

## POIÉSIS E CIÊNCIA

---

*Luís de Oliveira e Silva*

A acção é uma das categorias aristotélicas. Mas Aristóteles distingue *poiein* (produzir) de *prattein* (agir), diferenciando assim a ciência produtora (*poietike episteme*) da ciência prática (*praktike episteme*). Poder-se-ia definir a poética como a doutrina relativa a todo o fazer dotado de uma técnica, contrapondo-a à noética, doutrina do pensamento ou da inteligência. No entanto, *poiein* não tardou a ganhar o significado de criar, no sentido de representar algo artisticamente. O *poiein* cria o *poiéma*. O acto ou processo de tal criação é a *poiésis*.

Já Platão distinguia rigorosamente o saber (*episteme*) da opinião (*doxa*), situando a opinião num terreno incerto limitado pelo conhecimento e pela ignorância. A ciência parece exigir necessariamente uma armação lógico-racional de carácter estritamente epistémico. Mas, utilizando os termos lançados por Windelband e reforçados por Tatarkiewicz, pode-se falar de ciências nomotéticas e de ciências idiográficas. O pensar nomotético procura as leis que regem os acontecimentos, tornando-os assim previsíveis. O pensar idiográfico descreve acontecimentos (estados de coisas) e factos particulares e esgota-se neles. A faculdade científica por excelência é a razão e o seu instrumento é o conceito. O seu procedimento preferencial é a dedução. Mas o conceito de razão está longe de ser unívoco. Já os gregos distinguiram o *nous* da *dianoia*, diferenciação prolongada na distinção latina entre *ratio* e *intellectum*, na inglesa entre *reason* e *understanding*, na alemã, definitivamente estabelecida por Kant, entre *Vernunft* e *Verstand*. Kant faz da *Verstand* a “faculdade” que lida com regras. Os objectos são pensados mediante o entendimento e do entendimento nascem os conceitos. A razão (*Vernunft*) tem um estatuto mais elevado: é uma “faculdade” superior do conhecimento, “a faculdade que proporciona os elementos do conhecimento *a priori*”.

No entanto, ciência e poesia têm afeições comuns. A ciência também cria os seus objectos, também os constrói, também os elabora. Não os encontra

feitos, acessíveis à percepção ou à experiência imediata. O mundo da ciência também é uma construção. As teorias científicas, além de guardar uma relação de correspondência com a realidade, devem ser coerentes. As suas hipóteses devem ser credíveis, verosímeis. As vias de credibilidade utilizadas pela ciência são o indutivismo, onde o princípio assumido está enformado pelo sucesso preditivo de acontecimentos singulares, e o método hipotético dedutivo, que confirma que as hipóteses dedutivas da imaginação científica só têm valor quando os seus propósitos se vêem justificados pelas observações proposicionais que deles se deduzem. A ciência lida com a probabilidade, com a convergência, com a simplicidade. Poder-se-á admitir, em convívio com o conhecimento estritamente epistemológico, o conhecimento estético, poiético, que também lida com a probabilidade (a verosimilhança aristotélica), com a convergência, com a simplicidade, mas de uma maneira diferente?

Tem-se prestado pouca atenção à função prestada pela criatividade no pensamento científico. Tanto o positivismo lógico quanto a filosofia empiricista da ciência, separando o contexto de descobrimento do contexto de justificação, consideraram a criatividade como um fenómeno misterioso, inescrutável, irracional. O conceito nomológico de explicação definia a explicação em termos de dedutibilidade partindo de um conceito. Os factos deviam ser deduzidos de afirmações universais contidas numa teoria. A criatividade científica, diferentemente, exige teorias intuicionistas. Defendendo esta posição Wartofsky (1980: 7) fala de uma teoria inspiracionista, ligada à estética. E escreve:

What is all the more interesting, historically, is that side by side with this criterion of rationality – of clear and distinct ideas, of the principle of sufficient reason, of the symmetry principle in physics and mathematics – there exists a complementary tradition which is quite different: namely, that of divine inspiration or of non-rational intuition. Descartes' insight into the mathematizability of physics came to him, he tells us, in a dream, and from an angel. (...) In short, the traditions of mathematization and of inspiration, of explicit formulability and ineffable intuition, of rationalism and irrationalism exist side by side, historically; and their apparent contradiction remains a problem throughout the rationalist tradition in philosophy.

A compreensão da matematizabilidade da física chegou a Descartes nas asas de um anjo; Hesíodo (1993: v. 11), com o auxílio pertinente das musas, queria que o seu irmão, o abastardado Perses, ouvisse “verdades” (*etétuma*) como punhos.. Verdades lógicas? Verdades ontológicas? Da lógica dedutiva – o termo é de Wartofsky – ou da lógica *sugestiva*? Numa palavra: Terá a criatividade científica algo a ver com a criatividade estética?

A Estética só começa a ganhar relevância no século XVIII, quando Baumgarten, muito aristotelicamente, autoriza a arte como meio de conhecimento, mas, diferentemente do Estagirita, como meio de conhecimento inferior, inferior porque não conceptual. Em 1735, nas suas *Meditationes*, define a estética como a ciência da “inferior cognitio”. Enquanto a lógica, que é, muito cartesianamente, a ciência da “cognição clara e distinta”, é mediada pelo intelecto, a estética é mediada pelos sentidos. A estética tem um carácter sensual. Um discurso sensual será conseguido na medida em que as partes que o compõem excitam uma multiplicidade de ideias sensuais. “Oratio sensitiva perfecta est poema”. Convém, no entanto, ainda bem à maneira de Aristóteles, que a lógica colabore com a estética, o conceito com a intuição. A ética também pode ser convidada, mas teoricamente a arte, que é uma categoria ontológica dedicada à investigação lógica, deve perseguir a clareza e a ordem, a *energeia*. Estamos em pleno classicismo. O elemento dionisíaco é reprimido. Tanto mais acabado será um poema quanto mais clareza contiverem as suas imagens. A receita ainda é, em grande parte, a receita aristotélica. A *poiésis* limita solidamente com a lógica. Na realidade, a estética é uma lógica frustrada. Em 1927, Ortega y Gasset (1936, II: 999), grande leitor de Góngora e conhecedor de Mallarmé e Valéry, escrevia:

Es muy difícil que a un contemporáneo menor de treinta años le interese un libro donde, so pretexto de arte, se le refieren las idas y venidas de unos hombres y unas mujeres. Todo eso le sabe a sociología, a psicología y lo aceptaría con gusto si, no confundiendo las cosas, se le hablase sociológicamente o psicológicamente de ello. Pero el arte para él es otra cosa. La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas.

Benedetto Croce, numa atitude extrema e contraposta ao paradigma aristotélico e aos seus sucedâneos, rompe definitivamente com o patrocínio da lógica, com a algebrização da arte, com a matematizabilidade da poesia. O conhecimento lógico, obtido através do intelecto, é conhecimento do universal. O conhecimento estético, obtido através da intuição, que ainda é a *Anschauung* kantiana passada pela peneira de Hegel, italianizada por de Sanctis, só é conhecimento de coisas individuais. A intuição manifesta-se sempre na expressão, até ao ponto de, no processo de conhecimento estético, ser impossível distinguir a intuição da expressão. Em termos hjelmslevianos, a substância da expressão não se pode separar da substância do conteúdo. O conhecimento intuitivo é conhecimento expressivo do individual. “Who is conscious of temporal sequence while listening to a story or a piece of music without breaking into it with a similar act of reflexion? What intuition reveals in a work of art is not space and time, but *character, individual physiognomy*” (Croce, 1966: 5). A intuição proporciona um tipo de conhe-

cimento livre de conceitos, o que não quer dizer que não tenha a sua competência universalizadora. O conhecimento estritamente sensorial está minimamente formalizado. É-nos dado mediante descrições. Enquanto o universal se presta a definição, em formulação conceptual estritamente lógica, o singular só aceita a descrição. “The logical or scientific form, as such, excludes the aesthetic form. He who begins to think scientifically has already ceased to contemplate aesthetically” (Croce, 1966: 36). Aristóteles diz expressamente que definir é trocar nomes por conceitos. Mas, enquanto a definição esgota o conteúdo do conceito, a descrição só proporciona uma formalização parcial do seu objecto. O termo de que Aristóteles se serve para exprimir a ideia de “conceito” e *hóros*, o que é limitado. A língua latina traduziu o *hóros* aristotélico por *terminus*. Quando um cidadão era obrigado a abandonar Roma, dizia-se que era “exterminado”. Diferentemente, a apreensão do individual não conta com limitações estritas. Como querem Croce – e Aristóteles –, não se pode ter um conceito do individual. O singular só admite a representação. É representação, mas não é conceito.

Aristóteles tentara conciliar o individual e o universal mediante o *universal in re*. Croce quer manter a separação. O universal é o universal. O concreto é o concreto. Há um universal intuído, que parte da universalização estética do *concretum*, mas não se podem estabelecer pactos entre o conhecimento conceptual estrito e o conhecimento intuitivo. O conhecimento intuitivo é uma coisa. O conhecimento científico, estritamente ligado à lógica, é uma outra coisa. No entanto, nas universidades do nosso tempo, a ciência da literatura persiste em transformar o conhecimento intuitivo em conhecimento conceptual, em sobrepôr o conceito à intuição. Propp vai a Frege e rouba-lhe as suas funções. Multiplicam-se as “lógicas du récit”. As obras de arte são submetidas a autópsia. Wordsworth já avisara, em “The Tables Turned”, denegrindo o intelecto (“that false secondary power, by which, / In weakness, we create distinctions”):

One impulse from a vernal wood  
 May teach you more of man,  
 Of moral evil and good,  
 Than all the sages can.

Sweet is the lore which Nature brings;  
 Our meddling intellect  
 Mis-shapes the beauteous forms of things:  
     We murder to dissect.

Mikel Dufrenne publicou em 1953 a sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Neste trabalho faz a distinção entre obra de arte e objecto estético. A obra de arte é o fundamento estrutural do objecto estético. A obra

de arte tem uma maneira de ser constante, independente de ser eventualmente “experimentada”. Esta maneira constante de ser é a sua estrutura. No entanto, a obra de arte, dado o seu conteúdo informativo, pode ser utilizada para propósitos anestéticos. Os retratos equestres da família real espanhola pintados por Velázquez podem servir, por exemplo, para estudar a indumentária cinegética da aristocracia seiscentista. O objecto estético, diferentemente, é a obra de arte apreendida. Nesta apreensão estética intervém a sensibilidade. O seu significado não é nem inexistente nem transcendente. É imanente ao sensível, constituindo-se na organização reflexiva do sensível. O objecto estético de Dufrenne não é o cadáver hirto de Wordsworth que podemos dissecar a nosso bel prazer. O objecto estético é espírito cristalizado, é um “quasi-sujeito”. Ao encará-lo, estabelecemos um diálogo. Neste diálogo enveredamos por um tipo peculiar de reflexão dialéctica mais ligado ao sentimento que ao entendimento.

A literatura clássica, tutelada pela razão (sobretudo na França), tinha um arcaboço conceptual dogmático, baseado na função paradigmática dos clássicos dos diferentes géneros, no qual se interpenetravam estética e lógica. “La littérature a alors la solitude glorieuse de la raison”, escreve Blanchot (1955: 19). A literatura dita clássica tinha pelo *decorum* a paixão dos *patres* republicanos da antiga Roma. Descartes sobrepusera-se a Pascal. Nada de “sentimento trágico da vida”. No melhor dos casos, o sentimento *raisonné*.

Diferentemente, no seu carácter de *concretum* rebelde às prescrições clássicas, às regras, a poesia romântica é infinda, *in-terminável*. A poesia romântica acolhe a metafísica que Kant acabara de expulsar do âmbito da epistemologia. Não apresenta as conclusões, muitas vezes de tipo rigorosamente silogístico, na simbiose do sentir e do pensar, com que a poesia clássica nos brinda, embora se mantenha entranhavelmente ligada à filosofia. No entanto, a única província da filosofia que lhe merece atenção é a metafísica, a metafísica que Kant acaba de desacreditar, ao não encontrar bases gnosiológicas que a tornassem acessível. A mesma metafísica que, hoje em dia, o positivismo lógico e a filosofia analítica desautorizam. Como a arte romântica é idealista, a poesia é transcendental., “das Verhältnis des Idealen uns das Realen”, como queria F. Schlegel no Fragmento 238 do Athenäum. Mme de Staël, apesar de ter sido educada no racionalismo francês, escreve: “La poésie mélancolique est la poésie plus d’accord avec la philosophie”. O sentir supera o pensar: a filosofia torna-se acessível à poesia, psicologiza-se, ganha emoção e transforma-se numa cruzada metafísica e sentimental. “L’imagination des hommes du nord s’élançe au delà de cette terre dont ils habitaient les confins; elle s’élançe à travers les nuages qui bordent leur horizon, et semblent représenter l’obscur passage de la vie à l’éternité” (*apud* Furst, 1980: 70). Cai-se outra vez no *póthos* desmesurado, na vertigem do *apeiron*, do ilimitado, que serviu de dissolvente à filosofia helénica.

Na Alemanha e na Inglaterra, países onde o Romantismo nasceu e ganhou formalização teórica, os poetas revoltam-se contra o entendimento. William Blake, Bacon, Locke e Newton, na sua abordagem analítica da verdade, seguem o caminho da morte e da corrupção. São materialistas que se opõem ao espírito. Os instrumentos do Demónio são a Razão e os Experimentos:

Mock on, Mock on Voltaire, Rousseau:  
Mock on, Mock on: 'tis all in vain!  
You throw the sand against the wind,  
And the wind blows it back again.

And every sand becomes a gem  
Reflected in the beams divine;  
Blown back they blind the mocking Eye,  
But still in Israel's path they shine, ...

The Atoms of Demociritus  
And Newton's particles of light  
Are sands upos the Red sea shore,  
Where Israel's tents do shine so bright- (Blake, 1972: 418)

A utilização do nome de Newton por Blake serve de símbolo para representar a oposição da ciência à arte, do mecanicismo à criação livre. Coleridge (1962: 179), alguns anos mais tarde, contagiado por uma recepção peculiar do idealismo alemão, chega a fazer da poesia um modo superior de conhecimento: "No man was ever yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher. For poetry is the blossom and the fragrancy of all human knowledge, human thoughts, human passions, emotions, language."

A poesia é um modo de conhecimento. Mas não é conhecimento estritamente conceptual, o conhecimento que nos é dado através da definição, do género próximo e da diferença específica. Coleridge (1962: 192) recorda-nos como, para Aristóteles, ao evitar e excluir todos os acidentes, a poesia é essencialmente ideal. Debaixo de uma aparente individualização (Édipo, Don Quijote, Hamlet, Madame Bovary), esconde-se o representante de uma classe. A poética aristotélica, sempre dominante até ao Romantismo, limita solidamente com a lógica. O que quer dizer que, sempre de acordo com Aristóteles, a poesia tem um carácter para-conceptual. Mas para Aristóteles a poesia não era o parente pobre da filosofia, não era uma *gnosologia inferior* – uma *gnosologia inferior* que é, em toda a sua ambiguidade, a *scientia pulchre* (belo e/ou ajustado, estético e/ou lógico) *cogitandi* –, à maneira de Baumgarten. Na Grécia homérica, antes do surto pré-socrático, quando o

*logos* se disfarçava de *mithos*, poesia e filosofia confundiam-se. Ainda não existia o confronto (*diaphorà*) entre filosofia e *poietike* de que Platão nos fala no Livro X (607) da *República*. Ortega y Gasset (1958: 171-172) infectado de freudismo e conhecedor de Meinong, denuncia, com sua habitual e excessiva clareza, a imbricação da estética com a lógica:

Tendría gracia que, apurando bien las cosas, resultase a la postre ser más definitivo del hombre su “irracionalidad” positiva o fantasmagorismo, que la llamada “racionalidad”. Y ello porque resultase que ésta supone aquélla, es decir, que la razón no es sino un modo, entre muchos, de funcionar la fantasía. (...) Fijarse de una imagen *sólo* en ciertas componentes, ABCD, es ya formarse una imagen original. La originalidad aquí se reduce a prescindir de unas partes y quedarse con otras: es la imagen Abstracta o extracta. No es menos original que el centauro, sólo que en otra dirección; no es menos fantasmagórica.

Se a crítica literária científica, de competência epistémica, é viável, isso será porque crítica e criação estão assentes numa plataforma lógica comum. Todas as poéticas, desde Aristóteles até ao funcionalismo de Propp e dos seus sucedâneos, estão assentes nessa plataforma lógica. As técnicas desconstrucionistas contemporâneas também têm um fundamento lógico. Todas as poéticas são tentativas, mais ou menos conseguidas, de logicização do processo de criação literária e dos seus produtos. Como nos recorda Gian Franco Contini (*apud* Avalle, 1974: 98) a crítica poderia definir-se como a interpolação da planificação no produto. Esbarrar com a intencionalidade do texto mais do que com a intencionalidade do autor. Por outro lado, apesar da sua vocação estritamente lógico-epistémica, os tratados filosóficos, estão carregados de metáforas: a caverna platónica, o moinho de Leibniz, a pomba de Kant, a coruja de Hegel.

Há objectos que existem independentemente da nossa experiência. Os realistas entendem que os conceitos existem *realiter*, ou seja, que *universalia sunt realia*. Para os nominalistas, diferentemente, os universais são termos, meras entidades linguísticas (*voces*) que não gozam de existência real. Na apreensão directa, imediata e sensorial, o homem nutre-se de dados ostensivos. Ao unificar os *data* da percepção mediante o exercício da imaginação primária (a *Einbildungskraft* de Kant) – ou ao apreender configurações isomórficas, como quer a psicologia da *Gestalt* –, atribuindo-lhes um significante próprio (o baptismo referencial de Kripke) – próprio do indivíduo e não da espécie ou do género – o homem pode trasladá-los ao discurso *in absentia*, pode referir-se à sua individualidade concreta, a uma determinada realização empírica da sua identidade conceptual, mediante a utilização de nomes próprios ou de descrições definidas. E pode referir-se à sua indivi-

dualidade múltipla, numa *reductio ad abstractum*, mediante a utilização extensiva de nomes comuns e de descrições indefinidas, mediante um processo no qual a intensão de dilui na extensão. O *concretum*, na sua facticidade carregada de contingência, é um acidente do abstracto. O homem abstracto existe porque se supõe, devida ou indevidamente, que existe a natureza humana. O homem concreto, devido a um abundante guarda-roupa, como Carlyle tratou de demonstrar em *Sartor Resartus* (1833-1834). O homem abstracto é mais sério, mais solene, porque está desumanizado. É uma categoria lógico-ontológica que perde grande parte do seu conteúdo ôntico sob o assédio inexorável da lógica. A sua identidade justifica-se pela competência atribuída à lógica de penetrar no âmago da ontologia, de lhe ser compatível. Para Bradley, o Absoluto é uma experiência super-relacional. Mas, se renunciarmos aos instrumentos lógicos, que nos dão verdades e não a Verdade, quais poderão ser as vias de acesso que nos levem ao SER? O misticismo?

Sempre existe a possibilidade, como quer Russell (1969: 14), de “a way of knowledge which may be called revelation or insight or intuition, as contrasted to sense, reason, and analysis, which are regarded as blind guides leading to the morass of illusion.” Russell apresenta o confronto secular (a *diaphora* platónica) entre *nous* e *dianoia*, *ratio* e *intellectum*, *reason* e *understanding*, *Vernunft* e *Verstand*. Segundo Coleridge (1962: 167), a *dianoia* está ao serviço da *fancy*, uma faculdade racional inferior que “has not other counters to play with but fixities and definites.” O estatuto da imaginação, correlato estético da Razão, é muito mais elevado. As imagens convocadas pela *fancy* baseiam-se em coincidências acidentais, enquanto a *imagination*, que tem competência generalizadora, “modifies images, and gives unity to variety; it sees all things in one, *il più nell’uno*.”

Carlyle (1901: 45-46) extrema o misticismo, na sua frenética aversão à capacidade niveladora da lógica, inimiga fidagal do *ressentimento* que esculpiu no individualismo concentrado – e exacerbado – dos seus heróis: “What are your axioms, and categories, and Systems, and Aphorisms? Words, words. High Air-castles cunningly built of Words, the Words well bedded also in good Logic-mortar, wherein, however, no Knowledge will come to lodge” Nietzsche virá a acabar a tarefa de Carlyle.

Nelson Goodman (1988: 102), em *Ways of Worldmaking*, escreve:

A major thesis of this book is that the arts must be taken no less seriously than the sciences as modes of discovery, creation, and enlargement of knowledge in the broad sense of advancement of the understanding, and thus that the philosophy of art should be conceived as an integral part of metaphysics and epistemology.

Krysinski (1981: X) vê no romance moderno uma “recherche de la cognition”. E continua: “Il est la quête d’un savoir épistémique esthétiquement médiatisé”.

Só resta saber, e não é pouco, como se opera a mediatização estética deste saber epistémico, como a *aisthesis* se transforma em *epistème*.

### Obras citadas

- Aristóteles** (1941) *The Basic Works*, ed. Richard McKeon, New York, Random House;
- Avalle, D’Arco Silvio** (1974) *Formalismo y Estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*, Madrid, Cátedra;
- Carlyle, Thomas** (1901) *Sartor Resartus*, London, Macmillan;
- Coleridge S. T.** (1962) *Biographia Literaria*, London, Dent;
- Croce, Benedetto** (1966) *AESTHETIC as science of expression and general linguistics*, New York, The Noonday Press;
- Dufrenne, Mikel** (1953) *La Phénoménologie de l’expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France;
- Furst, Lilian** (ed.) (1980) *European Romanticism. Self-Definition*, London & New York, Methuen;
- Goodman, Nelson** (1988: 102) *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett;
- Hesíodo** (1993) *Les travaux et les jours*, Paris, Les Belles Lettres;
- Krysinski, Wladimir** (1981) *Carrefours de signes. Essais sur le roman moderne*, The Hague, Mouton;
- Ortega y Gasset, José** (1936) *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe;
- .....(1958) *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, Buenos Aires, Emecé Editores;
- Russell, Bertrand** (1969) *Mysticism and Logic and other essays*, London, Unwin;
- Wartofsky, Marx W.**, “Scientific Judgement: Creativity and Discovery in Scientific Thought”, in Tomas Nickles (ed.) *Scientific Discovery: Case Studies*, Dordrecht-Boston, D. Reidel, pp. 1-16.