* que atravessa os *brincantes*, aqueles que estão admirando a *brincadeira* e aqueles que estão brincando, mas não são *brincantes*. Enfim, todas as pessoas presentes são retiradas de um lugar comum, e adentram ao âmbito da *brincadeira*, que por intermédio do *encantamento* gera primeiramente a reverência, e depois o saber. O sentido da *brincadeira* pulsa naquele que é atravessado pela experiência que ao mesmo tempo é lúdica, rigorosa e merecedora de respeito, autêntica e genuína, toca o sagrado e a ancestralidade, mas se funda na festa, na farra profana. Assim, os toques, o modo como os instrumentos são feitos, a alma dos animais que estes habitam, corporificam os espíritos de luz que são os protetores originários da *brincadeira*, eles saem do outro plano para este para brincar a *brincadeira* e, assim batizam mais uma vez os mestres (as) e os aprendizes. Assim, o *encantamento* precede o saber, e só sabe quem se encanta.

A alma sustenta a estrutura do bombo, que em sua construção artesanal põe em jogo a feitura poética que se realiza a partir do que existe na natureza, a pele do bombo, por exemplo, é retirada dos animais; esse saber é antigo e de uma profissão mais antiga ainda, na

qual o bombo “[...] era feito um lado couro de cabra e o outro couro de bode. Um dava com grave e o outro com agudo” (SILVA; DO COCO, p. 202, 2021). Ainda, dizia ela, que os bombos atuais são feitos de couro sintético. O que ocorre é que a construção meramente comercial retira essa relação vital que pulsa naquele que faz o bombo, e nos animais que ao morrerem renascem na feitura dos bombos artesanais feitos por mestres anciãos desses saberes ancestrais. Tal processo de criação se distingue da produção de instrumentos em série, os quais podemos encontrar no comércio globalizado de instrumentos musicais, pois a criação artesanal constitui o bombo como um artefato único, cada peça é inimitável enquanto produto, e assim também são os sons, dado que apesar da possibilidade dos bombos serem feitos da mesma matéria prima, não significa que a musicalidade das vozes agudas e graves serão as mesmas. Israel Lucena, brincante do Coco de Roda e Ciranda do Mestre Zé Cutia, grupo de Jacumã - Conde/PB, e um dos fundadores do Grupo de Estudos Coco Acauã, que foi criado com a finalidade de fomentar as brincadeiras populares tradicionais paraibanas como o *coco de roda*, a *ciranda*, o *cavalo-marinho* etc, relata que a estrutura de construção do bombo e da caixa é a mesma:

O que diferencia é que normalmente a caixa é menor, né. Claro, para dar uma afinação mais aguda e tem a esteira na parte de baixo, mas o modo de se fazer é basicamente igual. [...] O bojo pode ser feito de macaíba ou de compensado, basicamente são essas duas madeiras que são feitas. [...] O aro pode ser feito com jenipapo ou com pinho. [...] Aí tem o semi-aro que é aquela parte que fica interna, né, que é o que prende a pele na parte de dentro do bojo, embaixo do aro. O semi-aro normalmente é feito de cipó, que o semi-aro é mais fininho, que é onde a gente dá a volta pra segurar a pele (LUCENA, 2022).

Disse ele que a *marreta* (baqueta) para bater no bombo e na caixa são feitas da madeira de panã, e o *bacalhau* (vareta fina) que também é utilizado para tocar o bombo é feito do galho da goiabeira, do araçá ou de aroeira. O ganzá é feito de alumínio, e as sementes que vão dentro geralmente são olho de pombo, mas pode ser chumbo ou pedrinhas pequenas (LUCENA, 2022).

A experiência única de cada bombo não se dá apenas no aspecto material, pois as matérias primas podem variar, mas também no que diz respeito à musicalidade das vozes percussivas. Outro elemento fundamental é a relação do tocador com o bombo, que também irá caracterizar a força da voz percussiva. O jogo do tocador com o bombo irá dar o tom da voz, que pode ser mais branda ou mais forte. Cada tocador tem seu modo de tocar o bombo, e

assim jogando com ele, arranca a sua voz. Um exemplo disso se encontra em duas figuras ilustres do Coco de Roda Novo Quilombo: Seu Vanda conhecido por sua pancada delicada, com graciosidade batendo o toque *martelo* no bombo, e os mestres Janduí e Elias conhecidos pelas pancadas fortes do toque *baianado*. Tais pancadas ou levadas de bombo serão discutidas mais adiante.

O *coco de roda*, assim chamado, evidencia a presença da dança em roda. No meio da roda há um casal realizando uma *disputa*, segundo mestra Ana do Coco “O nosso coco é o que a gente chama “coco de umbigada”. É aquele coco que é feito a roda e ficam dois disputando no meio da roda; para ver quem dança melhor, para fazer aquele jogo de sedução, de amostramento” (SILVA; DO COCO, p. 206, 2021). A *umbigada* é um modo de dança herdada diretamente dos negros africanos que ancoraram contra a própria vontade em terras brasileiras para serem escravos dos colonizadores portugueses. A disputa entre o casal é agita a roda e a festa, pois a disputa é uma conversa entre os dançadores e dançadeiras, uma conversa entre os corpos, é sobre dançar mais bonito, mas também é sobre quem deixa o corpo falar o saber da dança do *coco de roda*. Aí, têm-se a articulação do sentido fundada no corpo, um modo de discursar e falar fundamentado no corpo, e que pode, inclusive, ser replicado, pois a dançadeira dança tal como aprendeu com os mestres, e assim, põe em jogo a tradição oral, mas a partir da fala de seu corpo funda um próprio discursar do corpo, que é partilhado e admirado por todos da roda. A *umbigada* está no coco de roda, mas não somente, pois várias tradições da cultura popular tradicional brasileira abrangem a dança de *umbigada*, como o *jongo*, o *samba de roda* do Recôncavo Baiano, tambor de crioula etc. No que diz respeito ao *samba de roda*, segundo Nina Graeff: “A umbigada originou-se de danças angolanas (CARNEIRO, 1974) e consiste em encostar ou insinuar o encosto entre os ventres daquele que sai e daquele que entra na roda” (GRAEFF, p. 47, 2015). Já de acordo com Renata de Lima Silva: “Os sambas de umbigada são manifestações de encruzilhada – lugar de interseções, um entrelugar, por onde passam as noções de passado e futuro, sagrado e cotidiano – que o corpo limiar habita” (SILVA, p. 149, 2010). Altimar Pimentel também encontrou essa influência no *coco* de Cabedelo: “No centro da roda dois ou mais *coqueiros* (ou *coquistas*) trocam umbigadas podendo ou não formar casais” (PIMENTEL, p. 13, 1978). Nas extremidades da roda os dançadores e dançadeiras se movimentam em sentido anti-horário, da direita para esquerda, pisando no chão, no vídeo “Coco de Roda da PB: Um enfoque na corporalidade das danças - Mestra Ana do Coco Novo Quilombo”, a mestra ana

fala que os pés reproduzem os toques dos instrumentos, do bombo, isto é, a dança praticamente faz as vozes dos instrumentos nos pés. Acerca dessa configuração da roda, disse Altimar: “É formada uma roda de dançarinos que gira da direita para a esquerda enquanto repete em coro a “resposta” de *Coco* “tirado” pelo solista” (PIMENTEL, p. 13, 1978).

O canto é um elemento que vai ligar o caminho entre a dança e as vozes percussivas, pois é a *sofra* (melodia da voz), assim chamada pelos mestres e mestras do *Coco de Roda Novo Quilombo*, do coco que vai indicar qual pancada vai ser tocada no bombo: o *martelo* ou *baianado*. Além disso, a *sofra* do *coco* irá indicar a velocidade da pancada e da dança. Geralmente, os cocos de versos mais curtos são mais acelerados como por exemplo “Qua ti lê lê / Qua qua / Cheguei agora / O pé na meia / Qua qua / Outro de fora” (NOVO QUILOMBO, 2020), e a *sofra* destes pede a pancada mais acelerada que é o *baianado*. Por outro lado, os cocos que apresentam frases mais extensas e longas são tocados na pancada *martelo* como “Quando eu larguei a mulher / Comi um bocado amargoso / Passei num rio temeroso / Quase que eu não tomo pé. Eu carreguei meu basé / Num carro que vinha de Una/ Quase eu perco a fortuna / Quando eu larguei a mulher” (idem). A dinâmica citada anteriormente não é imutável, visto que *cocos* que podem ser caracterizados pela pancada *martelo* podem também ser tocados no *abaianado* e vice-versa.

A tiragem do *coco*, quer dizer, a composição do *coco*. O *coco* está ligado diretamente ao canto de trabalho, pois quando os camponeses quilombolas iam tratar a fruta, o coco, eles improvisam versos. Segundo a mestra Ana, o nome coco tem duas origens e envolvem a dinâmica dos trabalhadores na colheita de coco, eles passavam a semana tirando e traçando os cocos: “E nessa tiragem de coco as pessoas cantavam muito coco de roda e também pelo fato da música ser feita no improviso tirada da cabeça, do coco, do quengo né” (SILVA; DO COCO, p. 211, 2021). Essas duas linhas de pensamento apresentadas pela mestra revelam a atribuição do nome: “[...] por conta da colheita do coco e também do improviso tirado da cachola” (idem). Não dá para falar da tiragem do *coco*, sem pensar na dinâmica da pergunta e da resposta. Nessa experiência, o (a) *tirador* (a) que é o solista ensina aos presentes na *brincadeira* a resposta do coco, para que as pessoas que estão na roda possam responder quando o *tirador* lançar a pergunta do *coco*, disse a mestra Ana: “[...] a gente tem que começar pela resposta para que o povo aprenda. Quando você faz a tiragem que é como a gente chama, aí as pessoas já vão responder. Todo coco tem uma resposta” (SILVA; DO

COCO, p. 213, 2021). A mestra Ana relata que quem faz parte do grupo já sabe a resposta do *coco*, mas para quem não sabe tem que começar pela resposta, e só depois fazer a *tiragem*: “É um método de ensino: primeiro canta a resposta para todo mundo aprender e poder cantar” (idem). Além disso, uma das características mais marcantes e filosóficas do *coco de roda*, é o *coco de recado*. É o *coco* cantado na hora da *brincadeira*, da festa, que quer dizer alguma coisa, e quem não é *brincante*, certamente não irá entender a mensagem que ali está sendo comunicada. Segundo a mestra Ana, o *coco* “Qua ti lê lê / Qua qua/ Cheguei agora/ Com o pé na meia/ Qua qua / Outro de fora”, queria dizer:

[...] ele quis dizer que estava desconfiado com alguma coisa que estava acontecendo ali. E esse *coco* a gente acreditava que eram os escravos mandando recado de um para o outro sem que o senhor de engenho entendesse o que eles estavam dizendo, né? E eles riam e achando que ele estava brincando, simplesmente cantando, sendo que ele estava mandando recado de um para o outro (SILVA; DO COCO, p. 214, 2021).

Então, o *coco de recado* é tirado no momento oportuno em que uma mensagem específica e particular está sendo anunciada para todos aqueles que estão na *brincadeira*, embora apenas os *brincantes* conhecedores de sua sabedoria, fundamentos e de seus segredos consigam compreender aqueles ditos.

3.4 A descoberta do *ser brincante* na cultura tradicional popular paraibana

Brincante é aquele que brinca, também aquele que participa, que é aprendiz de alguma *brincadeira* ou *folgado* da cultura popular. Toda pessoa que brinca uma *brincadeira* popular, não deixa de ser aprendiz, uma vez que se faz necessário habitar numa participação o mundo *encantado* da *brincadeira*, e aprender os seus fundamentos com um mestre ou mestra. Isso significa fazer uma imersão em todos os elementos da *brincadeira* a fim de compreender os seus sentidos, que se conectam em todos os momentos dela. Por exemplo, o aprendiz de *coco de roda* ao chegar na comunidade deve ser tocado pela sua dinâmica, pelos momentos e artifícios da *brincadeira*, prestando atenção em como os *cocos* são cantados, o que está sendo dito no canto, como o canto se relaciona com as vozes percussivas dos instrumentos, e como estes se comunicam com a dança, pois tudo está interligado e tudo faz sentido. Cada elemento sozinho possui significado e exige uma leitura, mas esses elementos só são compreendidos plenamente, no âmbito da *brincadeira*, em conjunto. É no âmbito da *brincadeira* que tais elementos se relacionam na criação de sentido. Ser *brincante* está para além da pessoa que

realiza estudos acadêmicos sobre um *folgado* popular ou apenas o admira enquanto expressão artística e cultural de um povo; é sobretudo, respeitar, ouvir atentamente a sua palavra que se revela no canto, na dança, e nos toques, e assim, pertencer a este *jogo* que traz em seu âmago o *encantamento* e os fundamentos dos saberes ancestrais. É habitando a *brincadeira*, que se é tocado pelos seus segredos mais profundos, e quem está de fora não os acessa. Na morada própria da *brincadeira* nasce o ser *brincante*. O *brincante* não sabe somente a *tiragem* e a *resposta* dos cocos, a dança, os toques; também conhece os momentos, os porquês, o que o *coco* quer dizer naquele instante, qual importância da roda ser respeitada, pois se a dança não se sobressai, o brilho do *coco* já não será o mesmo, pois o *coco é de roda*. Além disso, as brincadeiras populares tradicionais são fundadas na tradição oral, isso significa que o *brincante* aprende com uma mestra ou um mestre, ou seja, todo *brincante* é aprendiz, e aprendendo o círculo que liga os ensinamentos dos antepassados no presente. O pensador quilombola Nêgo Bispo em “*Vida, Memória e Aprendizado quilombola*”, cita uma das últimas conversas que teve com o seu mestre, tio Norberto, o qual fazia o seu rito de passagem. A história contada pelo pensador piauiense revela o coração da tradição oral que atravessa não só a experiência da *brincadeira*, mas também do ser *brincante*. Narra Nêgo Bispo:

E ele começou dizendo: — Olha, a comida já não me alimenta mais, eu enfraqueço a cada dia, o remédio não enfraquece mais a doença; então, estou passando, estou indo. E eu perguntei: — E o quê que o senhor tem a me dizer? Ele disse: — Olha eu quero lhe dizer que não tive filhos, mas criei muitos filhos. Nunca fui rico, mas sempre comi e dei de comer. Aí ele disse isso e começou a chorar e eu fiquei ouvindo, depois resolvi perguntar porquê o choro: — Se o senhor é...se diz satisfeito com a vida, se o senhor se diz contemplado com sua passagem por que o choro? Ele disse: — Eu estou chorando porque lhe ensinei tudo o que eu sabia, mas eu não sabia tudo o que eu queria lhe ensinar. Mas mesmo assim, eu quero lhe dizer que enquanto você passar para as outras gerações aquilo que eu passei pra você, mesmo que eu esteja enterrado, estarei vivo. Mas no dia que você deixar de passar para as outras gerações isso que eu recebi de outras gerações e estou lhe passando, mesmo que eu esteja presente, eu estarei morto. Então, a minha vida a partir de hoje está nas suas mãos, a minha vida está na sua vida (SANTOS, 2020).

Tal relato reflete a importância do saber e como na tradição oral ele se dá de maneira comunitária. O saber neste caso não é uma mercadoria que é feita para ser vendida, não há uma hierarquia que determine qual conhecimento é mais válido, o saber não termina na pessoa. A pessoa não é a detentora absoluta do saber, e quando isso acontece, o saber

desaparece. O saber necessariamente precisa de movimento, ele precisa ser partilhado entre as pessoas, e assim será acrescentado. As palavras de Nêgo Bispo salientam primeiro que há que se aprender a aprender, e o saber na tradição oral é compartilhado, não dividido, pois quando o saber é compartilhado entre as pessoas, ele é acrescentado, pois cada qual dá a sua contribuição, nesse caso, o saber cresce. Dessa maneira, pensar o âmbito da *brincadeira* significa considerar a tradição que a funda e em quais redes ela se estabelece, pois a tradição oral além de requerer uma aprendizagem fundada na vida partilhada, exige também uma outra forma de ensinar e aprender. Viver, existir é saber. O sentido se dá na experiência do existir que se dá em comunidade. Segundo o filósofo da educação Jorge Larrosa Bondía: “O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (BONDIA, p. 27, 2002), e possui uma “qualidade existencial, isto é, sua relação com a existência, com a vida singular e concreta de um existente singular e concreto. A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida (idem). Nesse sentido, a experiência é o que toca e o que acontece a pessoa, e o saber da experiência não se dá fora da pessoa, mas se caracteriza como um modo de ser no mundo que funda uma ética (um modo de se orientar no mundo) e também uma estética (um estilo) (Cf. BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, p. 20-28, 2002). A ética dos povos originários africanos que provoca uma autocrítica da sociedade contemporânea mercantilista, utilitária e individualista é chamada de *ubuntu* “A máxima zulu e xhosa, *umuntu ngumuntu ngabantu* (uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas) indica que um ser humano só se realiza quando humaniza outros seres humanos” (NOGUERA, p. 147, 2012). Aí se dá a filosofia do “nós”: “Não apenas ser porque tu és, mas também ser por meio de ti” (LOUW, p. 5, 2010), todos são por meio uns dos outros e dependem uns dos outros, do leão ao humano, da árvore ao céu, dos vivos aos mortos. Além disso, o filósofo sul-africano Mogobe Ramose “[...] explica que *ubu* evoca a ideia do Ser, entendido de um modo dinâmico, integral, anterior às manifestações particulares ou modos de existência. O termo *ntu* já indica toda manifestação particular, os modos distintos de existência” (idem). Disse Ramose:

Filosoficamente, é melhor abordar este termo como uma palavra com hífen, a saber, *ubu-ntu*. *Ubuntu* é, na verdade, duas palavras em uma. Consiste no prefixo *ubu-* e a raiz *-ntu*. *Ubu-* evoca a ideia geral de ser-sendo. É o ser-sendo encoberto antes de se manifestar na forma concreta ou modo da ex-istência de uma entidade particular. *Ubu-* como ser-sendo encoberto está sempre orientado em direção ao descobrimento, isto é, manifestação concreta, contínua e incessante por meio de formas particulares e

modos de ser. Neste sentido, *ubu-* está sempre orientado em direção a *-ntu*. No nível ontológico, não há separação estrita e literal ou divisão entre *ubu-* e *-ntu*. *Ubu-* e *-ntu* não são duas realidades radicalmente separadas e irreconciliavelmente opostas. Ao contrário, são mutuamente fundantes no sentido de que são dois aspectos do ser-sendo como un-idade e total-idade indivisível. Portanto, *ubu-ntu* é a categoria fundamental ontológica e epistemológica do pensamento africano dos falantes da língua bantu (RAMOSE, p. 2, 2002).

Quando se fala da *brincadeira* do *coco de roda*, percebe-se que o âmbito da *brincadeira* abriga o tempo da *brincadeira*, a festa, os *cocos* e as *sofras*, os vozes percussivas dos instrumentos artesanais, os *recados* que os *cocos* estão transmitindo, também um diálogo entre o profano e o sagrado, pois os *cocos* falam de tudo o que é vivido na comunidade. E todas essas coisas se confluem na *brincadeira*, que segundo a mestra Ana “[...] é a festa. Brincar é fazer festa” (DO COCO, 2021). A *brincadeira* é então o âmbito em que a fruição do saber se dá de maneira mais intensa, é compartilhada por todos os que estão brincando, e cada um vai contribuindo com o acréscimo do saber, sem retirar o que já foi aprendido. Brincar é viver, pois o saber aqui se dá no encontro das vidas, é encontro dos sentidos, e tal aspecto só acontece nas cosmologias politeístas, pois segundo Nêgo Bispo (2020) “as pessoas se compreendem como parentes, como seres próximos”. Nesse sentido, não há uma separação entre pessoa e saber, o saber é a própria pessoa, pois ela é vida, e viver, existir é saber, a medida que se compartilhar esse saber na confluência de vidas. A *brincadeira*, a cultura popular, revelam a verdade e a sabedoria de um povo passada de geração em geração. Ser *brincante* é fazer parte dessa rede e ser por meio dela, ser por meio das outras vidas, e continuar a tecer esses saberes transmitindo-os e deixando que eles pulsem através da sua própria vida. Brincar é cuidado e partilhar, o *brincante* cuida do saber à medida que habita à morada da *brincadeira*; aprendendo vai ensinando, pois se não passar adiante o que aprendeu há uma desintegração do saber. O *ethos* da filosofia *ubuntu*, segundo Dirk Louw, revela que “A pessoa que devemos nos tornar ‘por meio de outras pessoas’ é, em última análise, um ancestral. E, da mesma forma, essas ‘outras pessoas’ incluem os ancestrais” (LOUW, p. 6, 2010). Portanto, o cuidado e a partilha dessa família ancestral fica confiada não só aos vivos, mas aos mortos. Há uma dependência mútua e, “Morrer é um último voltar para a casa” (idem). A filosofia do nós está na *brincadeira*, no *brincante*, na verdade dos povos originários e comunidades tradicionais que a partir das manifestações culturais de muitas maneiras se vive, uma vez que ser *brincante* é fundamentalmente habitar o mundo da *brincadeira*,

abrindo-se ao modo de ser por ela ofertado, aprender e ensinar, cuidar e partilhar.

Das discussões aqui levantadas, percebeu-se que o projeto decolonial tem como finalidade reinventar as diferenças presentes no espaço das fronteiras, mas sobretudo, fazer emergir a ligação entre lugar e pensamento. Com a finalidade de trazer à tona *loci* (lugares) enunciativos, constituídos a partir de conhecimentos, perspectivas, cosmovisões, experiências dos sujeitos periféricos e subalternos (COSTA; GROSGOUEL, 2016). Então, a ligação entre pensamento e lugar, é possível à medida que a criação de sentido está relacionada às existências.

Neste trabalho que pensa a *brincadeira do coco de roda* como verdade de um povo histórico, a proposta consiste em fazer um movimento contrário, o pensamento filosófico não tem como finalidade interpretar ou conformar um lugar, um povo, um mundo, a um modelo de pensamento, um modo de pensar; mas a partir de um lugar, de um povo, pensar um projeto de mundo não hegemônico, deixar se revelar um modo de pensar que parte da experiência existencial de um povo.

A partir dessas palavras, pode-se tecer os fios que formam o tecido que faz do *coco de roda*, uma *brincadeira* popular que à medida que reúne em torno da música soante dos toques percussivos, do canto e da dança, constitui-se como a verdade de um povo histórico. A *brincadeira* desvela a verdade de um povo que põe em obra a sua existência, e a partir dela enuncia a sua verdade enquanto povo por intermédio dos elementos lúdicos da *brincadeira*. A *brincadeira* ao articular os toques, cantos e danças, é criadora de sentido e dá o que pensar.

Antes foi falado dos elementos fundamentais que compõem a musicalidade da *brincadeira*, como o processo de feitura artesanal dos instrumentos utilizados nesta, e a própria composição dos cocos, além da *sofra* que estabelece a melodia do canto. A ligação e o relacionamento dessas partes põe em obra a *circularidade* do ser, que germina a experiência do *ser brincante*. *Ser* é a existência que não se lança ao mundo isoladamente, mas que ganha sentido em comunidade, no coletivo. O ser é circular porque a história e a verdade de um povo não declina com a morte da matéria, isto é, com o falecimento do indivíduo de uma comunidade, porém renasce quando os saberes são transmitidos para a geração vigente. É circular, pois não há um ponto final. O saber aqui se dá na existência de um povo, e este saber nunca é domínio de uma pessoa, mas ganha sentido na participação comunitária. Assim, enquanto houver memória, há saber.

Agora, sabe-se em que consiste a circularidade do ser, e portanto, pode-se falar do *ser brincante* que é um modo de realização daquele por intermédio de elementos lúdicos presentes na cultura popular: o *ser brincante* é um modo de desvelar a verdade de um povo histórico através do âmbito da *brincadeira*. Na *brincadeira* do coco, os toques do bombo trazem à tona, não somente, a musicalidade que dá o ritmo à pisada das dançadeiras na roda. Também, o movimento dos pés e as pancadas dos bombos nos remetem à pertença originária entre o ser humano e a natureza, aquela a qual Heidegger, com base nos fragmentos de Heráclito, indicou entre o *logos* e a *physis*: o pensamento acompanha e concorda com a mobilidade e a dinâmica da *physis*, que é composta do sentido unitário que se dá na relação dos contrários: morte e vida, guerra e paz, inverno e verão etc. Nesse sentido, a luta originária atravessa o cosmos e a existência humana. Se por um lado, a filosofia heideggeriana nos fornece elementos para pensar a conexão dessa experiência com a filosofia antiga grega. Por outro lado, a filosofia africana *banto* também traz à tona a experiência dos contrários, vibra na comunhão e preservação total da dinâmica participativa entre o *Banthu* (seres humanos), o *Nzambi* (ser Supremo/Deus), *Bazimu* (os espíritos), *Pinhama* (os animais), os vegetais, os minerais etc. O isolamento é a morte para o ser africano. Nesse sentido, o africano comunga uma copertença que se dá entre os seres humanos, os seres que estão vivos, os que se encantaram e fizeram a passagem (os mortos), de modo que a religião tradicional realiza a manutenção dessa pertença originária entre seres humanos vivos, os ancestrais e as entidades guardiãs e presentes na natureza que são os *Orixás*, através de canto, dança, reza, mitos, e vários saberes (Cf. DOMINGOS. *A Visão Africana em Relação à Natureza*, 2011, p. 3).

As duas tradições pensantes abordam de maneiras diferentes esse jogo dos contrários, tão fundamental para entender como a luta e a labuta de um povo acima de uma terra, ganha um sentido extraordinário, o qual está guardado no cotidiano das coisas ordinárias, sendo segredos para aqueles que não fazem a experiência de desvelar o sentido da *brincadeira*.

Assim, mesmo o coco não sendo uma manifestação de obrigação estritamente religiosa, abriga em seu tronco e raiz *banto*, essa pertença originária. Por isso, o âmbito da *brincadeira* abriga a circularidade do ser que é desvelado por aquele que brinca o *coco de roda*. A pancada do bombo ao embalar as pisadas dos *brincantes*, à medida que anima a festa, traz em seu compasso rítmico a vivacidade da natureza em sua extrema fruição. A música gerada a partir do encontro da marreta, do bacalhau e das peles de bode e cabra traz à tona a

perpetuação da vida. A mestra Ana ao pensar o *encantamento* do bombo e da caixa do *coco de roda*, deixa desvelar que essa experiência de *encantamento* é uma perpetuação da vida e da natureza, pois o bode e a cabra quando abatidos aproveita-se da carne para alimentar um povo, uma família, e suas peles podem ser utilizadas na confecção de instrumentos musicais, a exemplo do *coco de roda*. Nesse sentido, a relação circular entre natureza, povo e terra é fortalecida. Na *brincadeira*, a circularidade do ser abriga a existência de um povo atravessado pela vida e pela morte, e tal existenciar é enunciado através dos elementos lúdicos da *brincadeira*. Assim, como o bode e a cabra, que servem de alimento para o corpo e vida humana, mas após a morte, ressurgem como alimento para alma e imaginário coletivo existencial de um povo por intermédio de uma cultura por ele vivida e preservada historicamente. O *encantamento* do bombo e da caixa do *coco de roda* abriga a conexão originária entre o quilombola, o bode e o próprio destino da natureza que indica o movimento contínuo da existência em vida e para além da morte.

Outro elemento importante de como o *coco de roda* desvela a verdade de um povo histórico se dá por intermédio do canto. Como foi dito pela mestra Ana, há um conceito sobre a origem do coco que remete a feitura e o improviso dos versos no canto: a *tiragem* do coco da cabeça, isto é, do raciocínio, da mente. A *tiragem* do coco abriga a experiência criativa do *brincante* que consiste na composição de versos com base numa *sofra*, a qual constitui a melodia do canto, e estabelece como a voz será entoada. Nesse sentido, a *sofra* caracteriza a linha melódica do canto. Além disso, a origem ou a essência desse processo de composição do coco indicado pela mestra estava vinculado ao âmbito do trabalho, pois era executado enquanto os agricultores faziam a colheita da fruta do coqueiro: o coco. Por tal razão, o coco (canto improvisado) originariamente revelava o canto de trabalho. Assim, a *tiragem* do coco estava diretamente ligada às atividades laborais cotidianas dos *brincantes*, e por isso, os versos improvisados traziam à tona as mais variadas experiências existenciais desse povo que com suor e trabalho deixava sua pisada na terra. Como se pode observar no coco a seguir, há uma reflexão sobre o próprio processo de *tiragem* (composição) do coco:

Pergunta (solista): Debaixo do pé de coco / Eu canto coco, eu faço rima

Resposta (roda): É a roda do coco embaixo / E o coco lá em cima

Verso improvisado 1 (solista): Estrela de vagalume / Ilumina o nosso amor /

Ciúme do teu perfume no bico do beija-flor / Debaixo do pé de coco /

A lua se avermelhou / O vento soprou na palha / E a praia te encantou /

(Repete a pergunta e a resposta do coco)

Verso improvisado 2 (solista): De roda renda de chita / Roda a saia das meninas

Eu de dentro dessa roda / Com a cabeça na rodilha

No coqueiral dessa praia / Tranquilidade de ilha

E a gente dançando coco / É coco embaixo, é coco em cima

(Repete a pergunta e a resposta do coco)

O coco anteriormente citado coloca o brincante diante da relação entre o trabalho e o ócio, o lazer e a labuta. O coco na feitura da rima instaura a recreação, mas também remonta o âmbito do trabalho. Quem não consegue imaginar a partir destes versos uma bela roda de coco animada num dia de festa na comunidade? Ou um passeio na praia enquanto se escuta o vento soprando a palha dos coqueiros e a canção tranquila gerada pelas ondas do mar, que repercutem do dedão do pé até a raiz dos fios de cabelo? A rodilha ou *rudia* lembra o tempo dos avós que, depois do café coado, começavam o dia transportando algum tipo de carga pesada - alimento, lata de água - sob os primeiros raios de sol. E os versos finais, fazendo alusão mais uma vez à roda de coco, põe em obra a experiência poética do coco de roda, a qual é instaurada no tempo e espaço da festa, isto é, da *brincadeira*.

Os cocos permitem ao *brincante* a possibilidade de adentrar ao âmbito extraordinário do viver comum e cotidiano. Aquilo que muitas vezes é habitual a todos, mas nem todos conhecem o valor e o sentido do habitual, que esconde o extraordinário. O extraordinário não está fora e longe da vida simples, mas está em toda encruzilhada que assenta as decisões de um povo. O segredo que liga o simples ao extraordinário é um modo de compreender e dar sentido à existência.

O que seria o comum, o ordinário, o habitual, senão os acontecimentos que tocam e marcam a existência das pessoas? O sagrado, o profano, o amor, a fé, a dúvida, o lamento, o desabafo, a comédia, o infortúnio, a sorte: os opostos e as contradições presentes na vida. A fonte do sentido que a palavra designa está nos acontecimentos da vida.

A *brincadeira* reúne a partir dos toques percussivos, dança, e canto, o modo mais próprio que um povo tem de compreender a si mesmo, bem como de recriar modos de existir e dar sentido a suas experiências sobre a terra. Sendo assim, o *ser brincante* habitando o âmbito da *brincadeira*, atinge a verdade histórica de um povo que se dá poeticamente, e pode

fazer a manutenção desta, à medida que aprende e ensina essa tradição.

É desse modo que o *ser brincante* abriga a *circularidade do ser* de um povo histórico, pois põe em vigor um saber ou uma verdade que é passada de geração em geração, tendo preservado a sua essência ancestral, mas se renovando no tempo presente. Nesse sentido, a *brincadeira* revela a verdade de um povo histórico através do canto, dança e toques percussivos, pois poeticamente dá a pensar a existência e a relação que um povo tem com sua terra e seu mundo. O *ser brincante* é circular como o *ser* ou *existência de um povo histórico*, pois não há um acabamento da criação de sentido. A brincadeira popular, o brinquedopopular, o coco de roda, em sua própria execução revela a verdade não estática de um povo, constituindo-se originariamente como uma arte que se é possível no movimento mesmo da existência e da transmissão de saberes, pois para vir ao mundo enquanto arte necessita da participação comunitária.

CONCLUSÃO

Os caminhos trilhados nesta pesquisa conduziram ao âmbito do pensamento do sentido à luz do pensamento heideggeriano, que compreendeu a arte como uma experiência de criação que oferece uma experiência com a verdade. De tal maneira que, a arte constitui um modo como o pensamento do sentido vem à tona a partir dos mais variados tratos com a linguagem. A vigente discussão pensou a obra de arte como a verdade de um povo histórico com base na obra “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger, e como resultado dessa reflexão, foi possível atingir o caráter da arte como verdade de um povo histórico, conforme se apropriou da arte enquanto experiência poética ou *Dichtung* (poesia)⁴³, a qual desvela a existência e a luta originária (mundo/terra) de um povo histórico. Assim, a arte é um pôr-se em obra da verdade à medida que resguarda e comunica a existência de um povo.

Da tentativa de fazer uma articulação entre a concepção heideggeriana da arte como verdade de um povo histórico, e os saberes da cultura popular, foram tratadas a compreensão de *jogo* segundo Johan Huizinga, Hans-Georg Gadamer, Martin Heidegger e os fragmentos heraclíticos, e também a experiência do *ser brincante* com base na cultura popular tradicional paraibana partindo do *coco de roda*. Dessa articulação não habitual, resultou a compreensão de *jogo* como experiência recreativa, desobrigada e autônoma, mas que abriga a seriedade em seu âmago, uma vez que o *jogo* e o brincar estabelece um modo de cuidar da vida e tudo que ela atravessa como por exemplo: a cidade, a política, o bem-estar individual e social coletivo etc. A experiência do *jogo* e da *brincadeira* na tradição filosófica foi fundamental na preparação do terreno para a plantação e germinação do paradigma a respeito da *brincadeira* popular. Tal paradigma favoreceu essa articulação, e teve como resultado, a compreensão filosófica da *brincadeira* como o âmbito que reunindo o canto, a dança, e os toques, desvela a existência de um povo. A reflexão tomou como exemplo o *coco de roda*, uma manifestação cultural popular criadora e guardiã de uma verdade que não é imóvel, mas se renova quando é transmitida de geração em geração. Mais do que isso, a partir dessa articulação e paradigma, foram traçados as convergências e divergências entre as artes ocidentais eruditas e populares, trazendo à luz o caráter vivo e dinâmico da *brincadeira* popular que só pode ser experimentada originariamente em seu momento de execução: é uma arte que só é arte enquanto se brinca. Além disso, foi possível iniciar uma discussão sobre a experiência do *ser*

⁴³ Poesia aqui deve ser entendida em sentido amplo, pois abrange todas as formas de arte.

brincante, aquele que respeita e adentra a morada da *brincadeira*, podendo assim acessar a sua verdade que vibra na existência de um povo histórico, isto é, na *circularidade do ser*.

A abertura de caminhos realizada a partir deste trabalho revelou que a criação filosófica é mais ampla e livre do que aparenta, pois não está presa aos modelos teóricos, nem às fases históricas e sociedades específicas. A tarefa do pensar exige uma leitura, pode até ser rígida em seguir o caminho que o próprio pensamento lança nesta criação, mas não se trata de seguir um modelo mais filosófico ou válido que outro. Foi posto que a filosofia e a *poesia* habitam a mesma vizinhança: a do pensamento do sentido, pois tanto uma quanto a outra podem trazer à tona o caráter reflexivo. Além disso, a reflexão e o pensar que a filosofia coloca como atividade não é exclusividade do Ocidente. E por mais válida que seja a contribuição filosófica ocidental (assim como qualquer outra), deve-se conhecer e se posicionar de maneira crítica ao contexto de hegemonia política, econômica e cultural subjacente à tradição e aos maiores nomes da história da filosofia que em suas teorias não pensaram sobre a depreciação a pessoa humana, as formas de viver e os saberes dos povos não-eurocêntricos. Até porque “[...] a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que o que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante [...], e que a compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental do mundo” (SANTOS, 778-779, 2004).

Esse trabalho foi uma tentativa de construir uma ponte a fim de interligar dois extremos, que parecem inconciliáveis, mas realizam à sua maneira a tarefa do pensamento, fazendo surgir o pensamento do sentido. As contribuições proporcionadas a partir do diálogo proposto nesta pesquisa são benéficas para a sociedade, primeiro, porque promove a valorização cultural e social da tradição e cosmovisão dos povos originários da Paraíba; segundo, porque conseguiu mostrar filosoficamente como a *brincadeira*, isto é, a expressão artística popular, resguarda como acontecimento vivo e transmitido de geração em geração, a verdade de um povo que se reúne e constitui em torno dela.

Tal projeto é incapaz de esgotar a compreensão da arte na filosofia de Martin Heidegger, também não pretende encontrar uma definição absoluta para a experiência da *brincadeira*, do *brincante*, do *coco de roda*, muito menos da relação que tais elementos podem ou não estabelecer entre si. Diante disso, chega-se à maior dificuldade deste intento: pensar filosoficamente o que normalmente não é considerado como filosófico, empreendendo

uma reflexão que respeite os pensamentos relacionados a um lugar de origem, quer dizer, lugares enunciativos que possibilitam a construção desse diálogo filosófico que parte de uma tradição habitual da filosofia e que vai até as concepções inabituais. Também inaugura um diálogo que traz de maneira intrínseca os conhecimentos de outras áreas do saber como antropologia, sociologia, ciência política, e sem dúvida, causa um estranhamento a quem está acostumado com as metodologias de pesquisa e estudo da filosofia.

A dificuldade de realizar uma aproximação entre a filosofia ocidental e dos povos originários está presente em todas as partes desta dissertação, assim como são notáveis os limites desse projeto filosófico interdisciplinar. No entanto, essa pesquisa além de estabelecer uma troca de saberes entre diferentes áreas do saber, realiza algo que é bastante incomum na filosofia: a pesquisa de campo. Inclusive, a defesa dessa impossibilidade contraria o legado dos próprios filósofos antigos gregos que pensavam a cosmologia a partir de observações da natureza e experiências da vida cotidiana.

As poucas palavras escritas, até um pouco repetidas, são marcadas pelo presente, passado e futuro, sem se trancar em nenhuma concepção de tempo. A impressão que fica ao fim dessa produção é que para fazer filosofia, para pensar, faz-se necessário ser livre para criar, e nessa experiência, dar de cara com o abismo. Criar é fácil, explicar a criação é difícil. A certeza é que essa pesquisa é um gancho para muitas outras no que diz respeito sobre a relação entre filosofia e os saberes da cultura popular, é um fio que irá servir no cultivo de uma rede que se propõe a pensar tais problemas.

O legado investigativo de Martin Heidegger e suas provocações prepararam o terreno deste trabalho, e partir disso, outros caminhos puderam ser desbravados no processo de reflexão e escrita dessa dissertação. Com Heidegger, foi possível ir além da metafísica e habitar a vizinhança do pensamento e da poesia. Com o *coco de roda*, a cultura popular, o barco navegou em outras águas, além da razão e do racional. O conhecimento universal (em sentido estrito) e o saber local tradicional diferem em fundamentos, tais diferenças teóricas afetam fortemente o modo de viver e pensar das sociedades. O diálogo é possível, a superação de fronteiras também, com a devida reparação histórica e crítica do pensar, pois como disse Boaventura Santos, as ausências dos saberes silenciados são uma urgência para o presente e, é necessário que a emancipação social seja reinventada. A tentativa de retorno à origem marcou esta produção, uma vez que para pensar uma filosofia seja quilombola, indígena, ribeirinha,

do coco de roda e da cultura popular, faz-se necessário perguntar “O que é filosofia? O que é filosofar?”. Partindo dessas perguntas basilares, outras mais fundamentais virão: “Qual o lugar da filosofia? Onde está o pensamento? A filosofia?”. A filosofia está em jogo e no jogo, no coco de roda, no templo de Artemis, nas encruzilhadas, nas crianças brincando, na cultura popular. A filosofia está onde tem vida, onde tem existência. Ela não está tão sozinha, nem é para poucos, ela é da comunidade, é da partilha, pois até quem fala somente para si ao publicar, ao falar, sabe que alguém pode responder. Retornar à origem é entender a realidade de um povo, de um pensamento, e da vida. A origem dá o que pensar, e não seria possível pensar filosofias não-eurocêntricas sem pensar a colonização e o que ela ditou ao longo dos séculos. Que o filósofo, o poeta, o brasileiro e o estrangeiro escutem com atenção as histórias de vidas dos povos originários, pois elas pensam o mundo real das pessoas e dão sentido a esse mundo. Por mim, fica o ensinamento do líder indígena Ailton Krenak: “A memória te autoriza a narrar uma história sobre o mundo que você vive. Se você não tem memória, você vai ficar citando bibliografia. Antes de ganhar um Alzheimer (risos)” (KRENAK, 2020).

REFERÊNCIAS:

- ALVES SOBRINHO, José. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução Trilingue Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1998.
- AYALA, Maria Ignez Novais. **Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX**. Estudos Avançados [online]. 1999, v. 13, n. 35 [Acessado 5 Julho 2022] , pp. 231-253. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40141999000100020>>.
- BAILLY, Anatole. **Le grand Bailly: dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 2001.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze e GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Sociedade e Estado [online]. 2016, v. 31, n. 1 [Acessado 6 Outubro 2022] , pp. 15-24. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>>.
- BÍBLIA, N.T. João. Português. *In: Bíblia sagrada*. Versão de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Ed. 2, Cap. 1, vers.1-4.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In.: Revista Brasileira de Educação, nº 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr 2002.
- DE CARVALHO, José Jorge. **‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina**. Revista AntHropológicas, [S.l.], v. 21, n. 1, jan. 2012. ISSN 2525-5223. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23675>>. Acesso em: 05 jul. 2022.
- CARNEIRO, Edison. **Folgedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- CASCUDO, Luís da C. **Made in Africa**. São Paulo: Global Editora, 2001.
- CAVALCANTE DE SOUZA, José; et AL. **Os pré-socráticos (Coleção os pensadores)**. São Paulo: Abril Cultural, 1989.
- COSTA NETO, Antonio Gomes da. **A Denúncia de Cesáire ao Pensamento Decolonial**. Revista EIXO, Brasília – DF, v. 5, n. 2, julho-dezembro de 2016.
- DO COCO, Ana. **[O sentido de brincadeira no coco de roda]**. WhatsApp: 13 fev. 2021. 15:30. 1 mensagem de WhatsApp.

DOS CRIoulos, Caiana. **Desencosta da Parede Youtube**, 31 jul. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9svE08Zus7s&ab_channel=CulturaParaibana>. Acesso em: 23 jun. 2022.

DOMINGOS, Luís Tomás. **A visão africana em relação à natureza**. ANAIS DO III ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. In: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan, 2011. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.htm>. Acesso em: 06 out. 2022.

DUSSEL, Enrique. **Europa, Modernidade e Eurocentrismo**. In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. 25-34. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D1200.dir/5_Dussel.pdf. Acesso: 16 de junho de 2021.

EMICIDA. **AMARELO – É TUDO PRA ONTEM**. Direção: Fred Ouro Preto. Produção de Netflix e o Laboratório Fantasma. Brasil: Netflix, 2020.

EXU – **Além do Bem e do Mal**. Direção: Werner Salles Bagetti. Produção: Núcleo Zero, 2012. Disponível em: (<https://vimeo.com/51492394>).

FERRETI, Mundicarmo. **Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. **A Atualidade do Belo: A arte como jogo, símbolo e festa**; tradução de Celeste Aida Galeão. — Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, Hans. **Verdade e Método - I, II**. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda. Tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.

HAMPATÉ BÂ A. **A tradição viva**. In: KIZERBO, J. História Geral da África Metodologia e pré-história. São Paulo: Ática, Paris: UNESCO, 1982.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem** / Martin Heidegger; tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. - Petrópolis, RJ : Vozes; Bragança Paulista, SP : Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**; tradução de Idalina Azevedo e Manuel

Antônio de Castro. - São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A sentença nietzschiana "Deus está morto"**. Nat. hum., São Paulo , v. 5, n. 2, p. 471-526, dez. 2003 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302003000200008&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 24 set. 2022.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. Lisboa, Gulbenkian, 1977.

HEIDEGGER, Martin. **Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do logos** - Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Fim da Filosofia e a tarefa do pensamento**. In. Conferências e Escritos Filosóficos. Trad. E. Stein. SP: Abril Cultural, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 10.ed. - Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**. 11. Auflage. Niemeyer, Tübingen, 1967. Disponível em: <https://taradajko.org/get/books/sein_und_zeit.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2020.

HERÁCLITO. **Heráclito (Os pensadores)**. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o Jogo como Elemento na Cultura (1938)**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KAHN, Charles H. **A Arte e o Pensamento de Heráclito**. São Paulo: Paulus, 2009.

KIRK G.S & RAVEN, J.E. **Os Filósofos Pré-Socráticos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

KRENAK, Ailton. **Vozes da Floresta**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJHl0s4w&ab_channel=LeMondeDiplomatiqueBrasil>. Acesso em: 5 de jul. 2022.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Heráclito e a aprendizagem do pensamento**. In Revista de Filosofia Antiga - Kleos. Rio de Janeiro - IFCS - UFRJ: v.1, n.1, p.113 - 142, 1997.

LOUW, Dirk. **Ser por meio dos outros: o ubuntu como cuidado e partilha**. Ubuntu: eu sou porque somos-IHU online–Revista do Instituto Humanitas Unisinos, ed, v. 353, p. 5-7, 2010.

LUCENA, Israel. **[A feitura dos instrumentos artesanais do coco de roda]**. WhatsApp: 04 mai. 2022. 14:49. 1 mensagem de WhatsApp.

MAURER, Reinhart. **O que existe de propriamente escandaloso na filosofia da técnica de Heidegger**. Nat. hum., São Paulo , v. 2, n. 2, p. 403-419, dez. 2000 . Disponível em

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302000000200006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 05 jul. 2022.

MARINHO, Vanildo Mousinho. **Performance musical da Embolada na Paraíba**/Vanildo Mousinho Marinho. — Salvador, 2016.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

MOLLA; SEGAL. **Coco de Roda Novo Quilombo / Campanha da Fraternidade sobre a Negritude**. Quilombo Ipiranga, Conde: PB, 2000/2003.

MOOSBURGUER, L.B. **A origem da obra de arte de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas**. Dissertação de Mestrado. Programa de pós graduação em filosofia. UFPR, Curitiba, 2007.

NOGUERA, R. **Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista**. Revista da ABPN, v. 3, n. 6, p. 147-150, fev., 2012.

NOVO QUILOMBO, Coco de Roda. **Coco de Roda Novo Quilombo - Da Brincadeira à Resistência**. Youtube, 15 de jun. de 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU&ab_channel=CulturaParaibana>. Acesso em: 8 mai. 2022.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. **“Só quem sabe onde é Luanda saberá lhe dar valor”: a tradição oral como herança ancestral**” Julvan Moreira de Oliveira, Kelly de Lima Farias. Voluntas: Revista Internacional de Filosofia, UFSM. Santa Maria, v.10, p. 43-64, setembro, 2019.

PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/ Irmãos Vitale, 1980.

PLATÃO. **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O coco praieiro; uma dança de umbigada**. 2. ed.: João Pessoa, Editora Universitária/UFPB, 1978.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás** / Reginaldo Prandi; ilustrações de Pedro Rafael.— São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOSE, Mogobe. **A importância vital do “Nós”**. Entrevista. Trad.: Luís Marcos Sander.

Revista do Instituto Humanitas Unisinos, 353, ano X, p. 3-9, 2010.

REIS, M. DE N.; ANDRADE, M. F. F. DE. **O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas**. Revista Espaço Acadêmico, v. 17, n. 202, p. 01-11, 10 mar. 2018.

RODRIGUES, Ana. **“Negro racha os pés de tanto sapatear”**: **Coco, uma história de vida**. In Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira Volume 9, número 14, 2020.2. Transcrição e comentários de Zé Silva e Gabriela Castro. — Revista Claves vol. 9 n. 14 (2020.2) ISSN: 1983-3709. João Pessoa, 2020.

ROCHA, A. **Exu o filósofo da comunicação**. Das Questões, [S. l.], v. 4, n. 1, 2016. DOI: 10.26512/dasquestoes.v4i1.16206. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/16206>. Acesso em: 5 jul. 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Nêgo Bispo: vida, memória e aprendizado quilombola**, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gLo9ZNdGJxw&ab_channel=Ita%C3%BACultural. Acesso em: 5 de jul. 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências**. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, Outubro de 2002, p. 237-280.

SILVA, Renata de Lima. **Sambas de umbigada: considerações sobre o jogo, performance, ritual e cultura**. In. Textos escolhidos de cultura Popular, Rio de Janeiro, v.7,n.1, p. 147-163, mai. 2010.

SOARES, Emanuel Luís Roque. **As vinte e uma faces de Exu na filosofia afrodescendente da educação: imagens, discursos e narrativas**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Fortaleza - CE, 2008.

SONDRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. In: ZERBO, Joseph K. (org). História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

VIDAL, Ademar. **A tradição do Maracatu. Atlântico**. Revista Luso-Brasileira: Lisboa- Rio de Janeiro, 1944. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Atlantico_RevistaLusoBrasileira/N05/N05_item1/P61.html. Acesso em: 5 jul de 2022.

VIOLA, Paulinho. **Timoneiro**. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1996. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EflJ67AAZFc&ab_channel=piccinini02. Acesso em: 18 abr. 2008.

