

tradução

A OBRA DE ARTE NEGLIGENCIADA NO ENSAIO *A ORIGEM DA OBRA DE ARTE*

Karen Gover¹

RESUMO: Neste ensaio, chamo a atenção para o fato de que existe uma obra de arte no ensaio heideggeriano “A Origem da Obra de Arte” mencionada praticamente por quase ninguém: o poema de C.F.Meyer, “A fonte Romana”. Esse silêncio crítico é ainda mais irônico pois (1) esta é uma obra de arte autossuficiente, não apenas descrita ou mencionada no texto; e, (2) o ‘poema da fonte’, como uma criação humana, parece falar de – se não sobre – a tese heideggeriana concernente à *Ur-sprung* da própria obra de arte. Argumento que o poema esclarece um problema central ou a questão sobre o status da obra de arte como *mimesis*, e sugiro que a razão pela qual esse poema tende a ser negligenciado em meio à “obsessiva” atenção crítica que por outro lado o atrai, pode ser encontrada dentro do próprio ensaio.

ABSTRACT: In this essay I call attention to the fact that there is a work of art in Heidegger’s “The Origin of the Work of Art”, and yet no one talks about it: The C.F. Meyer poem “Roman Fountain”. This critical silence is all the more ironic, since (1) it is a self-sufficient artwork, and not just described or mentioned in the text; and (2) the poem’s fountain, as man-made spring, seems to speak to – if not speak of – Heidegger’s thesis concerning the *Ur-prung* of the artwork itself. I argue that the poem illuminates a central problem or question concerning the status of art as *mimesis*, and I suggest that the reason why this poem tends to be overlooked amid the “obsessive” critical attention that it otherwise attracts can be found within the essay itself.

Uma vez que [a projeção-poetizante] é um tal ir buscar, toda o criar é uma busca, como a busca da água em uma fonte.² O que mais há para ser dito sobre “A Origem da Obra de Arte?”, possivelmente o mais lido e discutido dos ensaios

¹ O presente artigo, traduzido por Carolina Meire de Faria, foi publicado originalmente em inglês, cf. GOVER, Karen. The Overlooked Work of Art in ‘The Origin of the Work of Art’,” *International Philosophical Quarterly*, 48:2, June 2008. Disponível em: <http://www.pdcnet.org/collection/show?id=ipq_2008_0048_0002_0143_0153&file_type=pdf> Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

² HEIDEGGER, Martin. “The Origin of the Work of Art” [“A origem da obra de arte”] in *Off the Beaten Track*, ed. and trans. Julian Young and Kenneth Haynes (Cambridge UK: Cambridge Univ. Press, 2002), à seguir OWA, p.48. A tradução foi ocasionalmente alterada.

heideggerianos? Nos últimos trinta anos, desde que o texto tornou-se amplamente disponibilizado em inglês, tem se constituído como o tema de inúmeros artigos, comentários e apresentações - sem mencionar sua canonização em antologias Estéticas e programas de cursos. Podemos considerar essa atenção recebida como até de certo modo “obsessiva”³. E é por este motivo que procuro voltar ao ensaio, a fim de compartilhar uma observação que, à luz de sua popularidade, parece particularmente curiosa. Há uma obra de arte na “Origem da obra de arte” mencionada por quase ninguém: a saber, o poema “A fonte romana” de C.F. Meyer que Heidegger cita em sua totalidade. Por toda a atenção acadêmica e crítica que o ensaio tem gerado, este aspecto tem sido consistentemente - pode-se até mesmo dizer sistematicamente - esquecido⁴. Os *exemplos* de obras de arte que Heidegger examina, tais como a pintura de Van Gogh e o templo grego, receberam uma atenção bem maior do que a obra de arte atrelada ao ensaio. Esse silêncio crítico está em consonância com o próprio tratamento cauteloso que Heidegger oferece ao poema, uma vez que são fornecidas pouquíssimas explicações para citá-lo, e o que é dito soa enigmático; para dizer o mínimo.

A seguir, discuto dois aspectos correlacionados da presença deste poema na *Origem da obra de arte*. O primeiro é que redirecionando a atenção para o poema, esclarece-se o problema central ou a questão que está tacitamente em jogo através do texto: nomeadamente, a compreensão tradicional da obra de arte como representação. Mesmo que em superfície o tratamento seja incontestavelmente negativo, argumento que nos equivocamos ao formar esta opinião a partir do repúdio heideggeriano em aceitar o modo com que esta nos aparece. O poema oferece uma intrigante chave em relação a este ponto específico uma vez que é o único lugar no ensaio em que Heidegger parece afirmar o caráter mimético da obra de arte. Determinar o que isto significaria, contudo, não é uma tarefa fácil. A segunda tarefa, que concluo a seguir, sugere que a tendência acadêmica para ignorar o poema não se constitui como mero acidente, mas que talvez advenha de uma das muitas tendências metafísicas que o ensaio heideggeriano procura criticar em relação à nossas suposições sobre a arte e a linguagem. Em outras palavras, o próprio ensaio nos fornece as ferramentas de que

³ YOUNG, J. Heidegger's Philosophy of Art. Cambridge UK: Cambridge Univ. Press, 2001, p. 5.

⁴ É difícil catalogar uma ausência, e não possuo de um espaço aqui para tanto, mas considere por exemplo um mais extenso sobre o ensaio, cf. KOCKELMANS, J. Heidegger on Art and Art Works. Dordrecht, Holland: Martinus Nijhoff, 1985, o qual devota 121 páginas em comentários sobre o ensaio; portanto quase o dobro de páginas do próprio ensaio. O poema de C. F. Meyer é apenas mencionado de passagem (p. 135).

precisamos para entender por que este poema tende a ser negligenciado em meio à “obsessiva” atenção crítica que por outro lado nos seduz. A grande ironia é que ao ignorar a obra de arte atrelada ao ensaio e ao privilegiar, em contrapartida, a acepção heideggeriana *sobre* a arte, falhamos em ouvir a mensagem do texto.

Como se quiséssemos resgatar o passado negligenciado, comecemos com o poema. Ele aparece no fim da primeira seção, intitulada *A coisa e a obra*. Adequado o suficiente, a obra em questão é um poema sobre uma coisa, uma fonte romana, para sermos mais exatos. Esse poema do escritor Suíço C. F. Meyer pertence a um gênero de poesia Alemã chamada “*das Dinggedicht*” – o poema-coisa. Um poema deste estilo “reproduz (*wiedergibt*) a realidade externa de objetos intensamente observados.”⁵ O poema, provavelmente o mais famoso de Meyer, foi originalmente escrito em 1858. Sua irmã relata que este tenha sido possivelmente baseado numa fonte da *Villa Borghese* que Meyer viu numa viagem à Itália⁶. O termo “*Dinggedicht*” foi cunhado pela primeira vez em 1926 por Kurt Oppert⁷. Heidegger situa este poema ao lado do poema-fonte de Rilke, um dos melhores exemplos do gênero. Portanto, é particularmente adequado que a seção intitulada “A coisa e a obra” culmine em uma *Dinggedicht*, ou um poema-coisa, uma obra que diz a coisa.

Voltemos brevemente a essa seção a fim de perceber como chegamos até o poema. Apesar de se anunciar com o título “A coisa e a obra”, é sobre o utensílio que a seção irá de fato tratar. Isso ocorre diante de uma verificação de que o esquema matéria/forma, o qual não apenas dominou toda a teoria da arte e da estética como também as determinações sobre os entes em geral, ou seja, a metafísica, não tem origem nem na obra de arte nem na mera coisa, mas no utensílio, em artefatos humanos de uso. Entretanto, é pela obra de arte, neste caso, a pintura de Van Gogh, que o ser-utensílio do utensílio é desvelado. A famosa (e controversa) incursão da camponesa e de seus

⁵ Ou, mais precisamente, a *Dinggedicht* é um tipo de poema objeto-orientado, decorrente do modernismo inicial, que apresenta um objeto em sua coisidade enquanto reduz a orientação do eu da expressão lírica e evitando um sentido subjetivo explícito. Mesmo que também se utilize de técnicas de imitação ou icônicas de representação, o *Dinggedicht* não serve para ser entendido de forma puramente objetiva, uma representação auto-suficiente do mundo material no sentido de uma exata cópia ou espelhamento [...] O *Dinggedicht* suporta a tensão entre a orientação sujeito-objeto, entre o ser verdade para a visão do objeto e da imaginação, entre a apresentação realista e simbólica”. MULLER, W. “Dinggedicht”. In: *Reallexicon der Deutschen Literaturwissenschaft*, Vol.1. ed. Klaus Weimar, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1997, pp. 366-68.

⁶ THORSTEN, P. *Gedichte auf Sachen: Martin Opitz: Vom Wolfesbrunnen bey Heidelberg*; MEYER, C. *F Der römisch Brunnen*; RILKE, R. M. *Römische Fontäne; Borghese*.” *Baroklyrik – Kontrastiv, Erlanger Digitale Edition*, University of Erlangen, <http://www.phil.uni-erlangen.de/~p2gerlw/barock/barock.html>.

⁷ OPPERT, K. *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 4, 1926, pp. 747-83.

sapatos obscurece o poema de oito linhas, evento que não nos é explicado por Heidegger. O poema parece ter sido incluído como uma reflexão tardia. O que afinal pode esse poema nos dizer sobre si mesmo? Porquanto o status deste pequeno poema como uma “grande obra” seja duvidoso, e que Heidegger tenha afirmado que grandes obras são “tudo o que aqui nos interessa”, essa obra de arte parece apenas ficar no caminho de nosso aprendizado sobre a essência da arte e das obras de arte⁸.

Parte do motivo pelo qual o poema tende a ser ignorado é, ironicamente, devido a sua autossuficiência. Ao contrário da pintura, o poema pode, supostamente, falar por si mesmo, no texto heideggeriano. Devido à peculiar ontologia da obra poética, ele pode estar presente no ensaio de uma forma que os outros exemplos – a pintura, o templo, a catedral, e que mesmo as tragédias gregas não conseguem atingir nesse contexto. Mas sua presença no ensaio é, ironicamente, o que confere sua invisibilidade. Como explicar essa invisibilidade? A aparente trivialidade do poema e seu conteúdo atentam para o fato de que isso gera o comentário menos suplementar de todos, ambos por Heidegger neste ensaio, bem como os críticos e comentadores que o seguem? Ou haverá algo mais em obra, algo sobre a natureza da obra de arte em si que explica nossa tendência para ignorá-la?

Precisamos deixar essas questões de lado por um momento a fim de, inicialmente, examinar com cautela a compreensão tradicional da obra de arte como representação, uma questão que o poema parece duplamente elaborar e responder.

Um pouco antes de o poema de Meyer surgir no ensaio, foi-nos dito que a “pintura de Van Gogh é o desvelamento do que o utensílio, o par de sapatos da camponesa, é em verdade”. Ademais, esse desvelamento aponta para a “essência da arte”: o pôr-se-em-obra da verdade dos entes.”⁹ Contudo, imediatamente após esse anúncio, Heidegger é atento ao notar que essa veracidade da obra de arte *não* é uma representação. Entretanto, reconhece a proximidade, ou pelo menos a aparente proximidade desta interpretação da concepção tradicional da obra de arte como representação:

Talvez a afirmação de que a arte é um pôr-se-em-obra da verdade procure reviver a opinião, hoje felizmente superada, de que a arte é uma imitação [*Nachahmung*] e uma descrição [*Abschild*] da realidade? A repetição do que está disponível à mão requer, sem

⁸ OWA [A origem da obra de arte], p. 19.

⁹ OWA, p.16.

dúvida, a correspondência com os entes, a conformação à eles: A Idade Média discorreu sobre a adequatio, Aristóteles já o havia feito em relação a homoiosis. A correspondência dos entes há muito tem sido considerada a essência da verdade. Contudo, queremos com esta afirmação dizer que essa pintura de Van Gogh reproduz um par de sapatos de camponesa reais e é obra em consequência porque o faz de forma bem sucedida? Queremos com isso dizer que a pintura faz uma cópia [*Abbild*] do real e o transfere para um produto da produção....artística? De modo algum...¹⁰

Nachahmung, Abschild, Abbild: com esses termos, Heidegger invoca a tradicional determinação da arte desde os Gregos como *mimesis*, embora, curiosamente, nunca tenha usado esse termo no ensaio. Todavia, o desvelamento heideggeriano da obra de arte como um acontecimento da verdade depende de um efetivo afastamento da *mimesis*, ou ao menos a *mimesis* de uma certa espécie.¹¹ Isso contudo não significa *simplesmente* uma mera questão de afastamento ou renúncia, muito embora a rejeição heideggeriana pareça indicar o oposto. Heidegger constantemente nega que a arte seja imitação, ao menos no sentido tradicional. Foi uma concepção da arte, diz, já superada. Mas o fato de Heidegger insistir nesse ponto tão repetidamente e em tantos detalhes, não somente aqui, mas por todo o ensaio, sugere o contrário. Sua rejeição ostensiva da *mimesis* – em favor de uma compreensão da arte como um acontecimento da verdade – é uma característica tão importante de *A origem da obra de arte* que sua regularidade e importância no ensaio fazem-na parecer categoricamente *metódica*. Equivocamo-nos, portanto, se simplesmente consideramos essa despedida da *mimesis* por seu aspecto aparente. É mais provável que Heidegger, em consonância com a tradição no interior da Estética, tão antiga quanto Platão, denuncie a *mimesis*, mas apenas para reinseri-la em

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Samuel Ijsseling aponta para o estranho fato de Heidegger quase nunca mencionar a *mimesis* ou discuti-la tematicamente, não obstante tenha submetido “todas as palavras fundamentais do pensamento grego seja para uma análise crítica ou para uma recuperação que lhes permite dizer o que teriam originalmente dito”. IJSSELING, S. *Mimesis e interpretação*. In: Reading Heidegger: Commemorations, ed. John Sallis, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1993, p. 348. Ao mesmo tempo em que é realmente curioso que Heidegger geralmente não faça muita coisa com a palavra grega *mimesis*, o fato de Heidegger não mencioná-la na “A origem da obra de arte” não significa que esta não esteja profundamente em jogo. Ijsseling afirma que “na verdade, a *mimesis* precisa ser repensada, mas não em termos de uma mais ou menos perfeita adequação como o faz Platão, de preferência, esta precisa ser pensada em termos de...um deslocamento, de aparecimento dos entes em um lugar em que estes não estão de fato.” *Ibidem*, p. 349. Mas esses dois modos de pensar a *mimesis* que Ijsseling menciona aqui não são necessariamente tão diferentes e não são certamente contrários; sem dúvida, eles estão relacionados e fatalmente dispostos dessa forma. A adequação ao original é precisamente a condição de se estar deslocado e recolocado, do aparecimento da coisa onde esta não esta, de se fazer presente algo que esta ausente. IJSSELING, S. *Mimesis e interpretação*. In: Reading Heidegger: Commemorations, ed. John Sallis, Bloomington IN: Indiana Univ. Press, 1993, pp. 348-51.

um nível mais profundo¹². O poema de C. F. Meyer desempenha um papel-chave nessa reinserção por se constituir como o exemplo no qual Heidegger, enigmáticamente, suspende seu menosprezo e sua desaprovação em relação a mimesis como a verdade da obra de arte.

Heidegger oferece duas possíveis interpretações sobre o que e como uma obra de arte entendida como mimesis, pode imitar: a obra pode representar um ente real, ou sua essência. Não coincidentemente, essas são também as duas possibilidades para a própria verdade como representação. Após rejeitar a primeira possibilidade (do qual a pintura de Van Gogh é suscetível, como a famosa objeção do historiador de arte Meyer Shapiro exemplifica),¹³ Heidegger se volta para a possibilidade de a obra reproduzir e representar uma essência:

A obra, portanto, não está interessada na reprodução [*Wiedergabe*] de um ente particular que esteve em algum momento realmente presente. Ao contrário, ela se preocupa com a reprodução da essência universal das coisas. Mas onde se encontra e como é essa essência universal para que a obra de arte possa corresponder ou concordar com a mesma? Com que essência de qual coisa deve o templo grego concordar? Alguém poderia manter a posição impossível que a ideia do templo é representada [*dargestellt*] no templo? E, no entanto, em tal obra, caso realmente o seja, a verdade é posta em obra. Vejamos no hino de Hölderlin “O Reno”. O que é dado de antemão ao poeta, e como se deu de modo que possa ser ofertado mais uma vez no poema? Pode ser que, no caso deste hino e poemas semelhantes, a ideia de uma relação-cópia [*Abbildverhältnis*] entre uma bela realidade e as obras de arte claramente fracasse; entretanto a ideia de que a obra copia [*dass das Werk abbilde*] parece ser confirmada da melhor forma possível pelo poema de C.F.Meyer “A fonte romana” [...] Aqui, porém, nem mesmo uma fonte real é poeticamente descrita [*abgemalt*]

¹² John Sallis demonstrou como isso ocorre na *Estética* de Hegel e na *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant. O problema, como Sallis aponta, é que a determinação negativa e positiva da mimesis esta firmemente atada: a mimesis desvela e em sua própria estrutura sempre fica aquém do original do que desvela. Para uma análise de Hegel cf. SALLIS, J. *Mimesis and the end of art*. In: *Intersections: Nineteenth Century Philosophy and Contemporary Theory*, ed. Tilottama Rajan and David L.Clark, Albany NY: SUNY Press, 1995, pp. 60-78. Para as discussões sobre Kant e a análise de Heidegger sobre essas questões cf. SALLIS, J. *Heidegger's poetics: the Question of Mimesis*. In: *Martin Heidegger: Critical Assessments*, ed. Christopher Macann, London UK: Routledge, 1992, pp. 267-78.

¹³ MEYER, S. “The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and Van Gogh” [A vida como um objeto pessoal: uma nota sobre Heidegger e Van Gogh]. In: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artists, and Society Selected Papers* [Teoria e Filosofia da arte: artigos selecionados de estilo, dos artistas e da sociedade], Vol IV, New York NY: George Brazillier, 1994, pp. 135-42. A objeção de Shapiro, famosa através do ensaio de Jacques Derrida na discussão “Restitutions” [Restituições]. In: *The Truth in Paintings* [A Verdade nas pinturas], trans. Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago IL: Univ.of Chicago Press, 1987, pp. 255-382, coloca como central a discussão sobre a identidade dos sapatos na pintura de Van Gogh. Shapiro insiste que aqueles são os sapatos de van Gogh e não de uma mulher, e que aqueles pertenciam ao pintor enquanto vivia na cidade, não no campo. Ele não estava preocupado com os sapatos enquanto aparição na pintura mas com a existência real dos sapatos que a pintura representa.

nem mesmo a essência universal de uma fonte romana reproduzida [*wiedergegeben*]. Entretanto, a verdade põe-se na obra. O que é a verdade que acontece na obra? Pode afinal a verdade ocorrer e ser deste modo histórica? Esta foi afirmada como atemporal e supratemporal.¹⁴

Cito em extensão essa passagem a fim de demonstrar de forma clara o padrão que é estabelecido aqui e que também irá se repetir ao longo de todo o ensaio. Este, consiste, no repetido entrelaçamento da negação em relação a uma determinada obra de arte ser uma obra de arte em virtude da mimesis e a afirmação de que tal fato no entanto, coloca a verdade na obra de arte. Percebemos um padrão similar deste entrelaçamento, por exemplo, na passagem que surge mais adiante, referente ao templo, a escultura do deus no templo, e nas tragédias gregas.¹⁵ A afirmação heideggeriana de que a obra reproduz “a essência universal das coisas” é ironicamente posta apenas para ser afastada imediatamente por uma série de questões retóricas que aparentemente reduzem a proposição ao absurdo. Por que ele conduz o problema até aqui, fazendo com que a noção de obra de arte como imitação nos pareça tão facilmente dispensável? Parece-nos antes o contrário nesse caso: é muito fácil considerar a obra como mimética. Essa afirmação não se dá em virtude de qualquer preguiça ou falta de sofisticação de nossa parte, mas devido a razões que o próprio Heidegger já nos forneceu: a essência da própria verdade é correspondência, exatidão, representação, em uma palavra: mimesis. Adoto aqui um breve desvio, a fim de discutir o tratamento heideggeriano do templo Paestum. A rejeição da *mimesis* como a estrutura conceitual de compreensão da obra de arte, alcança um extremo, senão um nível absurdo, quando Heidegger se volta para o templo grego. Enquanto o poema de C. F. Meyer se consolida como representativo, como uma “cópia” (ideia que ainda não nos traz uma certeza sobre *o que é* representado ou copiado), Heidegger escolhe o templo como um de seus exemplos principais diante de seu escapismo ante a uma determinação conceitual. Assim, há um retorno ao templo

¹⁴ OWA, p. 17. The C.F. Meyer poem *Der römische Brunnen* [O pôem a *A fonte romana* de C.F.Meyer], reproduzido na passagem a seguir:

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
 Er voll der Marmorschale Rund,
 Die, sich verschleiernd, überfließt
 In einer zweiten Schale Grund;
 Die zweite gibt, sie wird zu reich,
 Der dritten wallend ihre Flut,
 Und jede nimmt und gibt zugleich
 Und strömt und ruht.

¹⁵ OWA, pp. 21-22.

como modo de trazer claramente à vista, a ideia de que a obra é o acontecimento da verdade, o que por sua vez ocorre como um combate entre mundo e terra. A preferência pelo desenvolvimento da discussão em torno do templo ocorre precisamente por esta ser “uma obra que não pode ser considerada como de arte representacional” [*Für diesen Versuch sei mit Absicht ein Werk gewählt, das nicht zur darstellenden Kunst gerechnet wird*]. “O templo não imita nada” [*bildet nichts ab*]. Por ser uma construção, uma obra arquitetônica, o templo, sugere Heidegger, escapa do perigo de ser compreendido nos termos da mimesis. O que se depreende a partir desta sugestão é que não há a possibilidade de encontro da verdade da obra de arte se houver o risco do equivoco em sua compreensão como imitação. Verdade e mimesis estão em lados opostos.¹⁶ Nos parece difícil de acreditar, entretanto, que Heidegger faça de fato um apelo desse tipo sobre o templo com toda a seriedade. De maneira que a escolha de um templo mais do que uma pintura dos sapatos nos salvasse de compreender equivocadamente a obra como representação – como se um contraexemplo pudesse reduzir ao absurdo a noção de arte como uma representação em essência. Imaginar que uma afirmação desse tipo seria equivalente a dizer que: a determinação da arte como mimesis o qual pertence à própria metafísica ocidental, se constituindo tão antiga quanto esta, é derrotada, ao mesmo tempo, pelo antigo templo grego! Todavia, a superação da arte como mimesis estava atrelada à própria mimesis durante todo o tempo, para ser fundada não na arte moderna, mas a partir de suas próprias origens.

Há de fato uma intuição de que isso é precisamente o que Heidegger sugere quando afirma posteriormente que a determinação da verdade como correspondência possui suas raízes escondidas na – antiga, mas impensada - experiência da verdade como *aletheia*. Todavia, mesmo que se perceba uma sugestão inicial de que o templo resiste a qualquer determinação imitativa, essa pretensão não se mantém por muito tempo. Em passagens subsequentes, Heidegger reúne o templo com outras obras de arte em seus sobredeterminados protestos contra a compreensão da obra de arte como representação. A escultura do deus dentro do templo, por exemplo, não se constitui

¹⁶ Isso não ocorre, contudo, porque os poetas mentem, conforme nos lega a tradição desde Platão à Nietzsche. Heidegger repete essa oposição, contudo, apenas para transformá-la: ele está tentando fazer uma livre viragem da determinação metafísica da própria verdade como representação. Não obstante a arte mimética ser objetada por Sócrates no Livro X da *República*, porque esta se distancia vastamente do original sendo ainda uma imitação de uma imitação, Heidegger busca demonstrar o solo oculto da determinação metafísica da própria verdade como uma imitação de uma já dada realidade presente.

como a representação do deus e se assim aparenta ser, a verdade da obra perde-se. Verifica-se, contudo, que até mesmo o templo é suscetível de tal determinação.

Este é, portanto, o atual problema em comento no *A origem da obra de arte*: como compreender a obra de arte como um acontecimento da verdade quando a essência da verdade ainda permanece como correspondência e representação? A ideia de que nossas concepções ultrapassadas em relação ao conceito da obra de arte sejam o motivo da privação da experiência e compreensão da mesma como um acontecimento da verdade revela-se atualmente como um falso problema, o que talvez explique porque as rejeições heideggerianas desse assunto assumam um aspecto vago: o desafio não consiste tanto na nossa compreensão da obra de arte como imitação, mas na essência da verdade como representação. Se a verdade não é em essência representação e correspondência, então o que significa dizer que a obra de arte (ou qualquer outra coisa nesse sentido) é um acontecimento da verdade? Como explicar a nós mesmos em que consiste a verdade, uma vez que somos convidados a compreendê-la como algo que difere da representação? Como atingir a verdade da verdade assim como a verdade da arte?

A relação entre verdade e arte o qual Heidegger desenvolve no ensaio e em outros locais tem sido discutida com frequência na literatura secundária, portanto não insistirei no tema nesta ocasião. No entanto, evidencio a função que a mimesis desempenha naquela relação, particularmente pela posição do poema de C. F. Meyer no ensaio. O que se pode dizer do poema? Pareço incorrer no erro da própria tendência que busco corrigir – passar por sobre a obra de arte na “A origem da obra de arte”. Até o presente momento tenho apontado um curioso emparelhamento que perpassa todo o ensaio: por um lado na afirmação da obra de arte como acontecimento da verdade e, por outro, numa recusa da obra como representação. Isso enfatiza a ideia de que a verdade que põe-se em obra na obra de arte está de algum modo, fora dela, ou incompatível com uma estrutura imitativa. Todavia, curiosamente após negar que a pintura de Van Gogh, o templo grego, ou o hino de Hölderlin imitem uma determinada realidade que o artista então restitui na forma de representação, Heidegger apresenta o poema *A fonte romana* de Meyer pois neste, “a ideia de que a obra é uma cópia parece ser confirmada da melhor forma possível”. O poema surge como um contrafactual para a insistência do caráter performativo da obra de arte não se constituir como representacional. O poema, “entretanto, não é nem uma descrição poética de uma fonte real nem tampouco a

reprodução da essência geral de uma fonte romana”¹⁷. Mas se o poema de C. F. Meyer é um domínio exemplar de mimesis poética então o que ele imita senão um ente ou uma essência? Isso torna a escolha de Heidegger pelo poema muito mais enigmática. De todos os gêneros poéticos, o poema-coisa parece não fazer nada *além* de reproduzir um ente em linguagem. Como considerar a obra de arte como uma copia se ela não é nem a copia de um ente em particular nem mesmo a sua essência? O que resta para a obra representar? Nada, ao que parece. E nos parece que é de fato o Nada que a obra de arte desvela: não um outro ente, não um universal, mas a clareira na qual os entes vêm à presença. Possivelmente, o que o poema representa, se ele assim o faz, é nada¹⁸.

E nada - silêncio – é o que temos quando olhamos mais tarde ao ensaio para algum tipo de explicação do poema. É claro, Heidegger nos diz no “Epílogo” que sua intenção não é nos fornecer respostas, mas apenas mostrar a obra de arte como o enigma que é. Todavia, é interessante notar que ele se encontra mais distante do poema incutido no texto do que dos outros exemplares ausentes. Na seção intermediária “A obra e a verdade”, o poema é acrescido à pintura e ao templo num status somatório de obras de arte como não-cópias. Como é o caso em todo o ensaio, nos deparamos novamente com o repetido emparelhamento que por um lado afirma que a obra de arte é o colocar da verdade na obra, e por outro, da negação de que essa verdade seja uma representação:

A verdade acontece no repouso do templo. Isso não significa dizer que algo aqui seja corretamente apresentado e reproduzido, mas antes que o ente em sua totalidade é trazido a uma não-ocultação e nesta se mantém... A verdade acontece na pintura de Van Gogh. Isso não significa que algo presente é retratado perfeitamente; Mas que, ao contrário, torna-se manifesto o ser-utensílio do sapato, o ente em sua totalidade – mundo e Terra em seu jogo mútuo – atingem o desvelamento. Na obra, a verdade encontra-se em obra, e não apenas algo que é verdadeiro. A pintura que mostra os sapatos de camponesa, o poema que expõe a fonte romana, não apenas exibem esses entes como são enquanto singularidade – se é que eles de fato, mostram algo. Mas permitem que o desvelamento em relação aos entes possa acontecer em sua totalidade.¹⁹

¹⁷ OWA, p. 17

¹⁸ *Conf.* John Sallis sobre essa questão: “A obra de arte não imita nenhum ente, seja ele individual ou universal; não imitar é algo que simplesmente precederia a imitação, que se colocaria contra a imitação, o que iria, deste modo, apenas duplicar algo já subsistente em si. De fato, pode-se dizer que a obra de arte não imita nada, embora seja necessário considerar essa imitação de nada não como uma dissolução do enigma da mimesis (removendo-o talvez para um pensamento prévio da arte que é agora superado) mas de preferencia colocando-o entre o caminho mais incerto.

¹⁹ OWA, p. 32.

O que o poema de C. F. Meyer, pois, torna manifesto? O que é uma fonte? Voltando às categorias dos entes com o qual Heidegger inicia o ensaio; é uma coisa, a parte de um utensílio, ou uma obra de arte? Certamente não é uma mera coisa, nem mesmo o pedaço de um utensílio. Isso nos lega então uma obra de arte. É evidente que a fonte é uma obra de arte. A fonte é uma obra de arte de uma determinada (embora talvez de uma menor) categoria, assim como o é o poema que diz que a fonte e que portanto a imita “da melhor maneira possível”. Mas o que afinal é desvelado no poema, se não uma fonte singular e não a essência da fonte? É apenas pelo título que descobrimos que se trata de uma fonte *romana*.²⁰ Templo grego, fonte romana. Podemos inferir o que o poema desvela, baseados no que Heidegger diz sobre a pintura e o templo? O poema não pode ser nem o presenciar do ser-da-coisa nem do ser-do-utensílio, uma vez que a fonte não é nem mesmo uma coisa nem o fragmento de um utensílio. Pode o poema desvelar o ser-da-obra de arte da fonte como obra de arte? Nesse caso, o poema seria uma obra de arte que desvela algo do seu próprio ser a partir de outra obra de arte, a fonte romana. Isso nos aproxima de uma possível resposta, embora ainda não nos pareça satisfatória. Como, afinal atribuir um sentido para a afirmação heideggeriana de que o poema é uma cópia no melhor sentido possível, se a experiência da obra de arte como um acontecimento da verdade é fundamentalmente incompatível com o ser uma representação?

Recebemos uma pista para esse enigma do que e de como o poema copia, se ele realmente copia algo, na seção em que Heidegger afirma que toda a arte, na sua essência, é poesia. Recordamos que a essência da arte acontece como o dizer poético, o que em essência por sua vez ocorre como a instituição originária da verdade. Em uma análise mais detida, começamos por perceber que a linguagem do poema de C. F. Meyer reverbera sobre a consideração heideggeriana da obra de arte como essa fonte. A fonte é uma nascente artificial humana, de onde a água emana (*springt*). O poema diz o *Sprung* [jorrar], mas ele também desempenha, nos dizeres da fonte, o movimento originário de onde a arte é essencialmente a *Ur-sprung* (origem). Isso é ademais sublinhado pelo fato de que *Sprung* é um sinônimo de *Riss* (fenda) no sentido de um traço, delineamento ou rasgão. Carregamos essa definição em nossa própria língua ao dizermos que o barco “traz uma fenda no qual a água escorre”. Uma *Riss* é um sulco na terra em que a água

²⁰ Devemos recordar que, de acordo com Heidegger, foi no interior da tradução do grego para o latim que “o pensamento romano assumiu o lugar” dando início ao distanciamento das raízes no pensamento ocidental. Cf. OWA, p. 6.

irrompe. Esse sentido enfatiza o modo pelo qual a obra de arte se constitui como um determinado espaço, um lugar-sem lugar, aberto na fissura de mundo e terra em seu combate essencial. Mas isso também indica um modelo ou uma estrutura. A obra de arte é, de forma primorosa, ambos, de uma só vez. Como um ente, coloca-se a si mesmo na própria *Riss* ou fende a si mesma, abrindo-se. O poema de C. F. Meyer, reflete de uma forma bem literal esse caráter dual da obra: no qual a verdade acontece mas de modo que esse este fato aponte para o movimento de seu próprio acontecimento.

O que pode ser claramente percebido, por exemplo, quando Heidegger descreve a fundação da arte-como-poesia como “um transbordar, um doar”, o que também nos remete às três bacias de mármore e a água que delas derrama.²¹ A água escorre da bacia, o qual simultaneamente, oferta e recebe. A água jorra ou empurra-se, caindo ao mesmo tempo de uma forma que evoca a atração contrária entre mundo e terra. O poema alude ao auto-velamento da bacia que transborda e ao seu constante deslocamento de água, movimento duplo que recorda a dinâmica de retirada e fundação que a obra de arte em geral, como o acontecimento da verdade coloca em obra. A água que flui, simultaneamente “escorre e descansa” recordando o “repouso unitário” e a autossuficiência do combate perturbador entre terra e mundo. Podemos deixar de notar que a linguagem desse poema – o transbordamento, a simultaneidade do ofertar e receber, o escoar e descansar, o auto-velamento da bacia como solo originário – é visivelmente similar à linguagem que Heidegger utiliza ao dizer sobre a obra de arte em geral como o acontecimento da verdade, e em especial a esta arte como fundação poética?

Subitamente o poema não mais parece nos lembrar apenas uma fonte. Esta observação nos compeliaria a um pronunciamento obtuso de que “o ser da obra de arte é como uma fonte”? Estaríamos deste modo especulando que Heidegger tenha escolhido esse poema porque sua descrição de uma fonte artesanal parece refletir o movimento da obra de arte como *Ur-sprung*?

O caráter irrespondível destas questões aponta para nossa resposta. O poema descreve uma fonte, ecoando simultaneamente - em alguns sentidos - a linguagem na qual Heidegger descreve o ser da obra de arte como um acontecimento da verdade. No contexto do ensaio, ao menos, o poema surge para evidenciar bem mais que uma fonte romana. É preferível, portanto, simplesmente negligenciar o poema do que concluir

²¹ OWA, p. 47.

irrefletidamente que este *retrata* ou *representa* a finalidade de Heidegger em relação à obra de arte. Nesse sentido, ressaltamos seus inúmeros protestos contra a *mimesis*. Se considerarmos que o poema exerce uma função ilustrativa para a filosofia heideggeriana da arte, então, falhamos precisamente em ouvir a mensagem do texto. Tratamos o poema deste modo, não como um colocar-se em obra da verdade e da origem, mas como uma inessencial sujeição artística às ideias dos filósofos. E ainda – e ainda – nessa escassa, mínima, cessão poética da coisa, a fonte romana, somos inexplicavelmente trazidos ante ao próprio ser da arte como *Ur-sprung*. Sugiro que o motivo pelo qual a escolha pelo poema é tão exemplar, ocorre precisamente porque este surge para ser o poema sobre um ente e nada mais. Ele retém em si o enigma da obra de arte: que é um ente que se coloca no desvelamento dos entes que descerra.

Como um ente que desvela, que desloca, e que nos coloca diante de algo mais, algum outro, a obra de arte, é posta de volta em uma relação mimética. O que difere e resulta bem mais profundo em relação a esse nível de *mimesis* - se comparada àqueles casos em que há um desprezo por parte de Heidegger - é que a obra de arte é um ente que desvela algo a mais. Mas o que desvela não é afinal, nenhum ente; resulta antes no desvelamento dos entes como totalidade. Estritamente dizendo, não há desvelamento de nada, de coisa alguma. Nem mesmo o desvelamento de um universal. O desvelamento dos entes como totalidade não é uma condição intemporal do Ser puro que a cada vez se mostra através de uma obra de arte. Simultaneamente, esse desvelamento é fundamentalmente histórico. A ambiguidade da obra de arte é que esta coloca-se na abertura que é aberta por ela mesma; possuindo deste modo, um caráter duplo que necessariamente oculta seu próprio acontecimento. Esse resulta o motivo pelo qual passamos tão rapidamente pelo poema apresentado no ensaio: é fácil se perder na retórica do combate essencial, abertura, clareira, sucessão, fissura, ruptura, e acontecimento, e de se esquecer que esse “acontecimento da verdade” encontra-se o mais encoberto de nosso alcance. Para encontrarmos a obra de arte como um ente, e nunca diretamente a abertura dos entes como totalidade na qual coloca-se a si mesma (e a nós).

Assim, as persistentes recusas heideggerianas de que as obras mencionadas são representações, convêm tanto para ocultar e, paradoxalmente, para esclarecer o pertencimento mútuo dos aspectos representacionais e reveladores da arte. Tal como acontece com o essencial elo do encobrimento e desencobrimento, da verdade e da não-verdade, o quadro de imitação para compreender a arte suporta e decai com sua essência

para um acontecimento da verdade. Isso significa que o que é posto em última análise na *A origem da obra de arte* não é a substituição de uma concepção da arte por outra, mas a superação da metafísica como pensamento representacional. Como Heidegger demonstra em outros escritos, como por exemplo, *Beiträge*, essa superação, contudo, não tomará a forma de uma negação ou um repúdio, mas só pode ocorrer com a submissão da metafísica ao seu caráter originário²². As negações persistentes de Heidegger sobre a obra de arte como representação são, poderíamos dizer, genuínas. E ao mesmo tempo, não o são. A dificuldade é aprender a ouvir através de tais recusas algo mais que a negação ou o niilismo. Sua própria necessidade aponta para uma essencial união mútua dessas duas incomensuráveis concepções da obra de arte, e da verdade como tal.

Percebemos até o momento, a dificuldade de se caminhar fora do pensamento representacional, tanto no que se refere à arte e em geral, através da obra heideggeriana. Mas em *A origem da obra de arte* percebemos isso ocorrer especificamente quando o ser da linguagem é direcionado. Linguagem, para Heidegger é o ponto incontestável no qual arte e verdade coincidem. Como visto, o apelo filosófico de que toda a arte é essencialmente poesia impõe muito mais interesse e atenção do que o poema presente no ensaio. Um perigoso corolário é que tomamos com seriedade as negações de Heidegger sobre a arte como imitação, permanecendo a todo o tempo no interior de uma concepção da linguagem e verdade que é inteiramente representacional. Percebemos essa afirmação rumo ao final do ensaio, na afirmação de que a linguagem não é primariamente assertiva: “a linguagem não é nem simplesmente a primeira expressão sonora e escrita do que precisa ser comunicado. Nem mesmo o veículo de significados manifestos ou escondidos que precisam ser comunicados. A condução de significados claros ou ocultos não é o que a linguagem, em primeira instância, faz²³. Essa afirmação contém mais do que uma insinuação irônica, pois ameaça até quase cancelar a si mesma rumo ao exterior da autocontradição. Não há recurso, a não ser

²² Heidegger faz a conexão explícita entre Estética e Metafísica quando diz, em uma das seções de fechamento do *Beiträge*: “A questão sobre a origem da obra de arte não almeja a uma determinação eternamente válida do que mais pertence à obra de arte, o qual poderia simultaneamente servir como o fio-condutor para uma explicação retrospectiva histórica da história da arte. Essa questão está mais intimamente conectada com a tarefa de superação da Estética e isso significa, simultaneamente a superação de uma determinada concepção dos entes como o que é objetivamente representável. A superação da Estética novamente resulta do necessário encontro histórico com a Metafísica como tal”. HEIDEGGER, M. *Contributions to Philosophy: From Enowing*, trans. Parvis Emad and Kenneth Maly, Bloomington IN: Indiana Univ. Press, 1999, §277.

²³ OWA, p. 45.

aprender sobre a essência não-proposicional da linguagem através de proposições como estas. Ou – talvez haja poesia.

No início deste ensaio, apontei para a curiosa omissão de qualquer discussão sobre o poema de C. F. Meyer diante dos numerosos comentários sobre o *A origem da obra de arte*. Esse silêncio crítico é ainda mais irônico já que (1) aquele se constitui como uma obra de arte autossuficiente, não é apenas descrita ou mencionada no texto; e, (2) o ‘poema da fonte’, como uma criação humana, parece falar de – se não sobre – a tese heideggeriana concernente à *Ur-sprung* da própria obra de arte. O poema encontra-se escondido, mas como se estivesse à vista. Mas talvez seja essa autossuficiência da obra que nos conduza à tendência de passar por sobre a mesma. A obra de arte, como origem, se oculta. Esse auto-velamento pertence à sua essência como o acontecimento da verdade. Podemos entretanto, perceber que essa recusa por parte da obra de arte – e em nossa própria implicação nessa recusa ao passar por sobre a mesma – como própria do caráter de auto-velamento da verdade do ser na história da metafísica. É neste sentido que podemos apreciar o quanto há para ser aprendido com o que não está sendo dito pelo ensaio.²⁴

²⁴ Uma versão menor deste artigo foi apresentada no Quadragésimo encontro anual do Circulo Heideggeriano Norte Americano, Universidade de Boston, Maio de 2006.