

A VERDADE DA ARTE

Cecília Almeida Salles

Muitos aspectos da criação artística aparecem, a seus mortais fruidores, envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse fascinante labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem às vezes explicações simplistas que "poderosamente" transformam o engenhoso labirinto em uma estrada linear - não apresentando nem sequer pequenas curvas que guardem alguma espécie de mistério.

Não somos ambiciosos a ponto de dizer que os estudiosos do manuscrito artístico, como que por encanto, encontraram a saída do labirinto - busca que acompanha o desenvolvimento da raça humana; no entanto podemos, com certa segurança, afirmar que vivendo os meandros da criação - quando em contato com os manuscritos - conhecemos um pouco melhor o instinto humano para o vôo imaginário que tem como palco o mundo plástico interior do homem (1).

A convivência, já há algum tempo, com manuscritos de diversos artistas possibilitou que chegássemos a algumas generalizações que nos forneceram uma possível teoria da criação. É importante ressaltar que nos referimos a manuscrito em seu sentido amplo, isto é rascunhos, diários, anotações, correspondência, entrevistas e poéticas. Penetramos, por meio deste complexo objeto, no íntimo da obra de arte em um processo investigatório de caráter indutivo - num campo quase sempre explorado de forma dedutiva. Deste modo, a teoria emergiu da própria prática artística.

Esta poética da criação proposta serviu-nos como novos óculos

para olharmos para problemas que sempre instigaram o estudioso da criação. É exatamente esse o nosso objetivo neste trabalho: discutir um aspecto bastante polêmico inerente ao fazer artístico. Estamos interessados pela verdade da arte (se é que ela existe) - no caráter da verdade buscada pelo artista ao longo de seu vôo imaginário em direção à obra. É a verdade da arte sob o ponto de vista daquele que a produz.

Partimos da afirmação de que o processo de criação artística é um processo de busca da verdade (processo de causação final em termos peirceanos) (2). Não podemos, portanto, negar que haja verdade na arte, assim como aceitamos com facilidade que há verdade na ciência. Kurosawa (3), em seu relato auto-biográfico, confirma nossa afirmação quando se refere aos seus filmes como "verdadeiros"; exatamente por serem verdadeiros alguém os entenderá. Peirce também fala desta verdade artística: "A má poesia é falsa, concordo; mas nada é mais verdadeiro do que a verdadeira poesia" (4). Estamos conscientes de que a verdade do objeto estético tem características próprias. É exatamente aí que reside nossa preocupação: essas características.

Sabemos que ao dizer que a verdade da arte não é eterna e que é equacionada com beleza - em outras palavras, é uma verdade mutável e há um comando estético em sua busca - não a estamos diferenciando da verdade científica. Ambos, artistas e cientistas, se deparam com a irremediável constatação de que a verdade nunca está aqui, mas adiante. Do mesmo modo, a produção de artistas e cientistas é regida pela estética. Como diz Poincaré (5), a ordenação de elementos que têm beleza e elegância é encontrada tanto em um poema, uma escultura ou uma solução matemática.

Peirce (6) afirma que o artista introduz uma ficção não arbitrária: a mente do artista atribui aprovação a essa ficção ao declará-la Bela - o que, se não corresponde a dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral. Que síntese é essa que o artista produz de caráter tão geral quanto à verdade? Síntese, como vimos, mutável e comandada pela estética.

Algo é certo: a arte não tem comprometimento com a verdade científica: sua verdade é ficção, brota da obra. O compromisso do artista é com a concretização de seu sonho, concretização de sua meta - "um objetivo a atingir, um mistério a penetrar", explica Picasso (7). A intenção do artista é pôr a obra, por ele idealizada, no mundo. Ele é portador de um desejo, de um desígnio. Desejo de conhecer algo (que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, como veremos) cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Um desejo que se renova na criação de cada obra.

Desejo que está diretamente relacionado ao que o artista está empenhado em produzir que é a qualidade abstrata da beleza - ele busca o efeito estético que Edgar Allan Poe tão bem descreve em seu ensaio, a Filosofia da Composição. Há, portanto, um compromisso do artista com o sensível, ele lida com interjeições. O efeito estético é atingido por meio de escolhas de caráter eminentemente individual. Ignácio de Loyola Brandão diz em seus diários que quer pôr o ponto final em seu livro Não Verás País Nenhum só quando ele estiver satisfeito. Picasso (8) confessa pintar seus quadros de acordo com seus gostos e preferências: coloca em suas pinturas somente aquilo que ama. O artista é conduzido por o que lhe é admirável sem qualquer necessidade de justificativa. Diz Schiller (9): não se pode perguntar como ele passa da beleza à verdade, pois esta já está em potência na primeira. A meta do artista é uma forma interior da qual ele, no início do processo, tem apenas uma visão metafórica e nebulosa. Essa forma vai se concretizando ao longo do processo, vai se "construindo", vai se "realizando", vai se "revelando Bela" e vai se tornando "verdadeira".

O encontro da verdade é, para Peirce, a revelação da realidade. Não se pode, portanto, falar em verdade da arte desatada de uma realidade, de uma realização ou concretização artística. Vemos ao longo da criação artística uma forma que vai se concretizando bela. O caráter da revelação da verdade na arte é de construção de uma realidade (10). O objeto estético, durante sua criação, se desata da realidade externa à obra, embora haja uma conexão com esta realidade através do que Peirce chama de fato surpreendente, o elemento primordial que excita o artista. Como explica Schiller (11), somente ao libertar-se da realidade, a força criadora pode atingir o ideal, para que possa agir segundo suas próprias leis em sua qualidade produtiva. A imaginação, durante sua atividade produtora, deverá ter se libertado das leis que lhe são estranhas. "A literatura não é espelho mas uma agregada do mundo. Ela é parte daquela coisa multiplamente urdida e determinada que chamamos realidade e que a ela adere não para refleti-la mas para adensá-la e mostrá-la como ainda mais complexa do que podem sonhar as chãs filosofias do senso comum", explica Santaella (12). Daí ouvirmos Lygia Fagundes Telles, Ignácio de Loyola Brandão e Gabriel García Marquez falarem na criação de personagens como quebra-cabeças - montagens, colchas de retalhos - armados com peças de muitas pessoas diferentes. Paul Klee (13) deixa esse aspecto da criação bastante claro nas anotações de seus diários: "a arte de dominar a vida constitui condição *sine qua non* para qualquer forma de manifestação futura seja ela pintura, escultura... Não ape-

nas dominar a vida mas também dar-lhe uma forma tangível dentro de mim mesmo".

A realidade externa à obra é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. O fato estético se concretiza na consciência de uma meta ficcional a ser atingida que parte da superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação. Borges (14) nos lembra que realidade não é somente aparência mas sentimento e também imaginação. Poderíamos falar que há "afinidades secretas" entre as realidades externa e interna à obra - afinidades essas, muitas vezes, expostas ao pesquisador do manuscrito que assiste ao momento em que o criador se apodera da realidade externa numa simples anotação e depois a incorpora à realidade da obra por meio de processos de diluição, metamorfose, transfiguração e universalização. Como diz Novalis (15) em suas anotações: nesse período de magia o corpo serve à alma ou ao mundo dos espíritos. É exatamente esse momento que instiga Schiller (16), "como o artista abre caminho de uma realidade comum a uma realidade estética, dos meros sentimentos vitais a sentimentos de beleza". Borges (17) descreve esse momento como "um súbito milagre". Falando especificamente do "milagre" literário, ele diz que tanto ao fazer prosa como poesia "temos que usar a linguagem de um modo não habitual... Estamos torcendo a linguagem para executar alguma coisa para a qual não foi pigmentada. Significa que queremos fazer uma espécie de magia". Aqui, talvez, tenhamos um índice para um possível desvendamento do mistério da estética: como o corpo serve à alma ou como a realidade comum torna-se realidade estética; e como se caracteriza essa alquimia com as palavras, no caso da literatura. As formas como esses processos se concretizam nos revelariam valores estéticos? Questão a ser estudada.

Voltamos à idéia de que, ao longo da criação, há um despreendimento da realidade externa à obra que a certo momento a instigou. Não podemos falar, no entanto, da verdade da obra de arte desatada de sua realidade. A qualidade da beleza da arte - sua verdade - é atingida objetivamente na obra - a obra cria sua própria realidade. Para Johansen (18), a semiótica olha para o texto como ele tendo poderes semióticos para ele mesmo. É a capacidade da obra de fazer o sentimento e emoção - seu efeito - acessíveis como uma entidade experienciável objetivamente na realidade que a obra oferece. A verdade da obra de arte vai sendo tecida na construção de sua realidade e habitará a obra concretamente. Por isso a certeza de Kurosawa que sendo o filme verdadeiro alguém o entenderá. O

artista deixa índices dessa construção. Vimos, por exemplo, uma fase do processo criativo em que o artista escreve, pinta, esculpe... pela obra em si - para que o "texto" torne-se verdadeiro. Não é por ele, criador, nem pelo futuro receptor da obra que ela está sendo criada. O amor do artista é direcionado para a gestação sadia e verdadeira de sua cria.

Essa realidade que vai sendo criada pelo mundo imaginário é tão real quanto a realidade física. Ela afeta o artista e o artista, por sua vez, tem poder de modificá-la no momento em que a está criando. Ouçamos alguns artistas falando desse poder da realidade em construção. Buñuel (19) e Vargas Llosa (20) falam da verdade da arte se expressando através de mentiras que se transformam em verdades e da tentação do artista em acreditar nesse imaginário. Vimos que o artista cai com facilidade e prazer nessa tentação. O fato vivido/imaginado, ao penetrar o mundo em criação, não pode ser negado. Loyola percebe ao longo da criação de Não Verás País Nenhum que se viu falando várias vezes, mas "que coisa estranha. Era o Souza /personagem principal do livro/ que estava falando". Do mesmo modo, estava viajando, na época em que escrevia esse livro sobre um mundo onde a natureza encontrava-se em total destruição, e estranhou encontrar rios. Essa interferência do mundo imaginado é registrada nas anotações feitas pelo escritor no decorrer da escritura. A força dessa realidade imaginada chega a afetar, no caso de Loyola, o universo linguístico. Sentimos que a sintaxe sincopada do texto em criação foi sendo, ao longo do processo criativo, assimilada pelo diário que foi acompanhando o escritor durante a criação de Não Verás País Nenhum.

Vargas Llosa (21), por sua vez, conta nunca haver sentido tanta ternura por um personagem como durante a criação de um determinado episódio de "A Casa Verde": "algumas vezes tive que me levantar da máquina decomposto pela emoção". Borges (22) confessa que os labirintos o perseguiram pela noite, em terríveis pesadelos: "quase sempre estou passando de um cômodo para outro igual, sem encontrar saída. Deve ser porque recorri muito a eles em meus contos".

A obra de arte é um microcosmo, explica Balázs (23), uma composição contida em si mesma, com suas próprias leis. Daí podermos afirmar, como já o fizemos, que a ficção introduzida pelo artista não é arbitrária. Peirce fala da unidade dos elementos formadores de um objeto estético: "um objeto para ser esteticamente bom deve ter uma diversidade de partes relacionadas de tal modo que revele uma qualidade imediata, positiva e simples de uma totalidade" (24). Todas as partes são destinadas a ficarem juntas para criar a

qualidade pretendida que pertence ao todo como um todo (25). Assim podemos compreender Loyola justificando em seus diários o corte de alguns trechos por "parecerem postiços, falsos: não se ligarem a contexto nenhum: qualquer tentativa de encaixá-los naquela altura em que o romance estava redondo provocaria rupturas". Do mesmo modo, ao comentar critérios para escolhas de palavras, Loyola fala também na existência de um "vocabulário do livro"; daí a não inclusão de certos itens lexicais (como gíria, no caso de Não Verás País Nenhum) que não se encaixavam nesse vocabulário.

Cada obra de arte tem certamente leis próprias que vão sendo estipuladas ao longo do processo de sua criação - um determinado vocabulário, uma certa forma poética, o uso específico do som em um filme. São escolhas que surgem como necessidades daquela obra. Assim como Pablo Milanez descreve uma fase do amor em que "tomar tua mão e roubar-te um beijo, sem forçar o momento, faziam parte de uma verdade" (26), essas escolhas fazem parte da verdade daquela obra. Escolhas comandadas pela estética que buscam a unidade e harmonia da criatura em formação e levam, conseqüentemente, a sua unicidade. Toda criação, como um argumento válido que se mostra ser, é necessariamente um pequeno universo - tomando as palavras de Peirce ao inverso (27).

Marcus Accioly (28) menciona outra dessas normas que regem a criação. Ele fala do clima poético - ou o clima que envolve o artista em cada criação específica. Ele exemplifica: "Retardei, involuntariamente, a conclusão do livro Latinomérica. O seu clima, espuma raivosa que se levanta já da altura do meu punho fechado, foi, temporariamente, mudado pelo meu humor. Eu escrevia com ódio e, de repente, algo do amor aconteceu e o menino retornou em mim. O livro se abriu, cedeu espaço ao conteúdo e forma de outro livro".

Poderíamos entender esse clima que envolve cada criação, com o auxílio de Peirce (29), como um "estado estético da mente"; "estado de reconhecimento de sentimento em uma determinada direção". Clima estético ou estado poético que enreda cada criação de modo único mas que está impregnado de criador. Isto nos leva a Rosenfeld (30) que fala da verdade em obras de ficção tendo significado especial: designa com freqüência qualquer coisa como a genuinidade, autenticidade relacionadas à coerência interna no que tange o mundo imaginário - são as leis próprias da obra em criação das quais acabamos de falar. Mas Rosenfeld menciona também o fato de que essas características da verdade peculiares a cada obra estão relacionadas à atitude subjetiva do autor. Retornamos às escolhas estéticas de caráter individual que marcam a criação e a

presença do criador na verdade da obra. A presença está na obra mas não está desatada da verdade do artista - da filosofia que pervade o homem, como diz Peirce. Há leis internas ao mundo ficcional mas este mundo é também construído com o desejo, o sonho, a meta do artista. Cesare Pavese (31), em uma de suas anotações, explica que a arte (como o amor) - e nós diríamos, a arte como uma forma de amor - "possui a virtude de desnudar os dois amantes - cada um diante de si próprio". Criador e criação se encontram, ao longo do processo, nus diante de suas verdades. Ouçamos alguns artistas falando deste aspecto da verdade da criação.

Cesare Pavese define o criar como uma profunda investigação da verdade que existe em nós; enquanto que Lasar Segall (32) confessa que o artista não encontra paz interior - há uma profunda verdade (que o inquieta interiormente) que ele procura expressar em sua obra. Algo pessoal que ele nunca consegue expressar integralmente. Essa "profunda investigação interior" que "nunca consegue se expressar integralmente" surge, a nosso ver, pulverizada na obra toda do artista.

O artista sente a relação da verdade da obra com sua própria verdade. Talvez por esse motivo Kurosawa (33) mande-nos procurar por ele nos personagens que criou porque "não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra". "A arte deve ser vista como um espelho que nos revela nossa própria face", explica Borges (34). De modo semelhante, Mário de Andrade (35) diz a Pedro Nava em uma de suas cartas: "Já pus reparo depois de publicado que pela impressão produzida está complexo demais. Afinal isso quer dizer que ele (o livro) sou bem eu que sou complicado por demais".

Bakhtin (36) afirma que o escritor também se cria ao longo do processo. Deste modo, poderíamos concluir que o artista se cria a partir do momento em que sua verdade (ou parte dela, senão novas criações não viriam) é alcançada por meio da revelação daquela realidade que sua imaginação construiu. Ele se cria diante de um espelho construído por ele mesmo. "O homem consiste na verdade - se abre mão da verdade, abre mão de si mesmo. Quem trai a verdade trai a si mesmo. Aqui não se trata de mentir mas de agir contra a convicção", anota Novalis (37). Já sentimos o artista regido pela estética, mas esta afirmação de Novalis vê princípios éticos no horizonte da criação artística - a adoção de objetivos morais, mais uma vez (como na estética) de caráter individual. É o artista agindo de acordo com sua convicção, de acordo com sua verdade. No entanto, como diz Peirce, o homem não pode saber como está deliberadamente preparado a almejar um comportamento ético até que saiba

o que admira. Estamos portanto diante da ação do artista sob o comando do estético - aquilo que ele consagra como Belo.

Essa verdade da obra de arte - sujeita a leis internas e profundamente ligada ao criador - carrega o futuro dentro de si. É uma verdade que muitas vezes chega cedo: uma verdade que preconiza o futuro. O seu tempo é posterior ao tempo em que é concebida. É o artista como "antena da raça".

O obsessivo trabalho do artista sobre sua obra em criação deixa transparente o fato de que uma só coisa é necessária para construir a verdade: um desejo ativo e ardente de aprender o que é verdadeiro para ele e para sua obra. A palavra verdade tem sentido para o artista e lhe serve como idéia regulativa para seu processo criativo, sabendo que felizmente nunca será plenamente possuída - isto significaria o embrutecimento da mente criadora.

Vimos, quando em contato com manuscritos ou com o caminho percorrido pelo artista para chegar à obra, a verdade - uma habitante da alma do artista e de sua obra - sendo revelada por uma realidade hábil e complexamente construída. Construção essa assegurada pela aprovação do artista declarando-a Bela. Acreditamos que a essência da arte está exatamente no momento de rara felicidade ou nessa forma acessível de felicidade em que verdade-Bela ou Bela-realidade se encontram como em um ato de amor. Todo artista sabe, como Borges, que o amor é, como a beleza, um dom divino.

Notas

1. Peirce, MS 318:44, apud COLAPIETRO, V.M. "Sonhos: o material de que são feitos os significados" *Face* 2.1:23-41.
2. Desenvolvemos esse aspecto da criação artística em nossa tese de doutoramento "Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não Verás País Nenhum", PUC-SP, 1990.
3. KUROSAWA, A. *Relato Autobiográfico* São Paulo: Estação Liberdade 1990.
4. (1.315) *Collected Papers - Escritos Coligidos*.
5. apud OSTROWER, F. *Acasos e Criação Artística* Rio de Janeiro: Campus 1990.
6. (1.383).
7. PICASSO, P. *O Pensamento Vivo* São Paulo: Martin Claret 1986.
8. Id., *ibid.*, p.13.
9. SCHILLER, F. *A Educação Estética do Homem* São Paulo: Iluminuras 1989.
10. Discutimos esse tema na comunicação "A gênese do objeto estético - mesa redonda: A Construção do Objeto Estético-Congresso

Brasileiro-Internacional de Semiótica - Porto Alegre - Agosto 1990.

11. SCHILLER, F. *ibid.*, p. 141.
12. SANTAELLA, L. "Estudo Crítico: Edgar Allan Poe" in POE, E.A. Contos São Paulo: Cultrix 1986.
13. KLEE, P. Diários São Paulo: Martins Fontes 1990 p. 145.
14. BORGES, J.L. Dicionário de Borges Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 1990 p. 179.
15. NOVALIS, F.V.H. Pólen São Paulo: Iluminuras 1988 p. 143.
16. SCHILLER, F. *ibid.*, p. 132.
17. BORGES, J.L. *ibid.*, p. 76.
18. JOHANSEN, D.J. "The distinction between icon, index and symbol and the study of literature" (first draft) Congresso della Associazione Internazionale di Studi Semiotici - Palermo 1984.
19. BUÑUEL, L. Meu Último Suspiro Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1982.
20. LLOSA, M.V. "Um escritor e seus demônios" Jornal da Tarde . 27.07.1985 .
21. LLOSA, M.V. Historia Secreta de una Novela Barcelona: Tusquets Ed. 1971 p. 65.
22. BORGES, J.L. *ibid.*, p. 192.
23. apud XAVIER, I. O Discurso Cinematográfico Rio de Janeiro: Paz e Terra 1984 p. 16.
24. (5.132)
25. (5.119)
26. Referência à canção "Años" de Pablo Milanez.
27. (5.119)
28. ACCIOLY, M. Depoimento Mesa redonda: Processos Criativos - Anais do II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética FFLCH-USP 1988 p. 173.
29. (5.111-5.112)
30. ROSENFELD, A. "Literatura e personagem" in CANDIDO, A. et alii Personagem de Ficção São Paulo: Perspectiva 1985.
31. PAVESE, C. *ibid.*, p. 206.
32. SEGAL, L. "Escritos" in BECCARI, V.D.H. O Modernismo Paulista São Paulo: Brasiliense 1984 p. 260.
33. *Id.*, *ibid.*, p. 273.
34. BORGES, J.L., *ibid.* p. 24 .
35. ANDRADE, M. de Correspondente Contumaz Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1982 p. 91.
36. BAKHTIN, M. Esthétique de la Création verbale Paris: Gallimard 1984
37. NOVALIS, F.V.H. *ibid.*, p. 59.

Cecília Almeida Salles é Presidente da APLM - Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário e Professora Doutora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica - PUC - SP.

Normas para envio de artigos

MANUSCRÍTICA está aberta a colaborações nacionais e internacionais.

Todos os manuscritos devem ser submetidos à apreciação do Corpo Editorial (MANUSCRÍTICA - APML - Alameda Ministro Rocha Azevedo, 373 - aptº 42-A, São Paulo/SP - CEP: 01410).

* Após o título, o texto deve ser antecedido por um resumo de no máximo cinco linhas, seguido de sua tradução em inglês e em francês.

* Os artigos devem ser datilografados em espaço duplo, com linhas de 65 toques, e não devem ultrapassar 25 laudas.

* As notas devem ser mantidas no mínimo possível. Devem aparecer em página separada ao fim do manuscrito.

* Ilustrações devem ser originais ou cópias nítidas e passíveis de reprodução.

* Os artigos deverão ser acompanhados por uma breve biografia do autor de no máximo 4 linhas.