

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA, O ERRO E A VERDADE

FERNANDO GUIMARÃES*

Resumo: Em arte o problema do erro e da verdade tem de ser posto em termos diferentes daqueles que seriam considerados no caso da ciência. A intervenção imaginativa conduz necessariamente a essa diferença. Daí uma possível abertura para uma interpretação hermenêutica, cuja progressividade, derivada do chamado círculo hermenêutico, se torna conciliável com uma fluidez interpretativa que, no caso ocorrente da palavra poética, respeitaria a sua ambiguidade, isto é, a natureza polissémica que tantas vezes lhe é reconhecida.

Palavras-chave: Erro; Verdade; Ciência; Arte; Poesia.

Abstract: The problem of error and truth in art must be put in different terms from those that would be considered in science. Imaginative intervention necessarily leads to this difference. Hence a possible opening for a hermeneutic interpretation, whose progressivity, derived from the so-called hermeneutical circle, becomes reconcilable with an interpretative fluidity which, in the poetic word, respects its ambiguity, that is, the polysemous nature that so often is recognized.

Keywords: Error; Truth; Science; Art; Poetry.

Uma criação artística pode estar errada? O pintor Pierre Bonnard que viveu na passagem do século XIX para o XX, tendo pertencido ao grupo dos *nabis* e cujos quadros durante a sua vida já se encontravam nos museus, por vezes ia observá-los para poder dar furtivamente neles algumas pinceladas de novo. Aquilo que acrescentava ou ocultava com essas novas tintas significava que ele estava a corrigir o que estava errado ou completava o que estava incompleto?

O problema do erro talvez tenha preocupado mais os filósofos e os cientistas do que os artistas plásticos e os escritores. Porquê? Porque a questão que se põe tem a ver com a verdade, a veracidade, a probabilidade no caso da filosofia e da ciência, e com a imaginação, isto é, a ficção, no caso da criação artística.

Se assim é, o problema do erro tem que ser posto em termos diferentes em cada um desses casos. Simplificando muito, poderíamos dizer que no conhecimento científico e no filosófico o que se considera é o pensamento; naquele, assentando na experiência ou recorrendo a uma formalização matemática; neste, a derivações ou jogos conceptuais. No caso da arte, há uma criação. Há uma *res*, a coisa que foi criada. Por exemplo, um poema, um quadro, etc. Bonnard confrontava-se com uma tela e a sua transformação através das cores, das texturas, etc.; um romancista ou um poeta com a linguagem, com uma realidade textual. É que na criação artística a ficção, a *res ficta*, converte-se numa realidade. O que se imagina é, tem uma presença; o que não é, se assim se imagina, é o que é imaginado como não sendo.

Aprofundemos um pouco mais o que se disse até agora, considerando o erro na ciência, o que nos vai conduzir a uma abordagem de natureza epistemológica. O problema epis-

* Poeta e ensaísta. Investigador do Centro de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa.

temológico foi abordado de uma maneira extremamente sugestiva por Gaston Bachelard. Ele refere que o erro, pela consciência que dele se tenha, contribui para o progresso do conhecimento científico.

A noção de átomo, a partir dos antigos atomistas gregos, constituiu-se a pouco e pouco ao longo da consciência que se foi tendo do que ele não era, isto é, do que nas sucessivas concepções que dele tínhamos se considerava estar errado; por isso, tal como hoje é concebido, ele é a «soma das críticas» a que progressivamente foi sujeito.

Quando passamos das ciências físico-matemáticas, que foram aquelas que mereceram especial atenção a Bachelard, para as ciências humanas, sociais ou do espírito, sobretudo a partir das abordagens de Dilthey ou Cassirer, verifica-se que se dá uma verdadeira rotação epistemológica pelo facto de o objeto de estudo destas ciências ser diferente. O que se estuda é o homem, o seu desempenho histórico, as criações culturais desde a linguagem e a sua capacidade de simbolização à criação artística, o que cria uma margem de imprevisibilidade ou, mesmo, de perturbação. Dilthey avança mesmo a ideia de que a *explicação*, que é o que o que as ciências experimentais têm por finalidade, deve ser substituído nas ciências humanas pela *compreensão*. Elas não são, portanto, ciências «de rigor».

Dir-se-ia mesmo que esta presença humana remeter-nos-ia ou condenar-nos-ia à célebre afirmação latina «errare humanum est». É que a noção de erro de certo modo contamina ou marca essa presença humana. Vejamos de que maneira... Começemos por distinguir o que na lógica proposicional se designa por falso, e se representa por F, e o que se considera como erro. A noção de erro ramifica-se para várias abordagens de natureza psicológica (quando, por exemplo, se fala em erros de percepção), moral (quando o erro — diz-se «cair em erro» — é considerado pecado) e, como vimos ao referirmo-nos a Bachelard, epistemológica.

Lembremos que Victor Brochard, no seu livro *Do Erro*, ao referir-se à posição de Espinosa quanto ao erro, apontou que ele «não é mais que privação ou negação». Aproveitando esta citação diríamos que o erro em arte não deixa de ser também privação. Corresponderia à ausência da arte, à arte que não existe. A partir daqui levantar-se-iam duas questões. Em primeiro lugar, se se fala em *não-arte*, poderíamos considerar, opondo-se-lhe, o que é *ser arte*. A perspectiva que se entreabre seria, assim, de natureza ontológica. Em segundo lugar, se se fala em erro, poderíamos perguntar o que é em arte o oposto do erro, isto é, se a verdade existe em arte.

Diga-se desde já que a verdade em arte não pode ter natureza lógica dado que a criação artística implica um exercício de imaginação. Com efeito, no domínio da lógica — em que se relacionam conceitos ou, por uma maior formalização, signos, permitindo que a estes sejam reduzidos aqueles — qualquer intervenção imaginativa é posta de lado, é recusada. Esta recusa tem uma longa tradição filosófica e relaciona-se particularmente com o racionalismo do século XVII. Malebranche vê a imaginação como um fator de erro. Assim, considera que a atividade imaginativa perturba o trabalho do entendimento e, dentro de uma perspectiva já de carácter religioso, admite que ela é uma consequência da queda do homem. Numa linha um pouco desviante desse racionalismo, Pascal não deixa também de admitir que ela, a imaginação, é «maîtresse d'erreuer et de fausseté». E aparece precisamente aqui,

ao lado uma da outra, as palavras *erro* e *falso*, o que acaba por duplamente comprometer a própria criação ou o desempenho artístico, o qual, como reconhecia o romântico Byron, é um «filho da imaginação».

Consideremos agora, depois de se ter apontado a impossível natureza lógica da arte, o atrás referido aspeto ontológico da arte. Heidegger, ao estabelecer a consagrada distinção entre ôntico e ontológico, vai assumir uma posição radical, afastando-se do modo como o problema do ser se passou a considerar a partir de Platão, o que se torna particularmente notório no caso da arte. Para Platão, a arte afasta-se da verdade, porque ela, a partir de uma referência que é a da pintura, se apresenta como imitação ou mimese. A arte, imitando as coisas, é uma dupla imitação cuja suprema referência, segundo a interpretação platónica, seria a das ideias. Introduz-se aqui o que seria uma atitude gnosiológica: o conhecimento consistia na passagem das coisas às ideias. Nas ideias residiria a verdade, havendo entre elas e as coisas uma participação. Por isso, as coisas são um simulacro das respetivas ideias, um *eidolon*. Poderíamos dizer, de acordo com o ponto de vista de Heidegger, que a abordagem de Platão tem um caráter ôntico e não ontológico.

A partir do que se tem admitido como sendo um segundo momento ou fase do seu pensamento, Heidegger vai prestar particular atenção, para levar a cabo aquela abordagem ontológica, à atividade artística. Em 1937, publica um estudo intitulado *Hölderlin e a Essência da Poesia*, dando um especial relevo ao papel que se diria fundador da linguagem. Na poesia, porque aí a palavra já não é um *eidolon*, revelar-se-ia a verdade do ser e não a verdade do «sendo», isto é, dos entes ou das coisas. A noção de verdade heideggeriana tem um sentido ontológico, é o desvelamento, a *aletheia* dos gregos; portanto, já nada tem a ver com a enunciação do juízo. Este desvio da lógica não fica por aqui. Com efeito, o problema do ser, como reconheceu três anos depois no seu *Curso sobre Nietzsche*, «tem lugar para além da relação sujeito-objeto». O problema é ontológico e não, se partíssemos dessa relação sujeito-objeto, gnosiológico.

Retomando a noção de linguagem, tal como Heidegger a vai encarar no caso da poesia de Hölderlin, poderíamos concluir que para o autor do *Ser e Tempo*, o ser *diz-se* e, na arte, ele é o *dito*. A questão que se põe agora está em saber se é nos cenários do imaginário que ocorre uma invenção de *seres* (chamemos, assim, ao que, no caso da poesia, são as figuras da linguagem, desde a imagem ao símbolo, as quais, com maior ou menor sucesso, seriam extrapoláveis para as outras artes) ou se é na verdade do ser — a qual se diria um cenário branco — que uma obra de arte se constitui.

Enquanto, na filosofia heideggeriana, a realidade da obra de arte diz a verdade do ser, no caso da imaginação, diz-se o que em arte é possível ser. Uma obra de arte confronta-nos com um sentido dispersivo. Este sentido dispersivo, a plurissignificação ou polissemia, é passível de ser considerado a partir de uma abordagem linguística, semiológica, na medida em que encontra na própria linguagem um modelo interpretativo. Mas também pode ser considerado através de uma indagação de natureza hermenêutica, se se optar por uma leitura que, circularmente, se tornará cada vez mais aproximativa. Por vezes fala-se no «círculo hermenêutico»: toda a interpretação que implique compreensão implica que se compreenda o que se interpreta.

Mas este círculo promove, afinal, um progresso de conhecimento. Por isso, a hermenêutica tenta atingir, em relação às criações artísticas, o que falta para ser verdade. Em arte, quando se procura ou questiona o seu sentido, deparamos com o possível, com o que se apresenta como virtual. Foi a imaginação que abriu, num poema, num romance, numa composição musical ou num quadro, o que vai ser o caminho para que tal sentido nunca se torne inquestionável. Se o fosse, a sua interpretação, dado que passássemos para o discurso crítico, tendia a imobilizar-se na paráfrase. Mas o discurso ou, melhor, o curso das linguagens torna-as diferentes. Assim, se considerarmos um poema, podemos dizer que nas palavras escolhidas o seu sentido nunca é único, embora possa ser total.