

ANTÓNIO LÔBO VILELA

CIÊNCIA  
E POESIA



PORTUGÁLIA EDITORA

1955



LIVRARIA CUNHA  
COIMBRA

CIÊNCIA E POESIA

DO AUTOR:

- Infinetismo* (1932) (Esgotado)  
*A Crise da Universidade* (1933)  
*A Universidade Falou!...* (1933)  
*Ensino das matemáticas elementares* (1933) (Esgotado)  
*A Didáctica da matemática* (1937) (Esgotado)  
*Métodos da matemática* (1938) (Esgotado)  
*Métodos geométricos* (1939)  
*Hipóteses metapsíquicas* (1940)  
*O Destino Humano* (1941)  
*O Problema da Sobrevivência* (1941) (Esgotado)  
*Ao serviço da Democracia* (1945) (Fora do mercado)  
*Questões pedagógicas* (1946)  
*Linha Geral* (1946)  
*Democracia* (1949) (Fora do mercado)  
*Ciência e Poesia* (1955)

A SAIR BREVEMENTE:

- Do sentido cómico e trágico da Vida*  
*Argila humana*

ANTÓNIO LÔBO VILELA

# CIÊNCIA E POESIA



*Aut. Vilela  
sim.*

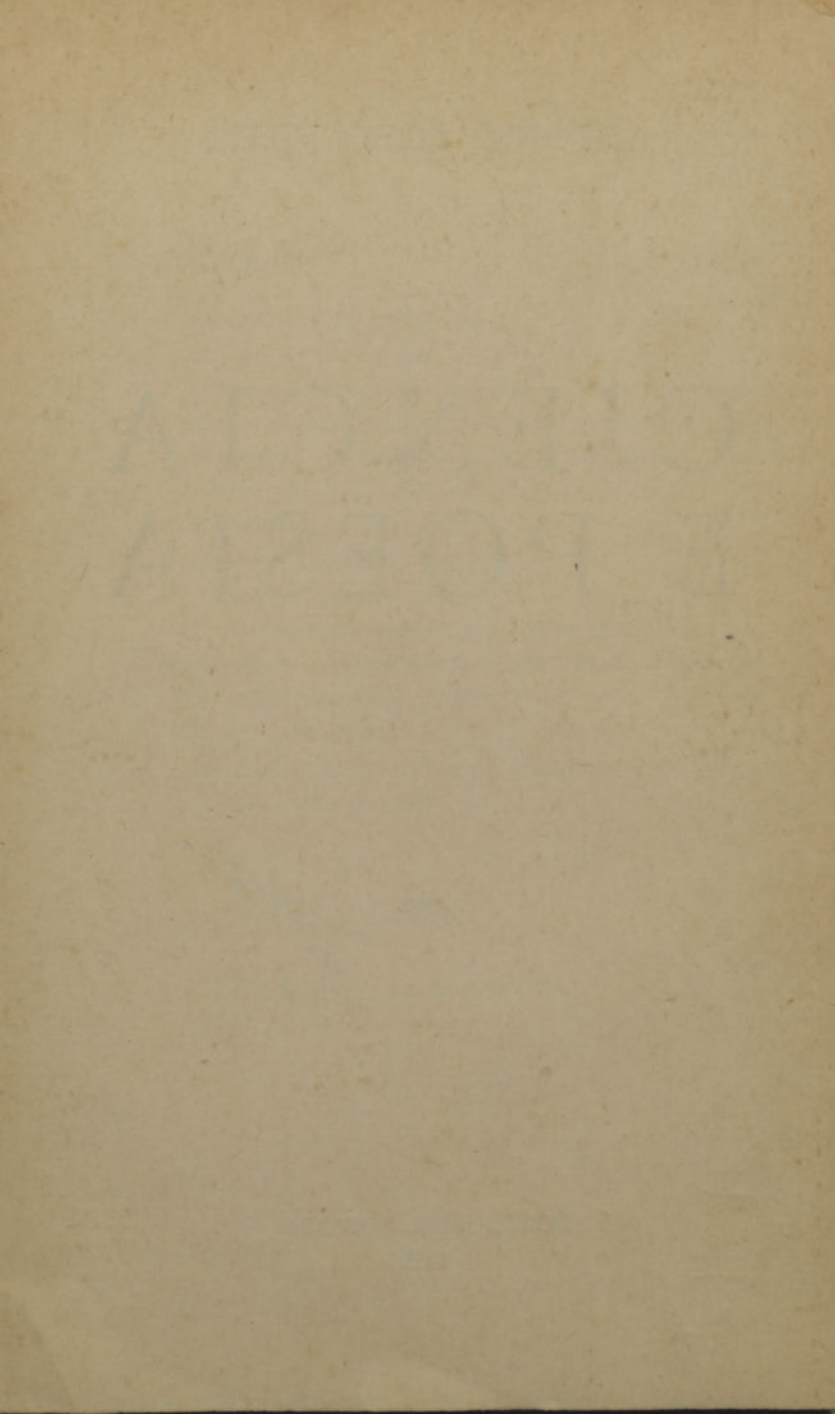
RC

82-1

Vil

PORTUGÁLIA EDITORA

1955



# CIÊNCIA E POESIA (\*)

«Eu sou homem e nada do que  
é humano me deve ser estranho».

TERÊNCIO.

## I

Radicou-se há muito no meu espírito a convicção de que entre sábios e poetas existem íntimas afinidades, contrariamente a uma opinião muito vulgarizada. Nada parece mais oposto ao rigor científico do que os devaneios poéticos, de modo que, se nos cingimos a estes aspectos, a incompatibilidade é manifesta. Não devemos esquecer, porém, que tanto a ciência como a poesia recorrem a conceitos como matéria expressiva, o que estabelece entre elas um certo parentesco; e, se remontarmos às fontes do conhecimento científico e da criação estética, encontramos analogias que uma análise superficial não permite descobrir.

Em geral, quanto mais superficialmente se apreciam as coisas, tanto mais diferentes se nos apresentam, porque o simples facto de as distinguirmos decorre das diferenças que lhes notamos. O que elas possam ter de semelhante só se revela depois de uma análise mais minuciosa, depois de as decompor

---

(\*) Conferência realizada no *Museu João de Deus* em 22 de Junho de 1955.

em qualidades a que damos forma conceptual, e, em alguns casos, a semelhança apenas consiste na possibilidade de as incluirmos no mesmo esquema de interpretação. É por este motivo que os movimentos dos astros se assemelham à queda dos corpos à superfície da Terra, só depois de Newton ter formulado a lei da gravitação universal. Este duplo aspecto do conhecimento não passou despercebido ao arguto Montaigne: «Como nenhum acontecimento e nenhuma forma se parecem inteiramente com outro, também não diferem inteiramente de outro. Engenhosa mistura de natureza: se os nossos rostos não fossem semelhantes, não saberíamos distinguir o homem do animal; se não fossem diferentes, não saberíamos distinguir um homem de outro homem» (1).

Já o Protágoras de Platão observa a Sócrates que «uma coisa qualquer parece-se sempre com outra sob algum aspecto» e é fácil compreender que, se assim não fosse, nunca o pensamento conceptual se teria formado nem desenvolvido. Todo o progresso do espírito humano resulta da descoberta de analogias fixadas em conceitos fecundos. É bem conhecido o papel desempenhado no desenvolvimento da ciência pelos conceitos de força, massa, aceleração, inércia, energia, potencial, carga, campo, frequência, etc. Não é, porém, com o propósito sofístico de Protágoras nem com pretensões de descobridor que venho falar-lhes do parentesco da

---

(1) *Essais*, livro III, cap. VII.



ciência com a poesia. Alguns dos mais eminentes homens de ciência têm-no apontado e, mesmo nesta casa (²) lhe fez referência o Prof. Dr. Egas Moniz (a quem se devem tão notáveis descobertas e conhece as vias obscuras da investigação científica), numa conferência acerca do poeta João de Deus.

No ensaio acerca do *Significado da história do pensamento científico* escreve Frederico Henriques: «A fantasia poética compraz-se muitas vezes em imaginar castelos encantados que surgem à voz de um mágico instrumento. Mas o poeta matemático vai além destas fábulas: ao som da sua palavra, todas as coisas se multiplicam numa série de infinitos possíveis e a natureza inteira vive e floresce com a sua poesia». A ciência, procurando descobrir a ordem e harmonia da Natureza, assenta numa concepção estética e não admira, portanto, que a arquitectura das teorias e hipóteses científicas proporcione emoções estéticas como qualquer obra de arte perfeita. H. Poincaré, depois de salientar o papel da sensibilidade na invenção matemática, conclui: «Pode causar espanto ver invocar-se a sensibilidade a propósito de demonstrações matemáticas que, segundo parece, só podem interessar à inteligência. Seria esquecer este sentimento da beleza matemática, da harmonia dos números e das formas, da elegância geométrica. É um verdadeiro sentimento estético que todos os verdadeiros matemáticos conhecem».

---

(²) No *Museu João de Deus*, onde a conferência foi realizada.

Fernando Pessoa, em nome de um heterónimo (3), estabelece a equivalência estética do binómio de Newton e da Vénus de Milo. Por sua vez, a poesia, para revelar o que há de mais subtil na natureza humana, tem que recorrer ao pensamento discursivo, às formas racionais do conhecimento. Edgard Pöe (4) vai até ao ponto de admitir que a inspiração consiste em aplicar os princípios lógicos às premissas estabelecidas, assemelhando a elaboração de um poema à resolução de um problema de matemática.

Se nos reportarmos ao significado original, poesia é sinónimo de criação, como observa Diótima no *Banquete* (XXIV), de Platão. Neste sentido, toda a actividade do pensamento é poética, porque o espírito, longe de reflectir o mundo, organiza as impressões que dele recebe; e esse trabalho, que obedece a factores antropológicos, é verdadeiramente criador e simbólico. Mesmo tomada em sentido restrito, muitos poetas apreenderam a poesia das hipóteses e teorias científicas. As próprias Musas informam Hesíodo: «Sabemos contar histórias fingidas que parecem verdadeiras; mas também sabemos dizer a verdade, quando queremos». (*Teogonia*).

Depois que a ciência constituiu um tipo de explicação e descrição da Natureza, suficientemente vul-

---

(3) *Poesias* de Álvaro de Campos, pág. 109.

«O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo. O que há é pouca gente para dar por isso».

(4) Ribot diz que ele «racionaliza o inverosímil».

garizado, a poesia científica suplantou a poesia mitológica. Junqueiro e Gomes Leal vislumbraram a poesia da ciência, embora a não tivessem cultivado. Soares de Passos inspirou-se no *Systeme du Monde* de Laplace para escrever a ode ao *Firmamento*, e Antero recorreu à mesma fonte inspiradora na ode às *Estrelas*. No prefácio da *Morte de D. João* escreve Junqueiro: «A poesia é a *verdade* transformada em *sentimento*. A lei descoberta por Newton tanto pode ser explicada num livro de física, como cantada num livro de versos. O sábio analisa-a, demonstra-a, e o poeta, partindo dessa demonstração, tira dos factos todas as consequências morais, sociais e religiosas, traduzindo-as numa forma sentimental. A ciência, neste caso, dá o convencimento, a certeza; a poesia dá a emoção, o entusiasmo».

Numa carta dirigida a Anselmo de Andrade, escreveu Antero de Quental: «O chão sobre que assenta a *certeza* de hoje formou-se pelas aluviões sucessivas da *intuição* antiga. O que é ciência foi já poesia: o sábio foi já cantor, o legislador poeta: e a evidência uma adivinhação, um admirável *palpite*, cujas profundas conclusões são ainda o espanto, e porventura o desespero das mais rigorosas filosofias. E, se nadamos hoje em plena luz de razão, foi entretanto a poesia, foi essa doce mão que nos guiou por entre o pálido crepúsculo dos velhos sonhos. Velhos? Não: sonhos eternos». Embora admita que a ciência começou por ser poesia, Antero acha que «o mundo real, o mundo visto à luz da ciência é uma coisa atroz — atroz e ao mesmo

tempo inexpressiva <sup>(5)</sup>, donde se conclui que, na sua opinião, a ciência perdeu toda a substância poética. Atribui, até, a decadência da poesia à formação do espírito científico, com as suas exigências racionais e o predomínio da análise: «a poesia representa o período de transição entre a pura espontaneidade e a reflexão pura, entre o domínio absoluto da síntese e o domínio absoluto da análise». Mas, ao definir poesia como «a confissão sincera do pensamento mais íntimo de uma idade», não consegue esclarecer-nos.

Lacretelle também acusou a indústria moderna de destruir os restos da poesia que ainda havia no mundo, e foi um poeta — Lamartine — quem defendeu a tese oposta, num discurso que ficou célebre: «Há uma poesia muito mais verdadeira no movimento fabril do mundo industrial que torna o ferro, a água, o fogo, todos os elementos, os servos animados do homem, do que na inércia da ignorância e da estabilidade, do que no repouso contemplativo duma Natureza que não multiplica a obra de Deus pela obra do homem» <sup>(6)</sup>. Le Dantec, depois de considerar a ciência e a arte «divindades antagónicas», alude às «belezas severas da ciência» <sup>(7)</sup>. A teoria das cores de Newton em nada ofuscou a beleza do universo visível, contrariamente aos prognósticos pessimistas de Keats.

---

<sup>(5)</sup> *A poesia na actualidade.*

<sup>(6)</sup> Discurso efectuado na Academia de Macon em 12 de Setembro de 1842.

<sup>(7)</sup> *Science et Conscience*, p. 318.

José Régio <sup>(8)</sup> acentua a distinção entre o espírito poético e o espírito científico, porque só vê o aspecto subjectivo da poesia e o aspecto objectivo da ciência, ao passo que Fernando Pessoa precisa de imaginar uma «estética não aristotélica» <sup>(9)</sup> para considerar a Arte e a Ciência actividades opostas e reconhece que, fora dessa estética, não há oposição entre uma e outra. No artigo de apresentação da revista *Athena* escreve ele: «A arte é a expressão de um equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento». Mas, acrescentamos nós agora, a Ciência é também uma expressão de equilíbrio entre a subjectividade da percepção e a objectividade da razão, o que torna a semelhança mais nítida.

Os poetas, embora tenham opiniões acerca das características da poesia, não conseguem elucidar-nos sobre o processo de elaboração poética, também para eles misterioso, porque só apreendem a última fase, como uma revelação súbita. Por outro lado, as obras poéticas podem sugerir-nos reflexões a partir das impressões que nos causam, das ideias e emoções que evocam, mas as vivências que experimentamos diferem, necessariamente, daquelas que determinaram a sua criação. O mais que o crítico de arte consegue é chamar a atenção para algumas

---

<sup>(8)</sup> *A moderna poesia portuguesa*, p. 41.

<sup>(9)</sup> *Páginas de Doutrina Estética*, p. 152. Um dos seus heterónimos declara, na *Ode Marítima*, que a civilização mecânica não fez perder às coisas a sua poesia e criou até novas fontes de poesia. *Poesias* de Álvaro de Campos, p. 196.

particularidades da obra que analisa e mostrar-nos como reagiu perante ela. Descobrir as razões porque agrada, explicar o seu poder emotivo, justificar o seu carácter estético é tentar converter em juízos reflectidos os movimentos inconscientes que presidiram à sua génese, mas a essência poética escapa a essa conversão.

A apreciação de uma obra de arte só é significativa na medida em que fixa os valores estéticos que ela contém, isto é, na medida em que os traduz e em que é, portanto, uma obra de arte. Todo o homem, quando atinge certos estados emocionais, balbucia um poema e atribui valor poético à fonte da sua emoção, ainda que não saiba exprimir o conteúdo poético do seu estado. O génio revela-se na capacidade expressiva, isto é, no seu poder de comunicabilidade. O entusiasmo, a que se refere Platão, é o factor dinâmico de toda a actividade criadora. «Se não estou agitado», escreve Delacroix, «como a serpente na mão da pitonisa, estou frio e não posso criar nada!». Renan vai até ao ponto de afirmar que «as mais belas coisas do mundo são feitas no estado febril». Lamartine confessa nas *Primeiras Meditações*: «Eu nasci impressionável e sensível. Estas duas qualidades são os dois primeiros elementos de toda a poesia». O poeta que Aristófanes nos apresenta na comédia *Aves* limita-se a informar-nos de que «a linguagem das Musas é espontânea». Sully Prudhomme considera o poeta «uma alma de excepcional sensibilidade que não pode deixar de exprimir o que sente e que o exprime espontânea-

mente». Carlos Queiroz sugere-nos o poder de insinuação, de imprevisto, de ressonância e de arrebatamento do espírito poético neste

## APELO A POESIA

*Poesia! nunca mais venhas assim:  
Pé ante pé, cobardemente oculta  
    Nas ideias mais simples,  
Nos mais ingénuos sentimentos:  
Um sorriso, um olhar, uma lembrança...  
Não sejas como o amor!*

*É verdade que vens, como se fosses  
Uma parte de mim que vive longe,  
    Presa ao meu coração  
    Por um elo invisível;  
Mas não regresstes mais sem que eu te chame,  
    Não sejas como a saudade!*

*De súbito arrebatas-me através  
De zonas espectrais, de ignotos climas;  
E quando desço à vida já não sei  
    Onde era o meu lugar...  
Poesia nunca mais venhas assim,  
    Não sejas como a loucura!*

*Embora a dor me fira de tal modo  
Que só as tuas mãos saibam curar-me,  
Ou ninguém, senão tu, possa entender  
    O meu contentamento,  
Não venhas nunca sem que eu te chame,  
    Não sejas como a morte!*

Alberto de Monsaraz assinala a obscuridade da fonte de inspiração, comum ao sábio e ao poeta, neste belo soneto que teve a gentileza de me dedicar:

INSPIRAÇÃO

a Lobo Vilela:

*Subconsciente, Inconsciente... Verbo oculto,  
Meu outro ser, que em outro mundo habitas;  
Sempre irmão nas venturas e desditas,  
Se te interrogo, ansioso, e te consulto.*

*Nunca a voz te escutei, nem vi teu vulto;  
Mas, no etéreo silêncio em que palpitas,  
Sinto-me, haurindo ideias inauditas,  
No corpo sepulcral menos sepulto.*

*Tanges, como um repique ou como um dobre —  
Nos sábios és centelha que descobre,  
Nos poetas musa em transe que os inspira...*

*Síntese e análise, aura viva ou calma:  
Résteas do Olhar de Deus na noite da Alma,  
Da Verdade nas trevas da Mentira.*

Ainda que os poetas soubessem elucidar-nos acerca do fenómeno poético, as suas explicações seriam suspeitas, porque eles sabem tornar belas as mais audaciosas hipóteses e a beleza não carece de justificação lógica: justifica-se por si mesma. Os filósofos e os críticos, que pretendem ser objectivos na análise do fenómeno poético, são, geralmente, pouco elucidativos: só como poetas conseguem



captar a essência poética e não sabem torná-la inteligível. Schopenhauer define poesia como «a arte de pôr em jogo a imaginação por meio das palavras», mas esta definição, aplicável a toda a arte literária, resulta demasiado ampla e imprecisa. Moniz Barreto concebe-a como «a contemplação desinteressada da realidade, que a transfigura à luz da imaginação e do sentimento», o que não permite distingui-la das outras manifestações artísticas.

Sabemos distinguir uma obra poética de uma obra que o não é, mas não se consegue tornar inteligível o que há de mais subtil na intuição dessa diferença. Aristóteles, que também cultivou a poesia lírica, não conseguiu definir-lhe a essência, nem encerrá-la nas leis dos géneros literários que enunciou. A *Poética* de Boileau não passa de um formulário estéril. Racine alonga-se em considerações teóricas nos prefácios e notas das suas tragédias, num esforço ingente de racionalização, mas o que há de poético nos assuntos e na maneira de tratá-los continua obscuro e misterioso.

A essência poética escapa a todas as tentativas de racionalização, porque só pode ser captada intuitivamente. Os gregos não precisaram das *Poéticas* de Aristoxeno e de Aristóteles para atingirem a perfeição dos poemas homéricos, o que prova que os poetas não precisam de conhecer as reflexões dos gramáticos, dos retóricos, dos filólogos, dos estilistas para se exprimirem poeticamente: basta-lhes a inspiração, sem a qual não há verdadeira poesia. As efusões líricas nem sequer precisam de

uma língua muito trabalhada para terem valor poético. A poesia de Catulo Cearense é um exemplo.

O valor poético de uma ideia ou de um sentimento reside no seu poder de ressonância emocional e só pode ser apreendido intuitivamente através de certos valores formais. A reflexão trabalha sobre os dados imediatos da consciência e estes são, por natureza, irracionais, como elementos primitivos. A intuição ultrapassa os limites do entendimento, porque apreende as noções fundamentais. Nem todas as impressões que experimentamos atingem o limiar da consciência e a cada momento se submergem elementos conscientes sob a avalanche de novas aquisições perceptivas, de recordações e de reflexões. É dessa actividade inconsciente, desse fundo instável, nebuloso e obscuro, rico de virtualidades e inacessível à razão, que brotam as intuições geniais.

A invenção científica não difere essencialmente da inspiração artística. Nicolle aponta esta semelhança: «A revelação de um facto novo, o salto para a frente, a conquista do desconhecido de ontem não é um acto de razão, mas sim de intuição. É um acto análogo ao do artista e do poeta, um sonho que se torna realidade, um sonho que parece criar».

Num esboço de poema dramático, Fernando Pessoa deixou estes versos:

*«Do fundo da inconsciência  
Da alma sòbriamente louca  
Tirei poesia e ciência,  
E não pouca.*

*Maravilha do inconsciente!  
Em sonhos, sonhos criei.  
E o mundo atónito sente  
Como é belo o que lhe dei.»* (10)

Aquilo que não exige esforço consciente nem deliberação voluntária parece estranho à nossa personalidade de modo que as sínteses organizadas fora da consciência adquirem o aspecto de revelações estranhas. E se, em alguns casos, é admissível a hipótese das transmissões telepáticas, em geral produz-se apenas uma elaboração subconsciente. Na opinião de Taine, o processo de criação artística merece ser adornado com o epíteto de «inspiração», mas, no fundo, existe sempre uma «forte sensação espontânea que agrupa à sua volta o cortejo das ideias acessórias, as retoca, as modela, as metamorfoseia e serve-se delas para se manifestar». De qualquer modo, a síntese surge na consciência de maneira imprevista e súbita. A sua espontaneidade não permite apreender-lhe o processo de gestação, e presta-se a deturpar-lhe o carácter. A génese poética escapa, assim, a todos os esforços de inteligibilidade, ou, pelo menos, a razão não consegue iluminar as zonas obscuras onde se produz o fenómeno poético e a invenção científica. Por isso, os poetas não conseguem esclarecer-nos acerca do estado poético, nem os sábios acerca do estado inventivo.

Todos nós sentimos também a mesma impossi-

---

(10) *Poemas Dramáticos, Primeiro Fausto, 2.º tema:*  
«O horror de conhecer», X.

bilidade quando pretendemos analisar o processo de ressonância emocional que uma obra poética nos provoca mas não nos confere capacidade expressiva. Todavia, se não conseguimos desvendar o que há de mais obscuro no processo de elaboração poética, podemos, pelo menos, focar alguns dos seus aspectos e descobrir as razões da sua obscuridade. A execução da obra poética é mais acessível à análise porque implica um trabalho de racionalização, embora a intuição desempenhe nela um papel preponderante.

É um lugar comum afirmar-se que a poesia, em sentido restrito, é um tipo de expressão artística que emprega a linguagem articulada como veículo, ou seja, que é uma arte literária; todavia há neste enunciado vasta matéria para reflexões, porque o conceito da Arte é, já de si, complexo e obscuro, e a palavra é o instrumento mais subtil de comunicação. Falar-se de inspiração ou de evasão é substituir um mistério por outro; dizer-se que é uma actividade desinteressada, é formular um juízo de valor aplicável a todas as artes e actividades especulativas; a característica transfiguradora é também comum a todos os tipos de representação. A poesia reveste formas tão diferentes, recorre a tão variadas e complexas fontes que difficilmente conseguiremos caracterizá-la a partir destes aspectos.

## II

O sentido da medida e da harmonia é comum ao sábio e ao artista; mas a linguagem matemática

a que o sábio recorre para exprimir o que há de permanente e de geral, tem mais íntimas relações com a lógica da linguagem e o simbolismo das imagens que servem ao poeta para fixar as suas emoções, embora a notação musical também obedeça a leis matemáticas.

O mundo que se oferece à contemplação do sábio e do poeta é o mesmo; cada um vê-o, porém, a uma luz diferente, segundo perspectivas diversas. No fundo da ciência e da poesia está a própria vida com as suas solicitações, as suas leis, a que nenhum homem pode furtar-se. Por maior que seja o seu poder de evasão, intelectual ou afectiva, o homem encontra-se a cada momento, em qualquer parte, num ambiente que o condiciona. O Zaratustra de Nietzsche suporta a ideia de ser homem apenas porque ao homem «é dado ser poeta, decifrador de enigmas, redentor do acaso»! O que faz que o Mundo seja belo é a beleza que nele pomos, povoando-o de sonhos, enriquecendo-o de significações e de valores.

Poesia é simpatia cósmica, é ânsia de comunicação; mas, para comunicar, é preciso descobrir e revelar o que se descobre. Pressentir é adivinhar sem conhecimento antecipado; prever é adivinhar conhecendo. O poeta pressente; o sábio prevê, mas antes de prever teve que pressentir. Ambos procuram explicar o que observam; e para explicar é necessário relacionar impressões e conceitos, fazer conjecturas, construir imagens, fantasiar, adivinhar, em suma. A investigação científica implica a cons-

trução de hipóteses e teorias, uma evasão do real com características adivinhatórias. As hipóteses científicas têm carácter prospectivo e descritivo, como as ficções poéticas; mas, enquanto aquelas pretendem eliminar os factores subjectivos, estas deixam-nos expandir livremente.

O poeta é um descobridor como o sábio: ambos descobrem imagens e harmonias. Simplesmente o poeta satisfaz-se com a beleza das perspectivas que descobre e com a verdade subjectiva das emoções que experimenta ao passo que o sábio não se abandona à volúpia desse gozo interior, e, para voltar ao mundo donde se evadiu, precisa de encontrar o acordo, a harmonia do pensamento com uma realidade que lhe é estranha.

A poesia não se confunde com a técnica que submete a frequentes inovações. Os géneros poéticos diversificaram-se à medida que a sensibilidade poética se tornava mais refinada, mais subtil e exigente. A procura de novas formas poéticas traduz o mesmo espírito de insatisfação, o mesmo anseio libertador que estimula a investigação científica. Na poesia há valores plásticos e valores musicais, assim como na ciência há esquemas interpretativos e leis matemáticas que escapam à representação formal concreta. Os valores plásticos da poesia referem-se ao jogo das imagens, à natureza das metáforas, à forma dos mitos, enquanto os valores musicais estão relacionados com a medida, a cadência e a rima dos versos, com a sucessão de sílabas longas e breves, com a maneira de associar

vogais e consoantes. O romantismo acentuou o carácter pictural da poesia; o parnasianismo salientou o seu aspecto escultórico e architectónico; o simbolismo fez prevalecer o sentido musical. «De la musique avant toute chose!...» — recomenda Verlaine (11). A música é, na verdade, a linguagem mais expressiva e subtil da emoção.

A medida e a cadência dos versos são os correspondentes estéticos das constantes e da forma das funções que traduzem leis científicas. O ritmo é, para o poeta, uma fonte de emoções; para o sábio é um indício de legalidade, porque só há ciência do que se repete num ritmo constante. Enquanto a ciência se ocupa das relações de dependência dos fenómenos procurando eliminar os factores subjectivos que intervêm nessa pesquisa, a poesia fixa-se nas propriedades emocionais das palavras e das imagens que elas evocam, sem as quais também não haveria nenhum estímulo para a investigação desinteressada. Por isso a poesia foi a precursora da ciência e da filosofia, elaborando as primeiras concepções gerais àcerca da natureza, da vida, da origem e do destino humanos, inspirada nos princípios de razão-suficiente, de finalidade e de causalidade. O maravilhoso é o primitivo tipo de explicação. O ritmo e a rima foram recursos mnemotécnicos

---

(11) «De la musique avant toute chose!...  
De la musique encore et toujours!  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres ceux a d'autres amours.»

(Art Poétique)

que permitiram conservar e fixar a tradição oral, antes de constituírem valores poéticos intencionalmente procurados. Ramiro Guedes de Campos vê no ritmo «um acto de Beleza» e na rima «um gesto de Amor» (*Panfletos*).

São diferentes os móbeis que impelem o poeta e o sábio: um, canta porque a intensidade das suas vivências não lhe permite o silêncio nem a solidão duma vida puramente interior, o seu estro não lhe cabe no peito: «*É que ele há sempre uma coisa a gritar dentro de nós!...*» — escreve Domingos Monteiro <sup>(12)</sup>, num dos seus mais belos poemas.

O outro investiga para satisfazer a curiosidade e as necessidades lógicas do pensamento, porque não se resigna a ser um instrumento passivo da natureza, nem a viver no caos. Mas encontram-se a cada passo: o poeta observa também a natureza a seu modo, faz especulação filosófica, cultiva a poesia didáctica ou, pelo menos, reflecte a imagem do mundo que a ciência do seu tempo concebeu. O sábio não se limita a descrever os fenómenos que observa e a descobrir as leis que os regem: quer mergulhar na própria essência das coisas para construir uma imagem do mundo que virtualmente contenha a solução dos seus mistérios.

A ciência cria mitos como a poesia, serve-se de ficções para interpretar os fenómenos; mas o sábio é mais meticoloso que o poeta nas suas lucubrações, mais sóbrio nos seus arroubos, mais coerente

---

(12) *Aquela voz que eu ouvia.*



nos seus devaneios. Os mitos da experiência racional são mais depurados de elementos afectivos. Todos os mitos e ficções são sínteses representativas, produtos de economia do pensamento, mas só têm carácter científico os que são fecundos em previsões verificáveis, embora a ciência não se reduza ao objectivo utilitário de uma previsão económica de factos.

A poesia da ciência não consiste, evidentemente, em versificar quaisquer noções ou teorias científicas, mas sim em revelar o seu aspecto emocional, os valores associados à concepção geral do mundo e da vida que a ciência permite elaborar e de que não se ocupa. A satisfação que a ciência dá às necessidades práticas fez-lhe perder um pouco do valor poético do desinteresse que é a marca da sua evasão espiritual e a garantia da sua plena inteligibilidade. Por outro lado, a sua linguagem concisa, esquemática e rigorosa, difunde a névoa do mistério que nos envolve e, dando-nos a consoladora ilusão de que alcançámos uma verdade, dilui o halo de indeterminação que constitui a principal fonte de poesia. Mallarmé <sup>(18)</sup> acentua que o segredo do símbolo poético consiste em sugerir os objectos envolvendo-os numa auréola de sonho e provocando um estado de alma receptivo e criador. A verdade científica adquire valor poético pelo seu significado

---

(18) «Nommer un object, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.»

humano e pela forma hipotética das ficções a que recorre.

A poesia actua sobre os sentimentos difusos na alma, como um raio de luz sobre os grãos de poeira suspensos no ar: revela-os, agita-os, dá-lhes fulgurações desconhecidas. Ela acrescenta alguma coisa ao conhecimento, porque descobre e revela o que há de mais íntimo no homem. Por sua vez, a ciência embeleza a vida, porque a torna mais suave, mais compreensiva e mais digna de ser vivida.

Já um poeta latino, aliás de segunda plana — Lucílio Júnior — no poema *Etna*, canta o prazer triunfal da descoberta, a volúpia de conhecer, a alegria confiante da certeza: «Não ver as maravilhas da natureza como animais indiferentes, não se limitar a alimentar um corpo inclinado para a terra, mas conhecer a verdade, procurar as causas duvidosas, não deixar a massa dos fenómenos maravilhosos confusa e desordenada, mas agrupá-los e sistematizá-los é uma volúpia divina para o espírito». E modernamente, Eva Curie, na bela obra que consagra a sua mãe, exalta este aspecto da ciência: «Como pode existir quem ache árida a Ciência? Onde haverá coisa mais sedutora do que as regras imutáveis que governam o Universo e mais admirável do que a inteligência que descobre essas leis? Como, ao pé desses fenómenos maravilhosos, guiados por princípios de harmonia — ordem na desordem aparente — parecem pobres de imaginação os romances e os contos de fadas!»

A arte e a ciência são duas maneiras que o ho-

mem tem de comunicar a sua experiência. A arte procura influir na razão e no sentimento através dos sentidos, comunicar estados psicológicos nos quais predomina o aspecto subjectivo, emocional e constituem um tipo específico de interpretação da realidade. A ciência procura exprimir em fórmulas abstractas as relações observadas entre fenómenos, com carácter de permanência, independentemente dos estados psicológicos do observador, fazendo predominar o aspecto objectivo da realidade. «O físico não evolui em liberdade no meio dos símbolos; ele está nas mãos da realidade que impõe limites à sua fantasia, limites aliás singularmente vastos, porque as realidades da física ultrapassam em muito tudo o que a imaginação dos poetas tem podido conceber» — escreve Pierre Delbet (*La Science et la Réalité*, pág. 274).

Toda a forma de expressão pretende descrever um objecto ou explicar um acontecimento, um fenómeno. A explicação é o prolongamento da descrição. Ora, a descrição de um estado momentâneo ou de um estado calmo, sereno, quase invariável, pode fazer-se em termos estáticos e contemplativos, recorrendo a analogias, ao passo que o movimento, a acção, a instabilidade afectiva, requerem um sentido dramático de contrastes, a contradição do devir que realiza a síntese do ser e do não-ser.

Como toda a forma literária, a poesia é interpretação de estados emotivos e intelectuais. Catulo da Paixão Cearense distingue a poesia intelectual

da poesia do sentimento e caracteriza esta nestes cinco versos admiráveis :

*«O verso aqui do sertão  
é um «bêja-frô» que se sente  
sahí da boca da gente,  
cum as penuginha inda quente  
do ninho do coração».*

*(João Branco na capital)*

Creio que não é possível dar-se uma definição mais perfeita e mais bela de poesia do sentimento. Embora seja uma definição poética, nitidamente metafórica, é curioso notar que satisfaz as exigências de uma definição lógica, porque convém ao objecto definido e só a ele: sugere o que há de espontâneo, de quente, de palpitante, de vivo, de alado e de profundo naquele género de poesia.

A arte provoca emoções estéticas porque associa o gozo contemplativo às revivescências que desperta por misteriosas associações afectivas, dentro da nossa experiência emocional, ou da nossa capacidade de comoção e de simpatia. A captação dos valores estéticos é de natureza emocional e por isso não é possível transmiti-los por meio de operações intelectuais, embora elas consigam provocar uma receptividade emocional mais adequada à sua captação. A poesia procura transpor, como a ciência, o abismo que separa o sujeito do objecto realizando no acto criador a fusão mágica dos dois termos da relação.

Criar é renascer transfigurado, é actualizar vir-

tualidades, surpreender aspectos novos, imprevistos, combinar elementos preexistentes em novas sínteses; mas, como estes elementos não existem isolados e não têm o mesmo valor combinatório, é necessário decompor os complexos a que eles pertencem e proceder a uma escolha conveniente. A síntese criadora implica uma análise e uma selecção prévias. A poesia é o sopro que vivifica todas as criações humanas, o halo que as envolve e enche de significação emocional, o calor humano que as bafeja. É por isso que os suspiros, os lamentos e as lágrimas que o poeta derrama sobre o sofrimento são mais poéticos do que as suas descrições objectivas. No diálogo entre a alma do homem e a natureza só a primeira é eloquente; a falsa poesia é retórica.

Na poesia de Catulo reflecte-se a vida do sertão brasileiro, a mentalidade primitiva, adâmica, do caboclo enamorado de imagens intuitivas, empolgado por uma natureza exuberante e grandiosa que o esmaga e deslumbra ao mesmo tempo, embalado pela sinfonia estranha e bárbara da selva, onde se fundem milhões de vozes e de ruídos, indolente e sensual, sonhador e contemplativo, para quem

*«A Sôdade e a Esperança  
uma véia, outra criança,  
é cumo duas ermá.»*

e

*«Não háy nada neste mundo  
mais mió do que alebrát!»  
(O tocador de Ganzá)*

É esse caboclo que ouve cantar o Passado quando a magia do luar dilui as sombras do mistério:

*«Quando um galo geme ô luá,  
e os outro longe arresponde,  
lá tão longe, a saluçá,  
um outro galo, o Passado  
se põe-se dento da gente  
no coração a cantá!»*

*(O tocador de Ganzá)*

O canto e o choro são manifestações emocionais: alimentam-se dos mesmos sonhos e brotam da mesma fonte. A poesia do sentimento, que para alguns autores é a «poesia pura», parece brotar sem esforço, aos borbotões, como um veio de água cristalina nasce das entranhas da rocha repetindo os seus murmúrios numa toada plangente e suave. A simplicidade das imagens, a ingenuidade dos temas, a musicalidade da rima e da cadência tornam mais intenso o seu poder emocional. Pode dizer-se que essa poesia é a voz espontânea da emoção, e ninguém soube cultivá-la melhor do que Catulo. Ora oiçam como o tocador de «ganzá» nos fala da saudade e da esperança:

*«O ceu tá disafiando  
prá gente garrá no «pinho»  
abrí o peito e chorá!!  
Chorá, sem pena e sem dó,  
que a Esperança é cumo o Só,  
que ánte do dia nascê,*

*festeja o dia cum a ôróra!  
Agora, a outra, a Sôdade  
é taliquá cumo a lua,  
a lua que só lumêia,  
que só acende a candeia,  
despois que o Só vai-se embora».*

Outro belo exemplo de poesia do sentimento, numa linguagem mais castiça, encontra-se na canção do século XV, do *Cancioneiro Geral*, que lhes vou ler, embora seja muito conhecida.

*«Senhora, partem tão tristes  
Meus olhos por vós, meu bem,  
Que nunca tão tristes vistes  
Outros nenhuns por ninguém!  
Tão tristes, tão saudosos,  
Tão doentes da partida,  
Tão cansados, tão chorosos,  
Da morte mais desejosos  
Cem mil vezes que da vida!  
Partem tão tristes os tristes,  
Tão fora de esperar bem,  
Que nunca tão tristes vistes  
Outros nenhuns por ninguém!»*

(João Rodrigues de Castelo Branco)

A musicalidade da rima é reforçada pela repetição da palavra «tristes», que acentua o ritmo e torna mais soluçante o tom melancólico da singela confidência.

## III

O pensamento analógico, que permite reduzir a variedade à unidade e serve de base à teorização científica, desempenha também um papel importante na elaboração das metáforas poéticas. «Entre a imaginação criadora e a pesquisa racional há uma comunidade de natureza: ambas supõem a faculdade de apreender semelhanças» — escreve Ribot (14).

«O génio das raças bem dotadas», observa Bain, «como o dos grandes espíritos e designadamente os inventores, consiste em notar semelhanças mais delicadas ou novas» (15). A analogia do crânio com vértebras, estabelecida por Oken, a dos órgãos da flor com as folhas, imaginada por Goethe depois de observar estames petalóides (16), a da vesícula natatória dos peixes com os pulmões dos mamíferos, a da força expansiva do vapor com a força propulsora dos ventos, das quedas de água e dos animais (Papin), a da estrutura do átomo com a do sistema solar (Bohr), que serviram de base a hipóteses e teorias científicas, são metáforas poéticas.

O pensamento analógico pode afastar-se tanto da realidade sensível que não difere do capricho da imaginação, como acontece na representação de al-

---

(14) *L'imagination créatrice*, 25.

(15) Bain: *Les sens et l'Intelligence*.

(16) Taine: *De L'Intelligence*, t. I, pág. 51; t. II, pág. 265.



guns isómeros químicos por meio de figuras geométricas (Kékulé, Le Bel, Van't Hoff, Werner). «A analogia», escreve ainda Ribot, «processo instável, ondulante e multiforme, dá lugar aos agrupamentos mais imprevistos e mais novos; pela sua flexibilidade, quase sem limites, produz igualmente aproximações absurdas e invenções originais» (17). Ora vejam como Cesário Verde (*Um bairro moderno*) opera uma síntese orgânica com os dados da percepção sensível, baseado em semelhanças formais que descobre por análise:

*«E eu recompunha, por anatomia,  
Um novo corpo orgânico, aos bocados.  
Achava os tons e as formas. Descobria  
Uma cabeça numa melancia,  
E nuns repolhos seios injectados.  
As azeitonas que nos dão o azeite,  
Negras e unidas, entre verdes folhos,  
São tranças dum cabelo que se ageite;  
E os nabos — ossos nús da cor do leite,  
E os cachos d'uvas — os rosários d'olhos.  
E como um feto, enfim, que se dilate,  
Vi nos legumes carnes tentadoras  
Sangue na ginja vívida, escarlate,  
Bons corações pulsando no tomate,  
E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.»*



Junqueiro descreve também a sua Musa combinando elementos da intuição sensível; mas, como

(17) Ribot: *L'imagination créatrice*, p. 23.

se trata de um ser imaginário, esses elementos mostram-se insuficientes e a confissão de insuficiência pelo poeta é um novo elemento de caracterização que, embora negativo, torna mais fluida a descrição esboçada.

«..... *As curvas das serpentes,  
A graça genial das Venus florentinas,  
As formas da palmeira, o talhe das ondinas,  
Tudo o que é puro e nobre e fugitivo e suave  
— Desde o colo dum cisne ao canto duma ave —  
Nada disto traduz as lânguidas doçuras,  
As linhas imortais, aveludadas, puras,  
Do seu corpo divino».*

(*A Morte de D. João*)

João de Deus sugere o imponderável e efémero da Vida associando profusamente imagens sensíveis fugidias e repetindo a palavra «leve» nestes formosos versos:

*«A vida é o dia de hoje,  
A vida é ai que mal soa,  
A vida é sombra que foge  
A vida é nuvem que voa;  
A vida é sonho tão leve  
Que se desfaz como a neve  
E como o fumo se esvai;  
A vida dura um momento,  
Mais leve que o pensamento,  
A vida leva-a o vento  
A vida é folha que cai!*

*A vida é sopro suave  
A vida é estrela cadente,  
Voa mais leve que a ave».*

(*A Vida*)

Catulo Cearense dá-nos a sugestão da saudade recorrendo a imagens sensíveis que focam o seu aspecto de persistência:

*«Vancê sabe que a saudade,  
que faz a gente pená,  
é cumo a lua, que sempre,  
vai acumpanhando a gente  
prá toda a parte onde vá».*

(*Braz Macacão*)

— ou a sua característica de privação, de decepção:

*«Sôdade é a Terra Caída  
de um coração, que sonhou!»*

(*Terra Caída*)

— e que pode atingir a forma de uma angústia sem remédio:

*«Essa palavra fermosa  
que minha mãe carinhosa,  
quando se foi prô outro mundo  
num bêjo deixou-me aqui!»*

(*João Branco na capital*)

Reparem ainda na bela imagem que ele emprega para descrever o *regato*:

*«que segue a gente cum mágua  
cumo se fosse um caminho  
que vai andando, sozinho,  
cum as areia feita d'água!...»*

*(João Branco na capital)*

Mário de Sá Carneiro, para exprimir o sentimento de malogro da sua vida, associa imagens que possam sugeri-lo por analogia:

*«Sou estrela ébria que perdeu os ceus,  
Sereia louca que deixou o mar;  
Sou templo prestes a ruir sem deus,  
Estátua falsa ainda erguida ao ar...»*

*(Estátua falsa)*

A insatisfação que decorre desse sentimento, a «dor de ser quase», dá uma nova tonalidade às imagens escolhidas:

*«Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,  
Asa que se enlaçou mas não voou...  
Momentos de alma que desbaratei...  
Templos aonde nunca pus um altar...  
Rios que perdi sem os levar ao mar...  
Ansias que foram mas que não fixei...  
Num ímpeto difuso de quebranto,  
Tudo encetei e nada possuí...  
Hoje, de mim, só resta o desencanto  
Das coisas que beijeí mas não vivi...»*

*(Quase)*

Quando mergulha mais fundo na alma, tacteia a escuridão e descobre a nevrose, que resume numa só palavra, rica de poder sugestivo: *Dispersão*.

*«Perdi-me dentro de mim  
Porque eu era labirinto,  
E hoje, quando me sinto,  
É com saudades de mim.*

.....  
*Tenho a alma amortalhada,  
Sequinha dentro de mim».*

Noutra poesia, *O recreio*, encontra no balouço uma imagem sensível para sugerir o seu estado de inquietação e de perigo iminente:

*«Na minha Alma há um balouço  
Que está sempre a balouçar —  
Balouço à beira dum poço  
Bem difícil de montar...»*

O poeta não se limita a descrever os seus estados: procura também explicá-los. É o que faz Sá Carneiro quando nos informa de que se perdeu dentro de si, *porque era labirinto*. Entre a descrição e a explicação não há nenhuma linha de separação, rigorosa. A explicação é, por assim dizer, uma descrição genética — a descrição do processo causal dos fenómenos.

A imaginação criadora pode também associar

ideias por contraste, e isso é um excelente recurso de expressão poética porque permite caracterizar conceitos sem lhes fazer perder o halo de indeterminação que os envolve e torna a sua substância mais rica de poder emocional. «É próprio da vida afectiva», escreve Höffding, «mover-se entre os contrários; ela é determinada totalmente pela grande oposição entre o prazer e a dor; também os efeitos dos contrastes são aí muito mais fortes que no domínio das sensações» (18). Antero enche o palácio da Ventura de «silêncio, escuridão e nada mais!». Mário Beirão vê no amor uma «Realidade feita de Quimera» (19). Garrett analisa a saudade e caracteriza-a sem a definir:

*«Saudade! gosto amargo de infelizes,  
Delicioso pungir de acerbo espinho,  
Que me estás repassando o íntimo peito  
Com dor que os seios d'alma dilacera,  
Mas dor que tem prazeres — Saudade!  
Misterioso numen que aviventas  
Corações que estalaram, e gotejam  
Não já sangue de vida, mas delgado  
Soro de estanques lágrimas — Saudade!...»*  
(Camões)

Este processo de composição por contraste é realçado pelas analogias que lhe servem de fundamento,

(18) *Psychologie*, pág. 219.

(19) *A Noite Humana*, soneto VII.

como no soneto de Camões sobre o Amor, que tem estas quadras:

*«Amor é um fogo que arde sem se ver;  
É ferida que doi e não se sente;  
É um contentamento descontente;  
É dor que desatina sem doer;*

*É um não querer mais que bem-querer;  
É solitário andar por entre a gente;  
É um não contentar-se de contente;  
É cuidar que se ganha em se perder.»*

António Correia de Oliveira funde a analogia e o contraste nesta bela quadra:

*«Sino, coração da aldeia,  
Coração, sino da gente:  
— Um a sentir quando bate,  
Outro a bater quando sente.»*

Estes exemplos mostram-nos o papel que o pensamento analógico desempenha na expressão poética. O poder expressivo do poeta depende da escolha das semelhanças por meio das quais sugere as suas impressões. Na simples descrição dos seus estados há já um princípio de explicação, porque só pode descrevê-los na medida em que os interpreta. Isto aproxima o poeta do sábio, mas o critério interpretativo varia muito. «O amigo da ciência tam-

bém o é dos mitos» (20). Já o emprego do contraste distingue o sábio do poeta. Para o sábio, o contraste é um índice de desarmonia que ele procura eliminar; por isso, a descoberta de anomalias é um poderoso estímulo de investigação e serve-lhe de critério orientador. Para o poeta, o contraste é um excelente artifício de caracterização indirecta, que utiliza de maneira diferente do matemático, porque este só define conceitos por oposição quando ela é contraditória, e o poeta tira partido, precisamente, da oposição não contraditória (isto é: simplesmente contrária).

A imprecisão dos conceitos, que tornaria a ciência impossível, é um grande recurso da poesia, porque o poeta não pretende demonstrar, mas apenas sugerir e emocionar. A infidelidade da memória contribui também para transfigurar a realidade, quando as impressões não são fixadas por qualquer processo mecânico ou traduzidas por índices numéricos. Por isso toda a ciência tende a exprimir-se em linguagem matemática que, embora transfigurando a realidade, fixa a transfiguração e conserva-a uniforme. Pelo contrário, a linguagem do poeta precisa de conservar-se fluida, palpitante, viva, para não perder o seu poder de sugestão, porque a sensibilidade não é susceptível de se reduzir a um esquema uniforme e universal. Uma imagem é tanto mais sugestiva e mais rica de conteúdo emocional quanto mais plástica, mais vaga, mais imprecisa, porque se presta a

---

(20) Aristóteles: *Metafísica*, I, 2.



mais variadas e subtis interpretações. Daí aquele sentido adivinhatório, profético, da poesia, a que se refere Platão.

Cesário Verde alude à deformação das impressões quando a memória as ressuscita:

*«A impressão doutros tempos, sempre viva,  
Dá estremeções no meu passado morto,  
E ainda viajo muita vez, absorto,  
Pelas várzeas da minha retentiva.*

.....  
*E a distância fatal d'uns poucos anos  
É uma lente convexa, d'aumentar.  
Todos os tipos mortos ressuscito!  
Perpetuam-se assim alguns minutos!  
E eu exagero os casos diminutos  
Dentro dum veu de lágrimas bendito».*

A linguagem científica não permite estes devaneios, porque procura exprimir o que há de constante, de invariável, nos fenómenos de que se ocupa. Graças aos princípios, às leis e às definições, relaciona os fenómenos aparentemente mais heterogéneos, fixa os conceitos mais abstractos por meio de equações. Artíficios prodigiosos, em suma! Deste modo, oferece-nos uma imagem das coisas menos plástica e a sua relativa fixidez torna-a universal.

É bem conhecido o papel desempenhado na evolução da ciência pelos seres hipotéticos concebidos para resolver certas dificuldades de interpretação dos fenómenos, quer sejam fluidos imateriais quer

entidades corpusculares. Enquanto estes artifícios são sugeridos pela realidade e servem para a transfigurar, os artifícios dos poetas resultam da sua imaginação transfiguradora e são eles que sugerem a realidade. O mito não é apenas uma metáfora poética: é também uma tentativa de explicação: um sistema de hipóteses onde a imaginação poética assume carácter especulativo. O poeta é mitómano por natureza, por temperamento emocional; o sábio é mitómano por educação, por disciplina intelectual. Um e outro são criadores de ficções; mas, enquanto o poeta se satisfaz com os elementos da experiência interna, o sábio procura na experiência externa a justificação das suas ficções.

A metáfora, para ser poesia, precisa de revestir-se de uma forma intuitiva, rica de poder emocional; para se converter em hipótese científica, precisa de ter valor explicativo e mostrar-se fecunda em previsões verificáveis. O sábio é poeta na medida em que ultrapassa a legalidade dos fenómenos para idealizar o seu mecanismo oculto. O poeta invade os domínios da ciência sempre que assume uma atitude especulativa. Mas, enquanto a fantasia permite gozar a opulência de todos os tesouros imaginários, a ilusão das mais requintadas quimeras, a preocupação da objectividade e a disciplina da razão refreiam aqueles voos. Daí o contraste flagrante entre a megalomania do poeta e a modéstia do sábio.

Leiam-se aqueles poemas delirantes de Sá Carneiro contidos em *Indícios de Oiro*, onde o poeta faz surgir palácios encantados, e comparem-se com

algumas páginas dos físicos modernos, de Heisenberg, de Planck, de Eddington, de Minkowski, de Infeld, de Einstein ou de Jordan, por exemplo, acerca do determinismo, da continuidade, do tempo, do espaço, da gravitação, da simultaneidade, etc., onde a varinha mágica da imaginação faz estranhos sortilégios sem desfazer a impressão de que o maior sábio é, afinal de contas, um simples aprendiz de feiticeiro... Mas o poeta, não! O poeta é um feiticeiro consumado!

## ARTE E CIÊNCIA

José Régio <sup>(1)</sup> considêra a Arte «intenção profunda e jogo, imitação aparente e transfiguração real», que tende a «fixar e comunicar». Vejamos, pois, em primeiro lugar, o que podemos entender por estas características e, em segundo lugar, se elas são exclusivas da Arte. Dizer-se que a Arte é «jogo» só pode significar que é uma «actividade desinteressada», na medida em que o jogo o é. Ora o jogo obedece a uma ordem de interesses *sui generis* relacionados com estados de euforia ou de depressão, pois tanto pode servir para esgotar um excesso de energia muscular como para distrair o espírito, afastando-o de outras preocupações ou preenchendo os seus ócios. O seu desinteresse não significa indiferença, mas sim despreocupação dos objectivos utilitários que indirectamente pode servir.

Só a vista e o ouvido têm o privilégio de provocar emoções estéticas e o facto de serem esses órgãos que nos permitem sair de nós mesmos parece indicar que a subjectividade da Arte é inseparável de certa objectividade, que a ilusão estética exige uma profunda sugestão de realidade, sem a qual

---

<sup>(1)</sup> *Em torno da expressão artistica.*

degenera em delírio. O poder de ressonância emocional que dá valor artístico a uma obra exige que ela tenha um cunho de verosimilhança, mas, ao mesmo tempo, que ultrapasse a realidade envolvendo-a numa auréola de idealidade. Por isso a Arte exerce, indirectamente, uma influência moral de sublimação, que não constitui o seu objectivo essencial (22). Pô-la ao serviço da moral, da religião ou da política é desviá-la da função que lhe compete e comprometê-la, porque a sua característica específica é o Belo e este é, por natureza, desinteressado. Isto não impede que a Arte, procurando exprimir o que há de mais íntimo no homem, revele, acidentalmente, estes aspectos.

É esta ideia que se encontra expressa no lema «a Arte pela Arte» (23) e que tem o seu correspondente no domínio da actividade intelectual: «a Ciência pela Ciência». Deste modo, o sábio seria desin-

---

(22) Platão escreveu um diálogo — o *Hípias Maior* — para combater a teoria que identifica o belo com o útil, mas como reconhece que toda a Arte exerce uma influência prática, acaba por banir, da sua cidade ideal, os poetas que não fossem inspirados por uma Musa filosófica, baseado em argumentos utilitários (*República*, liv. X). Na sua opinião, a poesia exalta as paixões e as desordens sentimentais em prejuízo da serena compreensão racional; é inútil e imitativa e torna-se prejudicial porque deforma a verdade. A arte de imitar afasta-se do verdadeiro. Taine considera também a poesia uma arte de imitação, à semelhança da escultura e da pintura.

(23) Teófilo Gauthier levou a teoria da «Arte pela Arte» demasiado longe, atendendo apenas ao aspecto formal, e exercendo uma poderosa influência na transição da poesia subjectiva dos românticos para a poesia objectiva dos parnasianos que encobria a falta de emoção no rebuscado da rima e nos efeitos das palavras.

teressado como o artista. Tolstoi acha este lema absurdo, porque entende que o capricho da curiosidade seria um guia pouco seguro na escolha dos factos, mas H. Poincaré <sup>(24)</sup> atribui a fecundidade da ciência precisamente ao seu carácter desinteressado. A despreocupação da utilidade não impede que a Ciência seja útil, como não impede que a Arte o seja. Aqueles lemas não podem significar independência ou indiferença do sábio ou do artista em relação aos problemas sociais e morais, a todos os problemas humanos do seu tempo, porque se cairia no absurdo de admitir que o homem só poderia ser sábio ou artista e atingir, portanto, a mais alta expressão humana, desde que renegasse a sua qualidade de homem. Não; significa apenas que obedecem a estímulos específicos, mas é o ambiente em que vivem que desperta os seus sonhos e esperanças, as suas inquietações e angústias, que lhes fornece os instrumentos de comunicação e as directrizes gerais. Garrett diz-nos que só entendeu Shakespeare quando o leu «em Warwick, ao pé do Avon, debaixo de um carvalho secular, à luz daquele sol baço e branco do nublado céu d'Albion... ou à noite com os pés no *fender*... enquanto o fogão e os ponderosos castiçais de cobre brunido projectam no antigo teto almofadado, nos pardos compartimentos de carvalho que forram o aposento, aquelas fortes sombras vacilantes de que as velhas fazem visões e almas do outro mundo» <sup>(25)</sup>.

---

<sup>(24)</sup> *Science et Méthode*, pág. 9.

<sup>(25)</sup> *Viagens na minha Terra*, cap. XXVI.

Na criação de uma obra de Arte há uma selecção natural imposta pelas condições ambientes e temperamentais do artista e uma selecção voluntária, intencional, procurada por ele. A falta de ambiente pode fazer abortar os mais belos talentos. «A obra de Arte é determinada por um conjunto que é o estado geral do espírito e dos costumes ambientes» — tal é a lei que Taine considera fundamental na criação artística.

A sociedade romana do tempo de Augusto era suficientemente sensível e morigerada para compreender a leve ironia de Horácio, o seu sorriso malicioso e indulgente, ao passo que no tempo de Nero é necessário o sarcasmo contundente de Pérsio para flagelar a grosseria e a infâmia. Virgílio pode empregar imagens melancólicas, mas suaves, na descrição do Inferno, ao passo que Lucano precisa de recorrer a imagens violentas para descrever as lutas civis que dilaceram a República. Na *Eneida*, as almas que se juntam à beira do Estígio assemelham-se às folhas que o Outono desprende das árvores, ou às aves que se reúnem para emigrar. Na *Farsália*, César é comparado ao leão da Líbia que eriça o pêlo e ruga ao ver a presa, ou ao trovão que ribomba no céu plúmbeo; Pompeu é como um carvalho sagrado e solitário, despido de folhagem, mas cujo tronco robusto projecta uma sombra enorme. Fedro insufla o espírito romano nos apólogos de Esopo e exprime os sentimentos dominantes no tempo de Tibério e de Calígula. Por detrás do que há de universal no *D. Quixote* de Cervantes não é

difícil descobrir-se a alma castelhana. Na *Divina Comédia* reflecte-se a mentalidade medieval, escuta-se o eco das lutas entre o Sacerdócio e o Império, percebem-se os ressentimentos pessoais do poeta, mas destaca-se um princípio supremo de Justiça e a Razão emancipa-se da crença. No *Fausto* de Goethe projectam-se as angústias e perplexidades do homem moderno. Camões é o porta-voz de uma raça embriagada com os «fumos da Índia», deslumbrada com as riquezas do Oriente.

Nem a Ciência nem a Arte são produções espontâneas, por mais aparente que seja a sua naturalidade. Ambas mergulham na realidade para transcendê-la e têm que recorrer a meios de expressão trans-subjectivos de carácter social. Partindo do particular, de um *aqui* e *agora*, tanto o sábio como o artista procuram elevar-se ao universal que torne as suas criações válidas para qualquer lugar e tempo, ultrapassando o condicionalismo inicial, mas conservando dele as relações fundamentais. A mensagem do artista, como a do sábio, é comunicável pelo que contém de universal, mas, antes de ser traduzida, foi vivida. «Há um factor alheio ao artista e que colabora com ele: é a multidão, o povo, a sociedade, a colectividade nacional, enfim, que lhe fornece o elemento natural da tradição, a qual o artista idealiza dando-lhe a forma com que é renovada e mais vigorosamente universalizada.» <sup>(26)</sup>.

---

<sup>(26)</sup> Teófilo Braga: *As modernas ideias na Literatura Portuguesa*, vol. I, pág. 235.



A verdadeira Arte, como a verdadeira Ciência, funde o singular no universal, porque procura superar todas as limitações; só isso a faz perdurar. Mas nenhum homem pode exprimir o que não está contido em si; e só a sua riqueza interior lhe confere poder de irradiação. Não admira, pois, que o artista, cultivando a Arte o mais desinteressadamente possível, seja ao mesmo tempo o intérprete e revelador de valores universais, acessíveis aos mais diversos temperamentos. Por mais que se desinteresse dos valores éticos, religiosos ou lógicos, não lhes pode ser indiferente, porque eles interferem com os valores estéticos que procura realizar: encontra-os sem os procurar. Assim também o sábio, desinteressando-se do útil, encontra-o, porque o seu critério de fecundidade teórica é também aquele que melhor satisfaz as necessidades práticas.

Se um artista vê a beleza nos valores éticos (27), como não havia de reflectir as suas inquietações morais? Se outro identifica a beleza e a verdade, porque não havia de procurar os caminhos iluminados pela razão? De qualquer modo, eram preocupações estéticas que o orientavam; punha as suas ideias ao serviço da arte e não esta ao serviço daquelas. Todavia, a sua obra, apreciada de fora, pode prestar-se à interpretação inversa e ver-se nela uma intencionalidade a-estética. Isto não impede que, em muitos casos, se realize uma obra de Arte sem intenção estética, ou, pelo menos, sem que ela

---

(27) Os gregos empregavam o mesmo termo para designar o *bem* e o *belo*; os romanos, para designar o *bom* e o *útil*.

fosse predominante. Já o sofista Hípias aponta como erro fundamental da dialética socrática a preocupação de isolar conceitos abstractos e de lhes atribuir o carácter de realidade que só pertence aos complexos donde foram abstraídos: «Na verdade, Sócrates, não consideras nunca as coisas no conjunto; tu, como os teus interlocutores habituais, destacas, isolas o belo ou qualquer outra parte do real, e bates depois essas coisas separadas como que para verificares nelas o som. É por isso que as grandes realidades totais e essenciais te escapam (28).

H. Poincaré não considera a curiosidade, mas sim a beleza, o estímulo da investigação científica: «O sábio não estuda a natureza por ser útil; estuda-a porque tem prazer nisso, porque ela é bela. Se a natureza não fosse bela, não valeria a pena conhecê-la, a vida não valeria a pena de ser vivida. Não me refiro aqui, bem entendido, à beleza que impressiona os sentidos, à beleza das qualidades e das aparências; não que lhe seja indiferente, mas porque não tem nada que ver com a ciência; refiro-me à beleza mais íntima que provém da ordem harmoniosa das partes e que uma inteligência pura pode apreender... É a procura desta beleza especial, o sentido da harmonia do mundo, que nos faz escolher os factos que mais contribuem para esta harmonia, assim como o artista escolhe, entre os traços do modelo, aqueles que completam o retrato e lhe

---

(28) *Hípias Maior.*

dão o carácter e a vida... E vê-se que a preocupação do belo nos conduz à mesma escolha que a do útil» (29).

A imaginação trabalha com as imagens conservadas na memória e com as emoções sem carácter representativo que lhes andam associadas. O próprio mecanismo da memória se encarrega de simplificar as percepções fixando as suas características mais emotivas, enquanto as outras, pela sua fraca intensidade, se diluem. Sentir é reagir a uma excitação; por isso a sensibilidade é activa. A reacção corresponde à excitação, mas não se identifica com ela: é a sua tradução noutra linguagem, de modo que todas as manifestações da sensibilidade são transfiguradoras. A transfiguração é ainda maior quando não nos limitamos a apreender intuitivamente as modificações que experimentamos e pretendemos descrevê-las, explicá-las, comunicá-las, porque temos que proceder a uma nova tradução em termos de comunicabilidade, isto é, recorrendo a meios artificiais para provocar reacções análogas àquelas que experimentámos.

A Arte consiste na descoberta dos meios adequados de comunicação de emoções estéticas. O artista não pretende revelar-nos objectos estranhos à sua sensibilidade, mas sim transmitir-nos as suas impressões de beleza, fazer-nos comungar nos seus enlevos, nos seus deslumbramentos, ou participar das suas inquietações e angústias. Para isso

---

(29) *Science et Méthode*, págs. 15 e 16.

tem que nos fornecer matéria sensível que provoque em nós impressões análogas às suas — é duvidoso que sejam análogas —, que desperte fundas ressonâncias emocionais, criando um mundo de objectos que possa sugeril-as, e cuja realidade consiste no seu poder evocativo. As pretensões realistas, na Arte <sup>(30)</sup>, são illusórias, porque a natureza só é artística na medida em que o artista a transfigura e corrige, segundo o ideal de beleza que concebe. Rafael diz numa carta dirigida a Castiglioni: «Como me faltam modelos belos, sirvo-me de um certo ideal que eu concebo». Aquilo que o artista procura exprimir é sentimento antes de ser ideia; é emoção fecunda, antes de ser expressão. Cada artista tem a sua maneira particular de reagir, onde se reflectem as suas características psicológicas, ao mesmo tempo que a natureza dos estímulos que o affectam. As emoções que geram uma obra de Arte, por muito comuns que sejam, são sempre individuais e a linguagem que as exprime, embora universal, admite sempre diversas interpretações. Antero declara que os seus *Sonetos* são «a autobiografia de um pensamento e como que as memórias de uma consciência».

Tanto o artista como o sábio pretendem interpretar a realidade, mas toda a tentativa de inter-

---

(30) «Chamaram-se a esses esforços contra a desacreditada fase ultra-romântica, *Naturalismo* e *Realismo*, como se a natureza e a realidade não fossem também símbolos, que para terem expressão carecem do trabalho subjectivo da idealização.» — Teófilo Braga, *As modernas ideias na Literatura Portuguesa*, vol. I, pág. 235.

pretação é transfiguradora; em primeiro lugar, porque é impossível a identificação do sujeito com o objecto; em segundo lugar, porque todos os meios de expressão são necessariamente simbólicos. Quando nos dispomos a analisar os nossos estados, começamos por dissociá-los da consciência que os há-de julgar e, como é de fora que os observamos, não podemos deixar de os apreciar superficialmente segundo leis subjectivas que não lhes pertencem e os deformam, portanto. A Arte só é imitativa quando o artista substitui as fontes vivas de inspiração por modelos artificiais, impostos pela autoridade, e se dispensa de elaborar directamente a sua interpretação.

A Ciência é a mais simbólica de todas as artes e, por isso mesmo, a mais transfiguradora. Xenófanos, Parménides, Empédocles e Lucrécio escreveram em verso os seus tratados acerca da Natureza, e Heraclito, embora recorrendo à prosa, designou o seu com o nome de «Musas» e dedicou-o à deusa protectora da cidade. Buffon, na sua *História Natural*, recorreu algumas vezes aos poemas didáticos de Opiano, cujas descrições apresentam as características de exactidão científica. Por outro lado, a teoria atómica de Epicuro forneceu matéria poética a Lucrécio, o qual precedeu Darwin com as suas ideias acerca da «selecção natural».

«A Arte — escreve Taine — tem como particularidade o facto de ser ao mesmo tempo *superior* e *popular*; manifesta o que tem de mais elevado e manifesta-o a todos». Já não acontece o mesmo

com a Ciência, porque os símbolos que emprega são menos acessíveis à intuição; são simples notas convencionais, como letras de um alfabeto sem valor expressivo para quem lhe desconheça o significado. O artista é trans-subjectivo pelo poder de insinuação dos valores que exprime e fazem parte da experiência humana de todos nós, ao passo que o sábio é trans-subjectivo, porque se move num plano intelectual depurado de subjectividade, e só nesse plano é acessível <sup>(31)</sup>. Tanto um como outro se fundam em analogias e o seu segredo comum está na descoberta de analogias fecundas, embora o critério de fecundidade seja diferente: um intelectual, e outro emocional. Só neste ponto há imitação, mas sem isso a Arte e a Ciência perderiam todo o contacto com a realidade sensível. Deste modo, na Arte, como na Ciência, há «imitação aparente e transfiguração real», como diz Régio, porque há um aspecto da realidade a descrever e a comunicar por meios de expressão simbólicos e convencionais.

O poder de sugestão de uma obra de Arte resulta da complexidade e variedade, ou da intensidade e profundidade das emoções que desperta, das associações de ideias que provoca, relacionadas com estados afectivos, do poder de simpatia, de sedução ou de compreensão que possui. Assim como uma representação mental resulta de um certo estado psicológico, ao qual se associa, adquire, por sua vez, o poder de ressuscitá-lo, pelo mesmo mecanismo

---

(<sup>31</sup>) «A Arte só tem mistério para o filósofo.» — Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, pág. 222.

associativo, mas tomado em sentido inverso. Revelando o que há de característico num objecto, o artista consegue dar a sugestão de realidade às suas criações; para isso, precisa de conhecer o objecto e de empregar os meios de expressão trans-subjectivos adequados à descrição que pretende fazer e à comunicação das impressões que ele lhe produziu.

A Arte é apenas um conceito abstracto que só existe realmente nas obras que a revelam. Não é ela que se revela ao artista, mas sim este que a revela nas suas criações. A intuição artística é um elemento fundamental da criação estética, mas, por si só, não chega para produzir uma obra de Arte: é necessário exprimi-la de maneira sensível e, para isso, é preciso analisá-la e recriá-la por meios simbólicos, transfigurá-la à custa de analogias, traduzi-la em alegorias, metáforas, sinédoques e metonímias, ou aproveitar as ilusões dos sentidos.

Uma obra de Arte é uma unidade na qual cada elemento existe em função do conjunto: por isso o artista precisa de desfazer todos os vestígios de que o seu trabalho foi sucessivo e das indecisões e correcções que introduziu na obra antes de a considerar concluída. Nas artes plásticas, a ilusão de simultaneidade realiza-se automaticamente na intuição espacial e fundamenta-se na harmonia e no equilíbrio dos pormenores subordinados a uma ideia principal. O critério de unidade, nas artes que se desenvolvem no tempo, como a música e a poesia, exige ainda equilíbrio e harmonia, mas a coordenação e subordinação dos elementos a uma ideia pre-

dominante adquire maior importância porque a impressão de simultaneidade só pode resultar da aparência de espontaneidade, como se o poema, literário ou sinfónico, tivesse surgido de um jacto.

Há, certamente, artistas intuitivos, nos quais todo o trabalho de elaboração artística se efectua fora do domínio da consciência e se apresenta sob a forma de inspiração, mas a execução da obra exige sempre uma procura de efeitos sugestivos, um trabalho intencional de expressão e um esforço para dissimular o que nela há de rebuscado e de artificial. A sobriedade dos pormenores é uma característica de Arte superior, porque exige uma escolha mais apurada dos elementos empregados e uma combinação feliz; mas, por outro lado, requer maior capacidade receptiva, maior esforço de interpretação. Nas épocas de frouxa sensibilidade estética, a Arte só consegue impor-se pelo abuso dos pormenores, pelo excesso de ornamentos. O gongorismo é uma forma poética deste tipo, onde se reflecte uma sociedade fútil, ou submetida a coacções inibitórias.



# POESIA E VERDADE

## I

Estamos tão habituados a considerar a poesia como criação livre do espírito, caprichoso devaneio, e a verdade como imposição inelutável de uma realidade independente do espírito, construção uniforme e invariável, que nos parecem incompatíveis estes dois conceitos. O antagonismo aparente fica, porém, muito reduzido se atentarmos nos factores objectivos que influem na elaboração poética e nos processos subjectivos de construção da verdade.

Platão — esse pródigo criador de mitos e alegorias, que tem a voz musical de um aedo e a fogosa inspiração de um iluminado — assume atitudes contraditórias perante os poetas: concede-lhes honras divinas, mas expulsa-os da sua República, como perigosos «imitadores»; adora-os em nome da beleza, para os banir em nome da utilidade; deixa-se fascinar, empolgar, pelas emoções que provocam, mas insurge-se contra essa fraqueza, em nome da razão. Boileau escreve na *Arte poética*: «*Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable*». Leconte de Lisle, no discurso de ingresso na Academia

Francesa declarou: «a Arte e a Ciência, separadas pelos esforços divergentes da inteligência, devem tender a confundir-se».

Alfred Vigny proclama as íntimas relações da beleza e da verdade: «As belezas de toda a arte só são possíveis quando derivam da mais íntima verdade.»<sup>(32)</sup>. Efectivamente, os poetas que, como Ovídio, entendem que «a poesia vive do erro e da mentira»<sup>(33)</sup> nunca atingem as mais profundas e insondáveis fontes da poesia<sup>(34)</sup>.

A linguagem claramente metafórica do poeta não lhe permite dissimular o carácter transfigurador da Arte, ao passo que a austera sobriedade da linguagem científica parece dar sentido ontológico ao simbolismo do conhecimento teorético.

*«O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente».*<sup>(35)</sup>.

O homem só pode analisar os seus estados retrospectivamente recorrendo à memória, sempre instável porque consiste em associações dinâmicas incessantemente renováveis com a matéria viva que lhes serve de abstracto. As recordações são fugazes

<sup>(32)</sup> *Stello*, pág. 233.

<sup>(33)</sup> *Amores*.

<sup>(34)</sup> As obras que Ovídio escreveu no exílio — *Tristes e Ponticos* — mais sinceras, mais emocionantes, mais humanas, são também as mais poéticas.

<sup>(35)</sup> Fernando Pessoa: *Poesias, Autopsicografia*, pág. 237.

como as imagens que se formam no seio das águas correntes. Por isso o Artista pode ser sincero sem ser verídico. A imaginação associa às impressões realmente vividas as vivências embrionárias que a fantasia concebe, o mundo inefável das aspirações e dos sonhos.

Na expressão da vida afectiva há sempre um mínimo de acção dramática, porque incide sobre um estado passado que não nos afecta já com a mesma intensidade das vivências actuais e podemos analisar como se fosse de algum modo estranho a nós.

O mecanismo da associação e o poder de evocação de certas impressões sensíveis ou de certas ideias explica algumas deformações intencionais e transposições de cenários efectuadas pelos artistas.

Fernando Pessoa canta o sino da sua aldeia, embora tivesse nascido em Lisboa e o sino a que se refere seja o da Igreja dos Mártires, ao Chiado:

*«Ó sino da minha aldeia,  
Dolente na tarde calma,  
Cada tua badalada  
Soa dentro da minha alma.»*

A transposição de cenário explica-se pelos encantos poéticos sugeridos pela palavra «aldeia» que evoca a paz idílica dos campos, a vida simples, o ambiente mais propício às efusões sentimentais. Foi, porém, à sua experiência sensível e emocional autêntica que o poeta recorreu, e subsiste qualquer que tenha sido o sino que a provocasse:

*«A cada pancada tua,  
Vibrante no céu aberto,  
Sinto mais longe o passado,  
Sinto a saudade mais perto.»*

Os estados emocionais realmente vividos podem ressuscitar quando as causas que os provocaram são substituídas por outras que têm alguma analogia com aquelas ou pelo poder de sugestão da linguagem. Uma campainha qualquer ou a simples referência a um sino podem provocar, em condições favoráveis de receptividade, sentimentos análogos aos que experimentámos alguma vez ouvindo um sino.

As impressões sensíveis e as ideias que, por qualquer motivo, associámos, evocam-se mutuamente quando a associação adquire suficiente estabilidade. Toda a forma de expressão é um misto de realidade e de fantasia, de objectividade e de subjectividade, de fidelidade e de artifício, de sinceridade e de mistificação.

Numa obra de Arte há dois aspectos inseparáveis, mas que admitem as mais variadas combinações: o documento e a emoção, o modelo e a interpretação, o objectivo e o subjectivo. Desfeito o erro do realismo primário, que identificava o conhecimento com o seu objecto, o aspecto subjectivo adquiriu maior importância e alterou profundamente a problemática da verdade. Todo o artista é artífice na medida em que exhibe a sua virtuosidade técnica de reprodução e só atinge a categoria de artista na originalidade com que aplica essa técnica

imprimindo-lhe, ao mesmo tempo, um cunho pessoal e um sentido universal.

Ficção não significa falsificação. A realidade é uma fonte inesgotável de poesia, porque dela recebe o homem as impressões sensíveis e as emoções que o fazem artista.

A Natureza também combina cores em cenários de maravilha, orchestra sons em polifonias colossais, exhibe poderosas forças architectónicas, trabalha os relevos, esculpe as rochas, faz geometria nos cristais, modela as formas graciosas das plantas, das folhas, das flores e dos frutos, e, através da organização complexa dos seres vivos, faz brotar, da essência capitosa da vida, um sopro de espiritualidade.

A ciência e a poesia, inicialmente fundidas nos mitos que resumem a experiência primitiva da humanidade e a sede de beleza que a impele, procuram novos tipos de ficção, mais concretos ou mais abstractos, sem deixarem de conceber o Mundo como uma obra de Arte, harmoniosa e bela.

A verdade adquire significado poético pela maneira como é interpretada e traduzida. Nas ficções das fábulas e dos apólogos encerram-se profundas verdades morais. O acontecer histórico pode assumir a majestade da epopeia.

A poesia procura transpor, como a ciência, o abismo que separa o sujeito do objecto, mas, enquanto aquela concede especial atenção ao sujeito, esta sacrifica-o às preocupações de objectividade. «Para a imaginação criadora o mundo interior é o

regulador; para o conhecimento é o mundo exterior», — faz notar Ribot.

O poeta faz participar a Natureza dos seus sentimentos e paixões porque vê nela um reflexo da sua alma convivente. Umás vezes, recorre a imagens sensíveis para simbolizar e sugerir ideias abstractas e sentimentos; outras vezes faz alusão a estados de espírito suficientemente comuns (para serem comunicáveis e compreensíveis) com o fim de evocar imagens sensíveis. De qualquer modo, são as efusões da sensibilidade que tornam poéticas as coisas. Domingos Monteiro povoa a *Solidão* com os seus pensamentos:

*«Em tudo romoreja o mesmo anseio,  
Vibra o mesmo inquieto pensamento  
Quer no regato, em seu humilde veio,  
Quer na fúria sarcástica do vento.»*

*(Evasão)*

Mário Beirão sente que é

*«.....a agonia  
De tudo o que morre!»*

*(Canto da Noite)*

Petrónio põe na boca do poeta Eumolpe a afirmação de que «a poesia consiste mais no entusiasmo de uma imaginação exaltada do que na deposição de um testemunho escrupuloso».

As *Geórgicas* de Virgílio são inconfundíveis com o tratado *De re rustica* de Catão e com o *Económico*

de Xenofonte, embora se ocupem também dos aspectos técnicos da agricultura e da economia rural. Assim também a obra de Lucrecio não é poética pelas teorias físicas que expõe, mas sim pelo entusiasmo, pelo deslumbramento com que se eleva à concepção da vida universal.

A fidelidade histórica da *Farsália*, a exactidão dos subsídios geográficos e antropológicos que fornece, a objectividade com que procura explicar os acontecimentos humanos, não diminuem o seu valor poético, porque as descrições e interpretações emocionam e arrebatam pelo pitoresco das imagens, pelo patético das situações, pela violência dos contrastes, pelo calor humano que anima e ressuscita as personagens. Lucano teve o alto mérito de mostrar, numa época recuada, que a realidade é suficientemente rica de poder emocional para dispensar o maravilhoso mitológico.

No prefácio da *Légende des siècles*, escreve Vítor Hugo: «O género humano, considerado como um grande indivíduo colectivo, realizando de época em época uma série de actos sobre a Terra, tem dois aspectos: o histórico e o lendário. O segundo não é menos verdadeiro do que o primeiro; o primeiro não é menos conjectural do que o segundo».

A história foi, em todos os tempos, uma fonte de inspiração poética pela poderosa influência que a vida afectiva desempenha na orientação da conduta humana. Já na *História* de Heródoto o espírito poético transpõe para a vida dos povos a conexão moral do crime e do castigo e comove-se com a inconstân-

cia da sorte: «Como sei que a prosperidade humana não continua sempre do mesmo lado, narrarei igualmente as coisas grandes e pequenas». Cada um dos nove livros desta obra é consagrado a uma das Musas e o processo histórico surge como a manifestação permanente de um poder supremo, vigilante e justiceiro, que lhe regula a marcha desde a origem dos tempos.

Tucídides oferece-nos admiráveis exemplos de fusão do espírito poético com a narrativa histórica, porque se comove com as grandes calamidades humanas e descreve-as com singular poder evocativo, opondo os aspectos mais característicos dos factos para os fazer realçar e esclarecer mutuamente. A sua simpatia humana, compreensiva e indulgente, revela-se na maneira de justificar a conduta e de lhe encontrar atenuantes morais. A descrição da partida da frota ateniense para a expedição da Sicília é uma água-forte magnífica e a da peste que flagelou Atenas forneceu um belo quadro ao poema de Lucrécio. A história de Tito-Lívio, impregnada de subjectividade, esmaltada de metáforas, de alegorias, de antíteses, de hipérboles audaciosas, de reflexões trágicas, apresenta as principais características da poesia.

A eloquência, que visa a persuasão e se reclama de verdade é irmã gêmea da poesia: ambas exigem a intuição do valor emocional das imagens, dos efeitos das semelhanças e dos contrastes, da harmonia das coisas, das perspectivas, dos volumes, dos tons, dos aspectos mais subtis. Como o poesia, a eloquên-



cia requer entusiasmo, inspiração, arrebatamento, e, ao mesmo tempo, exige equilíbrio, medida, ritmo e lucidez. Os discursos que Tucídides põe na boca das suas personagens são eloquentes pelos sentimentos que revelam, pelo nível dramático que atingem, pela sugestão de verdade psicológica e histórica que realizam.

A Arte persuade sem argumentos e impressiona sem prova, mas a contemplação estética ensina a observar e prepara o espírito para reflectir. Não foi por mero acaso que o renascimento árabe do século XIII e a Renascença do século XV começaram pelo florescimento das artes.

A imaginação antecipa o conhecimento: conjectura, prevê, descobre, ensaia novas combinações e artifícios experimentais. Ela intervém na elaboração teorética e no aperfeiçoamento das técnicas experimentais: concebe hipóteses fecundas pelas potencialidades interpretativas que encerram e inventa artifícios para forçar a Natureza a responder às suas dúvidas. Depois de personificar as forças cósmicas numa concepção antropomórfica, aplicou a sua actividade mítica à explicação simbólica dos fenómenos periódicos. O tipo mitológico de conhecimento converteu-se no tipo lógico.

O sentimento colabora na apreensão do real, através da experiência emocional adquirida. Por sua vez, a razão contribui para provocar emoções estéticas. Assim como a Arte procura revelar aspectos da Verdade, esta participa das influências subjectivas que informam aquela.

Entre o espírito e as coisas há íntimas relações, porque estas só existem, para nós, como estados de consciência e delas só conhecemos as reacções que nos provocam. Os nossos estados de consciência modificam-se a cada momento, mas não nos limitamos a notar essas modificações: procuramos explicá-las, determinar-lhes as causas e o condicionalismo, relacioná-las com certos factos concretos, referi-las ao mundo externo. A ilusão de realidade provocada pela Arte baseia-se na semelhança dos efeitos psicológicos produzidos por causas diferentes.

Só podemos identificar-nos com aquilo que criamos e que, para um espectador estranho, vale, sobretudo, pelas ressonâncias que nele acorda, mas há um fundo comum, trans-subjectivo, que permite a comunicação de sentimentos e de ideias, cujo principal veículo é a linguagem. Nos espíritos abstractos, as palavras convertem-se directamente em sentimentos; nos espíritos intuitivos evocam imagens. Florbela Espanca dedica «aos desgraçados» o seu *Livro de Mágoas* porque

*«Sòmente a vossa dor de Torturados  
Pode, talvez, senti-lo... e comprehendê-lo».*

Fernando Pessoa quando, no *Primeiro Fausto*, toma por tema *O horror de conhecer*, deixou vinculada a sua perplexidade nestes versos:

*«Se as palavras que eu diga nunca podem  
Levar aos outros mais do que o sentido  
Que essas palavras neles têm...».*

Na criação artística, o Artista fixa apenas alguns pormenores da realidade total que apreende intuitivamente e é sobre esses pormenores que a imaginação trabalha. A sua sensibilidade manifesta-se quer na maneira particular de sentir a beleza, quer na escolha dos elementos que considera essenciais à descrição das suas impressões, quer ainda na maneira como associa esses elementos numa síntese expressiva.

Quando Rodin contorce os corpos ou Rembrandt acentua o contraste da luz e da sombra no claro-escuro, exageram intencionalmente certas relações, criam uma nova linguagem, mais incisiva, mais eloquente, para darem relevo e exprimirem melhor os estados atormentados e subtis que se propõem revelar. O sábio procede de maneira análoga, com a diferença que é mais respeitador das relações que observa.

O artista afasta-se do real para formar com os elementos sensíveis um conjunto original; mas o sábio também se afasta do real para fixar as relações naturais por meio dos tipos ideais que constrói.

Cesário Verde vive «como um monge no bosque das ficções», mas queria que «o real e a análise» lhe dessem o livro que meditava. Por detrás das formas que a percepção sensível lhe oferece, ele adivinha alguma coisa de inacessível aos sentidos, que seria a própria essência da realidade:

*«Ah! Ninguém entender que ao meu olhar  
Tudo tem certo espírito secreto!».*

Ora a ciência, por muito que aparente desinteressar-se da essência das coisas, também concebe, por detrás dos fenómenos, com o nome de *princípios de conservação*, um elemento de permanência que não é menos fictício nem menos poético do que o «espirito secreto» de Cesário. A única diferença é que aqueles princípios são menos vagos e mais adequados à experimentação.

O segredo da poesia é, em grande parte, um reflexo da nebulosidade dos conceitos que emprega. Basta definir um conceito com algum rigor para se dissipar a auréola poética que o envolve, mas o que nele há de poético subsiste, embora seja mais difícil descobri-lo.

Quando a força é concebida como *élan vital*, manifestação anímica misteriosa, possui um sentido poético que desaparece quando se define como o produto da massa pela aceleração. A linguagem da ciência é demasiado seca e hermética para despertar facilmente emoções estéticas e não tem, como a música, uma expressão sonora capaz de impressionar aqueles mesmos que a não compreendem. Só os *iniciados* poderão vislumbrar o mundo de ficções que se oculta na expressão matemática de um fenómeno ou numa fórmula química; e, esses mesmos, esquecem frequentemente o que há de conjectural, de precário e de transitório na explicação científica.

## II

O conceito de Verdade, apesar do seu carácter intelectualista, não é mais fácil de definir do que

o conceito de poesia, porque, além de conter diversas significações, é impreciso, flutuante e variável no tempo e no espaço. «Que coisa é a Verdade?» — pergunta Pilatos num momento de indecisão. E não obteve resposta... «Encoberta peregrina» — lhe chamou Antero. Acerca de *verdade científica* escreve Einstein: «O sentido da palavra *verdade* é diferente conforme se trata de factos psicológicos, de uma proposição matemática ou de uma teoria de ciência natural» (*Comment je vois le monde*, pág. 162). Os físicos modernos influenciados pela teoria da Relatividade, já não consideram os conceitos e princípios fundamentais da física como verdades definitivas, mas sim como criações livres do espírito.

É frequente confundir-se a «verdade» com a *convicção* ou com a *certeza*, que resultam de nos julgarmos de posse da verdade e exprimem, por consequência, estados subjectivos de adesão a um juízo ou a uma interpretação acerca de um certo conteúdo afectivo, intelectual ou sensível. As qualificações de verdadeiro e de falso não se aplicam às representações, mas sim aos juízos por meio dos quais as interpretamos e relacionamos e procuram exprimir os limites de adequação desses juízos às situações objectivas a que se referem, ou antes, o acordo ou desacordo entre as próprias representações, visto que não podemos compará-las directamente com as coisas.

A possibilidade de erro ou de ilusão na captação directa dos objectos sensíveis força-nos a conside-

rar esses objectos independentes do pensamento e a distingui-los das impressões subjectivas que lhes correspondem. Quando se trata de objectos mentais, o erro consiste na impropriedade ou ilegitimidade das relações que entre eles se estabelecem.

A distinção entre validade objectiva e validade subjectiva nem sempre é fácil de estabelecer, porque a objectividade só pode ser apreciada através de indícios subjectivos. Nos juízos empíricos, a validade objectiva fica dependente da confirmação experimental das previsões que eles permitem fazer; nos juízos racionais, é aferida pelas regras da coerência lógica, da contradição e da razão suficiente. A validade dos juízos de valor é mais difícil de estabelecer, por falta de um critério universal, e pela pressão irresistível dos factores da vida afectiva: inclinações, tendências, interesses, desejos, aspirações e hábitos individuais.

As necessidades da acção prática modelam e estruturam a inteligência e condicionam a ideia geral de Verdade. E como a nossa vida consciente se dirige para fins intencionalmente procurados e pretende realizar valores, a noção de verdade refere-se também ao valor intrínseco dos fins e à adequação dos meios que se empregam para alcançá-los.

As verdades afectivas são pessoais e indemonstráveis: a sua validade, exclusivamente subjectiva, resulta da adesão que se lhes dá. Pelo contrário, as verdades racionais são susceptíveis de demonstração ou de justificação experimental, pelo que adquirem carácter universal. As verdades afectivas são infe-

ridas a partir de algumas crenças fundamentais; as verdades racionais constroem-se por virtude dos princípios lógicos, fecundados pela intuição sensível.

A adaptação ao meio é uma condição fundamental da vida e implica um mínimo de objectividade na interpretação dos fenómenos. Só o conhecimento verdadeiro pode interessar-nos como instrumento de previsão e de orientação prática da conduta. Nos animais inferiores, a associação de imagens concretas ou de representações desempenha o papel de razão e permite-lhes prever acontecimentos dentro do sistema de associações fixado pelo hábito ou transmitido por hereditariedade sob a forma de aptidões ou de instintos, mas como as necessidades biológicas diferem de uma espécie para outra, aquele sistema de associações varia também com essas necessidades. É, portanto, legítimo supor que, se a nossa conformação sensorial fosse diferente, as próprias condições de adaptação à realidade exigiriam um tipo diferente de construção teórica.

Esta imposição inelutável faz adquirir certos hábitos mentais comuns a todos os homens sob a forma de princípios lógicos e contribui para a elaboração da verdade científica submetida à verificação experimental. O emprego de símbolos trans-subjectivos que dissimulam as divergências pessoais de significados também contribui para fortalecer a confiança na unidade da razão humana. As operações lógicas seleccionam e regulam as presunções de possibilidade e de probabilidade baseadas em semelhanças e decidem o que deve considerar-se real.

O pensamento chega a conclusões verdadeiras por ordenação e sistematização lógica das ideias e a fins valiosos por impulsão teleológica dos sentimentos. A razão e o sentimento são duas formas de actividade do espírito e de elaboração da sua experiência, cada uma das quais tem os seus princípios de associação e de ordenação: «L'esprit a son ordre, qui est par principes et démonstrations; le coeur en a un autre. On ne prouve pas qu'on doit être aimé, en exposant d'ordre les causes de l'amour» (36).

A ideia de verdade implica uma atitude de neutralidade, de imparcialidade, na elaboração e apreciação do seu conteúdo de significações e por isso é necessário evitar que os elementos afectivos adulterem a interpretação da realidade ao sabor dos interesses ou das preferências pessoais. Entre a ciência e a realidade há, porém, uma lacuna insolúvel: enquanto a percepção resulta de sensações singulares, o conhecimento emprega e relaciona universais.

O processo de identificação que serve de base ao conhecimento consiste em despojar os objectos da heterogeneidade qualitativa que os individualiza para fixar as determinações análogas e desprezar as diferenças que possam apresentar as outras determinações: parte-se da imitação para a transfiguração. As limitações dos sentidos e a insuficiência dos meios de observação de que dispomos recortam formas fictícias no mundo externo e ocultam-nos inúmeras particularidades que distinguem os objec-

---

(36) Pascal: *Pensées diverses*.



tos assim construídos e que, por isso mesmo, somos forçados a desprezar. De muitas outras abstraímos nós voluntariamente para abrangermos, em conceitos gerais, grande número de objectos diferentes. Quando aplicamos depois algum conceito aos objectos nele incluídos, encontramos nestes as semelhanças que constituem as notas essenciais daquele conceito sem repararmos que transpusemos o abismo que separa o individual do geral e que a descrição conceptual dos objectos individuais é pura ficção.

A *convicção* e a *certeza* traduzem estados subjectivos de adesão a juízos que podem ser, aliás, radicalmente falsos, pois o valor objectivo de um juízo depende de condições estranhas ao sujeito que o formula. As nossas convicções e certezas, por mais fortes, por mais reflectidas e sinceras que sejam, não são garantia suficiente de verdade. Por sua vez, a dúvida não é incompatível com a verdade, pois esta pode apresentar-se com o aspecto de inverossimilhança e de impossibilidade quando não dispomos de recursos suficientes para a assimilarmos.

Só podemos conhecer aquilo de que não temos experiência directa reportando-nos ao que directamente conhecemos; daí a importância da experiência adquirida na assimilação de novos conhecimentos. Aquilo que não se harmoniza com a nossa experiência pessoal é incompreensível para nós. É frequente atribuir-se a erros alheios o que resulta apenas das deficiências e estreiteza do nosso espírito.

O homem, com as suas valorações e fins, é o único estalão de todas as coisas. «Só há verdades,

escreve Spengler, em relação a uma humanidade determinada» (37). Quase tudo o que se toma por conhecimento verdadeiro é simples presunção pessoal, opinião fundamentada em crenças. O céptico Luciano já tinha notado que o mundo do pensamento está povoado de quimeras.

Entre *convicção* e *certeza* há diferenças psicológicas que nem sempre é fácil destrinçar, embora possamos dizer, de um modo geral, que a convicção se refere especialmente à adesão a uma crença, ao passo que a certeza exige uma justificação racional ou empírica. Na convicção predomina o aspecto afectivo da conformidade; na certeza prevalece o carácter intelegível do juízo.

Admite-se que o conteúdo de uma convicção possa ser falso, mas não o conteúdo de uma certeza. Os juízos de valor são objectos de convicção e não de certeza, pela impossibilidade de uma demonstração universalmente aceita. Por sua vez, os juízos empíricos susceptíveis de comprovação e os juízos racionais acessíveis a tratamento lógico são objectos de certeza.

O estado de plena adesão a um juízo manifesta-se como sentimento de evidência, o qual tanto pode resultar de uma percepção real como de uma alucinação, de um raciocínio correcto como de um sofisma, de um hábito ou de uma ilusão. Por isso, o sentimento de evidência é muito falível e não tem o valor probativo que Descartes lhe atribuía. A cla-

---

(37) *Decadência do Ocidente*.

reza de uma ideia não impede que ela seja falsa. Uma proposição é evidente porque a aceitamos e não a aceitamos por ser evidente.

Só os hábitos mentais e as preferências afectivas podem decidir imediatamente da veracidade de um enunciado, através do sentimento de evidência que ele provoca. Mas, posta de remissa a evidência como critério infalível de verdade, temos de recorrer à reflexão crítica e empregar critérios indirectos mais seguros. A natureza destes critérios tem variado com o tempo e, com eles, o conceito de verdade, identificado com outros conceitos mais fáceis de determinar e que servem de base àqueles critérios: coerência lógica (Descartes), universalidade (Kant), simplicidade, utilidade (Wolf e James), comodidade (H. Poincaré).

Para o racionalismo cartesiano, a coerência lógica era o carácter essencial do verdadeiro. A ideia de simplicidade da Natureza dominou o pensamento científico do Renascimento. A filosofia de Wolf, cuja influência é manifesta no pensamento alemão do século XVIII, adoptou o útil como critério prático da verdade. O pragmatismo de James, que teoriza os processos do capitalismo internacional e conduziu às mais torpes aberrações morais, recorre à mesma transposição segundo a qual uma ilusão útil vale por uma verdade. O positivismo apela, como o pragmatismo, para o *veredictum* da experiência, mas limita-se a considerar «adequados» os princípios que a experiência parece confirmar, porque não identifica o verdadeiro com o útil. O apareci-

mento das geometrias não euclidianas levou H. Poincaré a apelar para o critério de comodidade.

Embora assente numa radical indeterminação, o critério de objectividade é que orienta a investigação científica e inspira mais confiança pela atitude de imparcialidade e neutralidade que impõe à pesquisa da verdade. E, se não consegue dar fixidez e rigor aos enunciados que permite estabelecer, é devido às limitações irremissíveis a que está sujeito o conhecimento.

Se, por um lado, se descobrem relações entre fenómenos aparentemente heterogéneos e dissemelhantes, por outro lado, surgem novos fenómenos que não se harmonizam com a legalidade estabelecida e impõem a revisão das hipóteses admitidas. Este inconveniente tem a sua contrapartida de vantagens porque não permite ao homem de ciência adormecer à sombra dos seus triunfos nem envaidecer-se demasiado com as suas descobertas. Pena é que esta lição de humildade que prepara o espírito de tolerância não aproveite a todos os homens e não consiga dilatar os espíritos mesquinhos.

A ideia de *verdade*, ultrapassando os fins individuais, é um produto da vida social, como observa Goblot. Reduzido ao estreito horizonte dos interesses e conveniências de cada um, o pensamento seria bom ou mau e não verdadeiro ou falso. A vida social, ao mesmo tempo que estimula e amplia o conhecimento individual, ensina os indivíduos a depurarem o seu pensamento dos caprichos, das preferências e das idiossincrasias pessoais, a elevar-se,

em suma, a uma esfera trans-subjectiva em que a descrição e a interpretação dos factos já não pretende ser agradável a quem a faz, mas sim verdadeira — isto é, desinteressada, imparcial e pessoalmente neutra. Todavia, é frequente a pretensão de se atribuir validade lógica a juízos puramente afectivos e de apresentar como verdades incontestáveis o que não passa de opiniões interessadas ou de crenças subjectivas.

A linguagem, oral e escrita, e o pensamento conceptual são criações do homem social e tornam-no solidário não apenas com os seus contemporâneos, mas também com as gerações precedentes que lhe transmitiram os resultados de seus esforços e de suas reflexões, as técnicas e métodos que empregaram, as esperanças e anseios que não viram realizados e valem como programas e directrizes.

Uma personagem de Eurípedes chama às letras «remédio contra o esquecimento» e Platão, num diálogo entre o rei Tamus e o deus Thot, examina as vantagens e inconvenientes da escrita. Thot, o seu lendário inventor, considera-a «o remédio contra o esquecimento e a ignorância», mas o rei aponta-lhe os inconvenientes: — «Tu, como és o pai da escrita, atribuis-lhe, benèvolmente, uma eficácia contrária à que ela possui, porque, fazendo desprezar a memória, produzirá o esquecimento nas almas. Confiados na escrita, é do exterior, por caracteres estranhos, e não de dentro, do fundo de si mesmos, que procurarão ressuscitar as suas lembranças. Encontre o meio, não de reter, mas sim de renovar

as recordações e o que vais dar aos teus discípulos é a presunção de que têm ciência e não a própria ciência, pois, quando tiverem lido muito sem aprenderem nada, julgar-se-ão sábios e não passam de ignorantes cujo convívio é insuportável porque se julgam sábios sem o serem» (38).

A crítica do ensino livresco feita neste passo e renovada pelos pedagogistas modernos, não destrói, claro está, a apologia de Thot, mas põe-nos de sobreaviso contra a incultura dos letrados e a vacuidade dos seus dogmas. A letra mata e é o espírito que vivifica. No poema de Goethe, o dr. Fausto reconhece que «só é útil o que o espírito fecunda». E quando, ao abrir o Novo Testamento no Evangelho de S. João, encontra a frase que consagra e diviniza o Verbo («No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus»), ele hesita no significado que deve atribuir àquele termo: «Verbo» — palavra, inteligência, força, actividade? — é por este último que se decide.

A crítica gnoseológica de Bergson aponta a incapacidade da inteligência para apreender o individual e a vida na sua mobilidade fugidia, porque rompe as mais íntimas conexões que singularizam os objectos e a vida, mas apela para um processo místico de identificação do pensamento e do ser: «Chama-se *intuição* esta espécie de simpatia intelectual que nos transporta ao interior de um objecto para coincidir com o que ele tem de único e, por

---

(38) *Fedro*, § 59.

consequência, de inexprimível». No entanto, o problema continua insolúvel porque se este novo processo de apreensão da realidade íntima das coisas se baseia na inteligência participa das limitações e das deformações que esta introduz no conhecimento e desacredita-se na medida em que nega a eficácia dela; se não se baseia na inteligência pouco importa que seja um processo de apreensão imediata e perfeita, visto que se conserva puramente subjectivo e desvaloriza-se, então, pela singularidade das informações que fornece e não podem ser controladas de maneira nenhuma.

Não pode negar-se, porém, que há tipos de realidade que não podem ser traduzidos nem comunicados por meio de símbolos verbais, quer pelo seu carácter singular, quer por serem insondáveis. De toda a construção sintética que resume a nossa experiência pessoal só é comunicável a parte que representa a experiência comum e que tende a ampliar-se por virtude das relações sociais. Além disso, há uma forma de apreensão afectiva, insusceptível de conversão à lógica racional, mas que interfere no conhecimento sob a forma de opiniões e de crenças. A iniciativa individual procede à revisão crítica das ideias e valores tradicionais e corrige por sua vez os preconceitos e juízos que a experiência e a reflexão invalidam.

Embora não seja possível transmitir, por meio de operações intelectuais, todo o conteúdo de uma vivência, podemos comunicar o conhecimento racional que dela resulta, o qual, a seu turno, se converte

numa fonte de vivências relacionadas, de certo modo, com aquela que experimentámos, por uma espécie de ressonância afectiva. Ora, se cada qual não pode traduzir fielmente as suas emoções, nem sequer mergulhar profundamente na sua vida interior, também não há argúcia psicológica suficiente para interpretar os sentimentos, os desejos e as aspirações alheios sem colaboração dos interessados. Estas dificuldades notam-se frequentemente nas biografias onde, em geral, os biógrafos deixam bem vincada a sua personalidade.

Hesíodo fala-nos de duas espécies de rivalidade entre os homens: a que alimenta a discórdia (*Eris*) e a guerra, filha da Noite obscura, agressiva e cruel, e a que fecunda a Vida, que a dignifica, eleva e enobrece, que opõe os atletas nos ginásios, os poetas nas representações teatrais, os filósofos nas palestras, os cidadãos na Assembleia do Povo e confere o triunfo aos mais hábeis. Foi esta rivalidade que criou a civilização; é ela que realiza a dialéctica do progresso, modela a Verdade, a Beleza, a Virtude. A experiência humana precisa de se refundir à medida que se dilata, para se conservar viva e fecunda.

O conhecimento tem um carácter relacional e abstracto que nos afasta dos dados da intuição sensível. As relações qualitativas e quantitativas descobertas entre os fenómenos são interpretadas e generalizadas teòricamente. A interpretação procura integrar o singular e o imediato no sistema conceptual que resume a experiência adquirida, mas a variedade de significações que se associa ao conteúdo



puro e simples dos factos ou das ideias dá-lhes carácter subjectivo e presta-se a diversas interpretações. Mesmo aquilo a que chamamos um «facto» é uma síntese de elementos objectivos e de significações adicionais que constituem a sua interpretação.

A verificação experimental como critério de objectividade só é possível no que respeita às verdades empíricas e, ainda neste caso, é um critério precário, porque a natureza só responde negativamente e nunca profere a sua última sentença. A unanimidade de opiniões é tomada também como critério de objectividade, porque parece eliminar o que nelas há de subjectivo, mas a possível universalidade de um erro mostra como esta precaução é falível, além de que a concordância de juízos só pode ser inferida e não directamente captada, subsistindo para ela todos os problemas e dúvidas relativos ao conhecimento indirecto ou derivado.

A comparação, único processo de conhecimento a que podemos recorrer, cria uma terceira entidade — a relação — entre os dois termos sobre que incide e com os quais não pode identificar-se, ainda que seja constante. Como, por outro lado, todos os fenómenos são interdependentes, só podemos estabelecer relações inteligíveis entre eles, isolando-os e simplificando as suas relações de dependência, limitando-nos a considerar aquelas que nos parecem mais importantes.

A eficácia prática da ciência mostra que este critério de simplificação é satisfatório, mas não impede

que a teorização científica seja incompleta e transfiguradora: incompleta porque não atende à extrema complexidade dos fenómenos; transfiguradora porque os fenómenos existem em nós como estados de consciência e só se apresentam como objectos de conhecimento imediato sob esta forma.

Para confirmarmos a objectividade dos fenómenos, procuramos actuar sobre os factores externos que supomos intervirem na sua produção, mas, de qualquer modo, só nos podemos reportar a impressões sensoriais, isto é, a fenómenos subjectivos. Felizmente a ciência não precisa de se ocupar desse mundo inacessível das *coisas em si* (os *nómenos* de Kant), porque tudo se passa como se as relações observadas entre os fenómenos implicassem as que desprezamos e fossem aplicáveis ao mundo externo. É ainda a eficácia prática da ciência que legitima esta presumível equivalência.

Para evitar os inconvenientes das apreciações subjectivas, procura-se exprimir numericamente as relações constantes que se descobrem, referindo-as a padrões unitários que se supõem divisíveis e invariáveis. O rigor das medições depende das técnicas empregadas e dos instrumentos aplicados, donde resulta que as leis quantitativas são verdadeiras apenas dentro de certos limites de aproximação. O aperfeiçoamento das técnicas experimentais conduz ao enunciado de leis mais aproximadas e a verdade surge como um limite de probabilidades.

O carácter provisório e precário das verdades empíricas, simplesmente prováveis, e a relativa fi-

xidez de certas formas e princípios que parecem condições da percepção sensível e normas de elaboração da experiência, conduziu à noção de verdades necessárias, independentes da experiência, universalmente válidas e invariáveis. Leibniz opõe às *verdades de facto*, reguladas pelo princípio de razão suficiente, as *verdades de razão*, reguladas pelo princípio de contradição e caracterizadas pela sua absoluta generalidade e necessidade, tendo em si mesmas as condições de validade. Subsiste, porém, a dúvida acerca da origem destes conhecimentos e é legítimo supor que eles são apenas os últimos e mais abstractos conceitos elaborados a partir da experiência.

Locke destruiu a falsa ideia de que as qualidades sensíveis a que chamou *secundárias* (cores, sons, calor, frio, etc.), pertenciam aos próprios objectos de percepção. Kant negou ainda a objectividade das qualidades *primárias* (espaciais e temporais), a que chamou *formas da intuição*, e das propriedades conceptuais, as categorias (*formas «a priori» do entendimento*), que só funcionam excitadas pelas sensações. As formas da intuição e as categorias procedem à ordenação do material empírico, de modo que o papel criador do pensamento manifesta-se na criação dessas formas ou, pelo menos, logo nos dados imediatos da consciência, impondo à matéria empírica as formas que reveste e construindo assim os objectos do conhecimento sensível.

As experiências físicas e as reflexões epistemológicas que conduziram à teoria da relatividade im-

puseram uma revisão destas ideias, porque as formas de pensamento que associamos à observação e à investigação da natureza não são imutáveis nem independentes da experiência. As supostas formas *a priori* da intuição, externa e interna — o espaço e o tempo, tais como eram concebidos — não passavam, afinal, de hábitos mentais arreigados. A teoria de Bohr e Heisenberg, da interferência do observador com o objecto observado, destruiu a barreira que separava o sujeito do objecto, e tende a negar a este uma existência independente daquele. A evidência intuitiva desfez-se; o absoluto degenerou em relativo.

Os físicos modernos já não contestam o papel activo do espírito na interpretação e explicação dos fenómenos. Albert Einstein e Leopold Infeld, na obra comum acerca da *Evolução das ideias em física*, escrevem: «Nas nossas tentativas para compreender as leis da natureza reconhecemos que a explicação intuitiva e perfeitamente evidente é muitas vezes incorrecta. O pensamento humano cria uma imagem continuamente mudável do mundo... Os conceitos físicos são criações livres do espírito humano e não são, como poderia supor-se, unicamente determinados pelo mundo externo».

Esta noção de verdade científica fá-la participar da instabilidade e da artificialidade da criação estética. Já Platão, no *Eutidemo*, assemelha a verdade a um Proteu que incessantemente muda de formas, porque não existe feita e somos nós que pouco a pouco a modelamos e enriquecemos.

# DO ESPÍRITO POÉTICO

## I

Platão, quando compara a inspiração poética com o delírio profético faz da poesia uma forma de revelação transcendente, ou de evasão prospectiva com características adivinhatórias, que permite ultrapassar os limites da natureza humana. Há uma espécie de possessão e de delírio que provém das Musas: «aquele que se aproxima das portas da poesia sem que as Musas lhe tenham insuflado o delírio, persuadido de que a arte basta para o tornar bom poeta, fica muito longe da perfeição e a poesia do bom senso é eclipsada pela poesia da inspiração». (*Fedro*). Contudo, coloca o poeta em sexto lugar na hierarquia das almas.

No *Íone* escreve: «Não é por arte, mas por inspiração e sugestão divina que todos os grandes poetas compõem os seus belos poemas, assim como os grandes poetas líricos. Como os coribantes, que só dançam quando estão fora de si, os poetas líricos não estão na posse de si mesmos quando compõem os belos contos que conhecemos; uma vez que entram no movimento da música e do ritmo, são

transportados e possuídos como as bacantes que bebem leite e mel no rio sob a influência da possessão, mas não quando estão calmas. É o mesmo delírio que age na alma dos poetas líricos, como eles próprios confessam».

A teoria das reminiscências funde-se com a da inspiração na teoria platónica do conhecimento. A alma limita-se a recordar as coisas celestes que contemplou antes de ser arrastada no turbilhão que a encarcera num corpo físico e lhe ofusca a lembrança. Só as almas que contemplaram as essências entram em corpos humanos, «mas não é igualmente fácil a todas recordarem-se das coisas celestes, à vista das coisas da Terra, porque algumas mal as entreviram e outras, depois de caírem na Terra, tiveram a desgraça de se deixarem arrastar à injustiça, por más companhias, e de esquecer os mistérios sagrados que tinham visto; poucas guardam uma recordação suficiente.» (*Fedro*, XXX). A essência das coisas só pode ser objecto de contemplação espiritual e a recordação depende, afinal de contas, do grau de evolução (ou da hierarquia) das almas. Aquelas que contemplaram mais verdades produzem «homens apaixonados pela sabedoria, pela beleza, pelas Musas e pelo amor.» (*Fedro*). Embora tivessem perdido as asas quando se instalaram num corpo, ficou-lhes o geito dos movimentos alados que as conserva em contacto com o mundo ideal que abandonaram transitòriamente. A reminiscência prolonga-se na inspiração quer esta se considere uma revelação mediúnica, quer uma

evasão prospectiva. A tradição helénica está de acordo com esta teoria.

Os primeiros *aedos* gregos foram sacerdotes. O santuário de Delfos tinha os seus *aedos*. A invenção do verso épico é atribuída a Oeu, cantor religioso de Delfos. O nome de Museu aparece ligado às iniciações nos mistérios de Eleusis. Na época da guerra de Troia, os *aedos* são respeitados como intérpretes dos deuses ou medianeiros entre estes e os homens, ainda que não cultivem temas religiosos. Ulisses, no massacre dos pretendentes de Penélope e dos criados infiéis, apenas poupa o *aedo* Fémio que cantava nos banquetes em que lhe consumiam os bens. Agamémnon, antes de partir para Troia, confia Clitemnestra aos cuidados de um respeitável *aedo*, e Egisto só se apodera do governo depois de o afastar do palácio. As imagens de Homero mais antigas apresentam-no com o *strofione* — diadema que simbolizava a divindade.

A influência atribuída por Sócrates ao seu demónio familiar e o facto de os oráculos da pitonisa de Delfos serem dados geralmente em verso, contribuíram, certamente, para esta teoria da inspiração: «O poeta é um ser alado, ligeiro e sagrado, que não pode criar enquanto o entusiasmo o não arrebatava e faz sair de si mesmo. Enquanto não recebe este divino dom, nenhum homem é capaz de fazer versos, nem de proferir oráculos... Não é a arte, mas sim uma força divina que lhe inspira os versos... Os poetas são apenas intérpretes dos deuses.» (*Ione*). Sócrates vai até ao ponto de admitir que os pensa-

mentos que saem da sua alma procedem de origens estranhas, mas confessa-se tão indolente que não sabe donde lhe vêm, nem como. (*Fedro*). A cadeia de influências que parte da Musa inspiradora do poeta, prolonga-se até ao auditor por intermédio do rapsodo: «A Musa inspira o poeta; o poeta, por sua vez, comunica a outros a inspiração divina e forma-se uma cadeia de homens inspirados.» (*Íone*). Platão assemelha a influência do rapsodo sobre os auditores à da «pedra magnética de Heracleia» (magnetite), sobre os pedaços de ferro que adquirem, pelo contacto, a mesma propriedade.

A semelhança da inspiração poética e do delírio profético estava tão enraizada no pensamento helénico que Apolo, o deus dos Oráculos, presidia à assembleia das Musas. A inspiração surge-nos assim como um estado de graça, um mistério insondável; e o poeta como um iluminado, uma espécie de médium que reproduz automaticamente uma mensagem estranha. Chabaneix (*Le subconscient*) estabelece esta diferença entre a inspiração e o sonambulismo: «Na inspiração é como um estranho que dita ao autor; no sonambulismo é este estranho mesmo que toma a palavra ou a pena, fala, escreve, em suma, faz a obra.». Schelley considera a verdadeira poesia «uma visita da divindade ao homem». António Nobre diz-nos que os poetas «são bruxos, são profetas» e descendem dos astros (*O Desejado*): por isso a Lua cheia lhe revela novas concepções de Arte. Horácio (*Arte Poética*) atribui à poesia uma função moral, social e religiosa. Em



Hölderlin, que acredita na origem sagrada da poesia, a inspiração atinge formas explosivas, paroxísticas, delirantes. Baudelaire considera o poeta um exilado. Sá Carneiro concebe a beleza como uma alma que transmigra:

*Pra que me sonha a beleza,  
Se a não posso transmigrar!*  
(Queda, in «Dispersão»)

Teixeira de Pascoais diz-nos que

*O Poeta é um doido errando sempre além,  
Que deste mundo, em vida, se desterra...  
É o ser divino e pálido que tem  
Na alma toda a luz, no corpo toda a terra.*  
(Cantos indecisos)

Novalis assemelha a poesia ao delírio profético e ao sonho e atribui-lhe um carácter simbólico e incoerente, como expressão do mistério, comunhão do finito com o infinito, processo mágico e transfigurador. Para designar a acção simbolizadora da inspiração poética, Novalis criou o verbo «infinir» — o símbolo infine sem definir: é o resultado de uma simpatia mágica entre o sinal e a coisa significada.

## II

Modernamente parece que há uma certa tendência para se considerar o espírito poético oposto à análise — ao contrário do que pensava Junqueiro —

e até se pretende fundamentar nisso a distinção entre a poesia e a prosa (39). Este erro parece-me flagrante, pois nos conduziria a negar valor poético à maior parte das obras poéticas, senão a todas, porque o simples uso da linguagem tem exigências lógicas a que o poeta não pode furtar-se e a análise intervém na apreensão de todo o conteúdo da experiência.

Ninguém consegue evitar que a realidade externa lhe apareça dissociada pelos órgãos dos sentidos e que uma percepção seja um complexo de sensações, nem apreende os seus próprios estados sem os analisar, distinguir e relacionar. O que se nos oferece como psicológicamente simples, e constitui uma unidade empírica, é um complexo de sensações circunstancialmente organizadas. A dissociação operada pelos órgãos dos sentidos e pela multiplicidade de impressões que espontaneamente distinguimos numa percepção, implica uma análise inconsciente e precede a análise lógica. «Perceber, escreve Ribot, é uma operação sintética e, contudo, a dissociação (ou abstracção) está já em germen na percepção, justamente porque ela é um estado complexo». O mesmo autor faz notar ainda que «a imaginação supõe duas operações fundamentais: uma negativa e prepara-

---

(39) Fernando Pessoa, num apontamento incluído no volume de *Poemas Dramáticos* com o título «Poesia e Ritmo», distingue a prosa do verso pelo ritmo, que é essencial neste e acessório naquele. Segundo Junqueiro, «a nossa época é uma época de análise, de crítica, de observação, e a poesia, como todas as artes, há-de infalivelmente obedecer a essa tendência irresistível».

tória, a dissociação; outra positiva e constituinte, a associação» (40). A análise lógica decompõe as unidades empíricas em elementos conceptuais que, por sua vez, se agrupam formando novas sínteses. Deste modo, os elementos conceptuais, longe de serem o princípio de um processo natural de composição, são produtos artificiais de uma técnica racional de dissociação (41). Nenhum homem se exprime sem analisar os seus estados e as suas ideias, sem os relacionar e coordenar numa síntese.

Ainda que o poeta apreenda intuitivamente os seus estados, tem que extrair deles a substância poética e, para comunicá-la, precisa de lhe dar forma discursiva, de a traduzir em palavras: em suma, tem que efectuar operações intelectuais, embora conservando o poder emotivo que lhe é essencial. De outro modo, a poesia reduzir-se-ia a uma produção mecânica e então, adeus, humanidade do Poeta!, adeus, divindade da Poesia! A alma do poeta, como a água de um poço, limitar-se-ia a reflectir as imagens dos objectos que nela se debruçam ou a vibrar ao sabor dos ventos, como uma harpa eólea. Mesmo as sínteses que se operam espontâneamente têm por base a nossa experiência e obedecem às leis do nosso espírito. As sínteses afectivas são precedidas pela análise como as sínteses intelectuais, embora o sentimento perceba concreta-

---

(40) *L'imagination créatrice*, pág. 13.

(41) As impressões sensíveis, embora sejam os factos elementares que servem de base a toda a construção teórica, estão, por sua vez, sujeitas ao controle racional.

mente por imagens. O que pode variar é o grau de abstracção dessas análises.

Um estado emocional pode ser maduramente pensado, analisado e descrito pondo a nu o trabalho de análise a que se procedeu, ou pode conservar a forma global de vivência e apresentar-se como uma unidade tão complexa, tão rica, tão coerente, que só a síntese sobressai e ofusca a análise implícita na sua expressão. A expressão estética difere da expressão comum pelas virtualidades interpretativas que encerra. Entre uma e outra há um temperamento de artista e um processo de gestação obscuro e silencioso: por isso, tudo pode ser motivo de arte quando encontre um artista que o interprete e exprima.

Na investigação da génese poética não podemos esquecer que há indivíduos que pensam por imagens e outros que pensam por conceitos: os *intuitivos* e os *lógicos*, impròpriamente chamados *sintéticos* e *analíticos* <sup>(42)</sup>. A actividade subconsciente

---

(42) Ribot (*L'évolution des idées générales*, pág. 153) chama-lhes, respectivamente, *imaginativos* e *abstractos*, incluindo no primeiro tipo os artistas e no segundo os sábios, o que não corresponde à realidade porque tanto nos artistas como nos sábios se encontram categorizados representantes de ambos os tipos. Nos imaginativos, as palavras evocam imagens, das quais não conseguem isolar o significado abstracto; para os outros, o significado abstracto das palavras é independente das imagens que lhes associam e pode existir ainda que lhes não corresponda nenhuma representação sensível. Conforme a natureza das imagens predominantes, o tipo imaginativo compreende três grupos: visual, auditivo e motor. Entre os nossos poetas, Cesário Verde pertence ao tipo visual, Soares de Passos e António Nobre ao tipo auditivo, Antero ao tipo abstracto.

desempenha um papel muito mais importante nos primeiros do que nos segundos. Só os primeiros nos parecem espontâneos e, realmente, são-no para eles mesmos, porque o processo de escolha e de associação de imagens e símbolos não é voluntário nem reflectido: há neles um instinto de construção, como nas aves há um instinto de nidificação. Também nas plantas há forças plásticas obscuras que transformam as folhas nas diferentes partes da flor. As sínteses poéticas aparecem-lhes já formadas, sem se aperceberem da maneira como se formaram e a execução do poema surge-lhes naturalmente como a objectivação de um estado poético já de si expressivo, por uma elaboração inconsciente. Não acontece o mesmo nos casos em que a concepção é voluntária, intencional, porque é sobre conceitos que o espírito trabalha: o poema obedece então a um plano racionalmente elaborado e o processo de construção poética torna-se inteligível. Para os intuitivos, a linguagem lógica é artificiosa e falsa. Victor Hugo acusa Racine de empregar imagens falsas e aponta para modelo os poemas homéricos. Gauthier e Flaubert acham artificiosa a linguagem do séc. XVII, em especial a de Racine e de Molière. Baldadamente Malherbe tentou impor a disciplina da razão ao espírito poético.

Quando a síntese poética se realiza directamente por meio da linguagem, associando conceitos, a fase analítica torna-se explícita, porque faz parte do processo expressivo, ao passo que, nos poetas líricos, a síntese, formada à custa de emoções e de represen-

tações, só depois de elaborada emerge na consciência e se traduz em palavras, conservando-se oculta a fase analítica que a precede. Por isso a poesia de uns adquire feição intelectual enquanto a dos outros parece espontânea e possui maior poder de ressonância emocional. É a obscuridade deste último processo de elaboração poética que permite falar de inspiração no sentido platónico (43), porque a apreensão intuitiva de uma relação ou de uma síntese original não exige esforço consciente e a razão não consegue iluminar os refolhos de onde brotam os impulsos inconscientes. A sua aparente espontaneidade resulta de maneira obscura como se produz (44).

Entre os inéditos de Fernando Pessoa encontrou Gaspar Simões (45) estas lúcidas considerações acerca dos diferentes processos de elaboração artística: «A utilização da sensibilidade pela inteligência faz-se de três maneiras: O processo clássico, que consiste em eliminar da sensação ou emoção tudo o que nela é deveras individual, extraindo e expondo

---

(43) «Haverá alguém que, no fim do séc. XIX, tenha uma ideia nítida do que os poetas das idades vigorosas chamavam inspiração? Se não, eu vou dizer o que é.—Ainda com o mínimo resto de superstição em si, não se poderia, efectivamente, repelir a crença de que se é simplesmente uma encarnação, um porta-voz, um médium de potências superiores». Nietzsche, *Ecce Homo*. Veja-se Stefan Zweig, *Nietzsche*.

(44) «Inspiração — o segredo que ninguém falou, a sésame dita por acaso, o eco em nós do encantamento distante». «Inspiração não é mais que um impulso complexo do subconsciente que cumpre submeter». — Fernando Pessoa: *Páginas de Doutrina Estética*, pág. 126 e 198.

(45) *Novos Temas*, pág. 189.

tão sòmente o que é universal. O processo romântico, que consiste em dar a sensação individual tão nítida — ou vividamente, que ela seja aceite, não como coisa inteligível, mas como coisa sensível, pelo leitor, visor ou auditor. Um terceiro processo que consiste em dar a cada emoção ou sensação um prolongamento metafísico ou racional, de sorte que o que nela, tal qual é dada, seja ininteligível ganhe inteligibilidade pelo prolongamento explicativo» (46).

Todavia, Racine e Shakespeare apresentam-nos duas maneiras diferentes de analisar emoções e estados psicológicos, que não se harmonizam inteiramente com o esquema de Pessoa: o primeiro observa-os na sua interioridade; o outro descreve os seus aspectos exteriores, as desordens e perturbações fisiológicas que os acompanham. Lear avalia o affecto de Regane e Goneril pelo número de homens que concedem à sua comitiva; Otelo interpreta o franzir das sobancelhas de Iago, como reflexo do esforço para ocultar um segredo horrível. O facto de Shakespeare tirar partido dramático do desacordo entre a aparência dos sentimentos revelada pela expressão física e a sua natureza íntima mostra que não se deixa iludir com a técnica a que recorre e que a utiliza por fornecer uma notação mais intuitiva. Enquanto Racine descreve o remorso de Orestes, em *Andrómaca*, sem lhe dar

---

(46) Noutro escrito, a propósito da poesia de Luís de Montalvor, chama românticos aos poetas que «pensam o que sentem» e clássicos aos que «sentem o que pensam». O trocadilho parece-me pouco adequado.

carácter alucinatório, Shakespeare, como Eurípedes, insiste precisamente neste aspecto, para caracterizar a loucura. O confronto destes dois processos de análise psicológica exemplifica os dois tipos a que nos referimos e que se encontram também nos historiadores: uns, como Heródoto, Tácito, Chateaubriand, Michelet, Oliveira Martins (47), constroem a história exteriormente; outros, como Tucídides, Políbio, César, Montesquieu, Guizot, ocupam-se mais dos aspectos teoréticos dos acontecimentos históricos.

O caso dos heterónimos de Fernando Pessoa parece de acordo com a teoria platónica da inspiração: «escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir» — escreve ele na carta auto-biográfica dirigida a Casais Monteiro. Mas ele mesmo atribui esses desdobramentos psicológicos ao seu grande poder de «despersonalização dramática» (48). Por outro lado, a sua poesia revela uma lucidez intelectual que raramente se encontra nos poetas intuitivos: a emoção é criada artificialmente pelo pensamento, o que lhe

---

(47) Quando Oliveira Martins nos diz que a história deve escrever-se como «quem escreve um drama», não atentou no duplo processo de construção dramática a que nos referimos.

(48) «A origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação... Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram... Esta tendência para criar em torno de mim um outro mundo, igual a este mas com outra gente, nunca me saiu da imaginação». — Carta a Casais Monteiro *Sobre a gênese dos heterónimos*.



dá o aspecto de simulação. O aparecimento de Alberto Caeiro obedeceu a uma ideia que em vão procurou objectivar, mas cuja elaboração se realizou no subconsciente e emergiu um dia, espontânea e torrencial, como uma revelação inesperada e estranha.

Quando analisamos racionalmente os nossos estados psicológicos, é já depois de os termos vivido, e precisamos de os observar como se estivessem fora do «eu» que os aprecia e assume o papel de observador. Deste modo, o nosso juízo e a interpretação correspondente vêm adulterados pela infidelidade da memória e pela dissociação que operamos entre a consciência que julga e a que é julgada. A dissociação pode chegar a ponto de efectuar uma despersonalização análoga à que operam o dramaturgo e o romancista para criarem as personagens das suas obras. A maneira abrupta e involuntária como surgem os heterónimos de Pessoa faz perder à sua simulação a intencionalidade que preside às criações do dramaturgo e do romancista, ainda que estas possam parecer mais naturais do que aqueles, na maneira como se exprimem. Espontaneidade e naturalidade são coisas diferentes.

Numa carta <sup>(49)</sup> dirigida a Gaspar Simões, dá-nos Fernando Pessoa valiosos elementos acerca do seu processo de criação literária, embora nesta interpretação haja um certo artificialismo. Eis as suas palavras: «O ponto central da minha persona-

---

(<sup>49</sup>) *Páginas de Doutrina Estética*, pág. 225-227.

lidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro — eis tudo». Nesta característica, funda ele o seu processo literário: «Como poeta, sinto; como poeta dramático, sinto despejando-me de mim; como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e porisso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir». Quer isto dizer que Pessoa não exprime o que sente, mas sim o que pensa sentir.

De qualquer modo, haveria sempre uma fase analítica, ainda que ela fosse efectuada por uma entidade estranha, ou se produzisse fora do limiar da consciência.

A descrição feita por H. Poincaré da maneira como elaborou a primeira *memória sobre funções fuchsianas* esclarece um pouco esta actividade subconsciente, que não é exclusiva dos poetas: «Havia quinze dias que eu me esforçava por demonstrar que não podia haver nenhuma função análoga àquelas a que depois chamei *funções fuchsianas*; era então muito ignorante; sentava-me todos os dias à mesa de trabalho e ali passava uma ou duas horas, tentava grande número de combinações e não chegava a nenhum resultado. Uma noite, tomei café forte, contra os meus hábitos e não pude dormir; as ideias acudiam-me em tropel; eu sentia-as

chocarem-se até que duas delas se ligavam, por assim dizer, para formarem uma combinação estável. De manhã, tinha estabelecido a existência de uma classe de funções fuchsianas, as que derivam da série hipergeométrica; não tive mais que redigir os resultados, o que me demorou poucas horas». (50).

O processo de elaboração intelectual descrito pelo fisiologista Beaunis é análogo ao de H. Poincaré: «Num dado momento, sem que eu saiba porquê, e às vezes no momento em que menos penso nisso, surge no meu espírito a *ideia-mãe*, como eu lhe chamo, isto é, a ideia que, uma vez entrada na minha consciência, dá origem a uma série de ideias secundárias que são como a sua florescência e constituirão a própria obra. Esta florescência está submetida à minha vontade, produz-se e desenvolve-se sob a influência de uma actividade mental de que tenho consciência e dirijo à minha vontade, mas não acontece o mesmo com a ideia-mãe, que surge na minha consciência sem que eu intervenha na sua aparição: é como uma eclosão espontânea acerca da qual a mais minuciosa introspecção nada ensina: surge das profundezas do inconsciente e é sobre ela que trabalho com a minha actividade mental, consciente e voluntária... Estas ideias-mães tanto se apresentam num trabalho científico e literário como num abandono artístico e, na realidade, o «eu» consciente não intervém nisso. Pelo contrário, se

---

(50) *L'invention mathématique.*

as procuro, elas fogem-me tanto mais quanto mais teimo em persegui-las». Laplace refere-se também a este trabalho de elaboração subconsciente: «Tenho observado muitas vezes que deixando de pensar durante alguns dias em assuntos muito complicados eles se me tornavam fáceis quando os abordava de novo» <sup>(51)</sup>.

Os inquéritos feitos pelos psicologistas <sup>(52)</sup> acerca do mecanismo da inspiração mostram o papel que o subconsciente (ou o inconsciente) desempenha na invenção e na criação artística. A inspiração é um acordo íntimo e espontâneo da sensibilidade com a razão, da imaginação com o entendimento graças ao qual a aparência sugere a realidade, a forma evoca o conteúdo, o símbolo revela o objecto significado, a metáfora adquire valor expressivo, a percepção tem carácter adivinhatório. Como permite captar intuitivamente uma relação inédita, sem esforço e sem procura, surpreende aquele mesmo que a recebe e dá-lhe a impressão de que é apenas o receptor de uma revelação telepática. Ela exige um estado de receptividade que varia muito. Em Schiller, por exemplo, apresenta-se como «um estado de alma musical». A Bazailles estuda o problema da elaboração subconsciente, a propósito da música, e aponta a influência de duas séries de

---

<sup>(51)</sup> *Essai philosophique sur les probabilités.*

<sup>(52)</sup> Ribot: *Essai sur l'imagination créatrice*; Boutroux: *Le Moi subliminal*; Chabaneix: *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écrivains*; Rémy de Gourmont: *La culture des idées.*

forças: «as forças intelectuais que raciocinam ou especulam sobre ideias; as forças afectivas que se combinam espontâneamente e que trabalham sobre impressões e imagens» (53).

Em alguns casos, a inspiração toma carácter alucinatório. Na autobiografia de Wagner (*Ma Vie*) encontram-se valiosas informações a respeito desta forma de elaboração artística. Eis o que nos conta acerca do prelúdio do *Ouro do Reno*: «Quando voltei para casa, à tarde, estendi-me num canapé muito duro, à espera do sono tão desejado. Ele não chegou. Cai apenas numa espécie de sonolência durante a qual me pareceu que, de repente, mergulhei numa rápida corrente de água. O ruído desta água tomou em breve um carácter musical; era o acorde de mi bemol maior retinindo e flutuando em harpejos ininterruptos; depois, estes harpejos transformaram-se em figuras melódicas de um movimento sempre mais rápido, mas nunca se modificou o acorde de mi bemol maior, e a sua persistência parecia dar uma significação profunda ao elemento líquido em que eu mergulhava. Súbitamente, tive a sensação de que as ondas se precipitavam em cascata sobre mim e, assustado, acordei em sobressalto. Reconheci imediatamente que o motivo do prelúdio do *Ouro do Reno* acabava de se revelar tal como eu o trazia em mim sem ter conseguido, ainda, dar-lhe forma».

Coleridge adormeceu profundamente após a lei-

---

(53) *Musique et Inconscience.*

tura de algumas linhas da *Peregrinação de Purchas* e compôs mais de duzentos versos durante o sono «num estado em que as ideias aparecem como objectos, produzindo paralelamente as expressões correspondentes, sem nenhuma sensação nem consciência de esforço»<sup>(54)</sup>. Balzac declara: «A minha alma estava banhada no clarão, não sei de que luz, quando escutava as vozes terríveis e confusas da inspiração, quando, de uma fonte desconhecida, as imagens jorravam no meu cérebro palpitante». Flaubert, numa carta que enviou a Taine, diz-lhe: «Quando escrevia o envenenamento de Emma Bovary, tinha o sabor do arsénico na boca; estava tão envenenado que tive duas indigestões seguidas, e tão reais que vomitei todo o meu jantar».

«Para compor, escreve Hoffmann, eu copio o que ouço ditar de fora». A maneira como Nietzsche descreve, no *Ecce Homo*, a inspiração criadora revela o mesmo carácter alucinatorio: «Súbitamente, com uma segurança e uma nitidez indescritíveis, alguma coisa torna-se-nos visível e percebêmo-la, alguma coisa que abala o que há de mais íntimo no nosso ser e nos comove... Percebemos sem procurar; recebemos sem perguntar quem dá; brilha um pensamento como um relâmpago, impõe-se-nos na sua forma sem uma hesitação; eu nunca pude escolher». Daí a aparente exterioridade da fonte de inspiração.

A inspiração é provocada às vezes artificialmente

---

(54) Brière de Boismond: *Des hallucinations*.

por meio dos excitantes do sistema nervoso: bebidas alcoólicas e alcaloides. Os melhores quadros de Modigliani foram executados em poucas horas durante as quais ele chegava a beber meio litro de aguardente. Edgard Pöe chamava «excitação exótica» ao estado de embriaguez criadora. O gabinete de trabalho de Hoffmann era uma taberna de Berlim. Restif de la Bretonne declara: «Eu componho ordinariamente por efeito de uma embriaguez maquinal, ou trabalho embriagado». Verlaine recorria ao absinto, Pierre Dupont embriagava-se com vinho de Beaujolais, Tennyson bebia vinho do Porto e fumava intensamente como Carlyle; para Voltaire e Balzac (55), o café era um excitante indispensável. Musset provocava o estado poético com uma mistura de cerveja e absinto. Thomas de Quincey, Moreau de Tours, Gauthier e Baudelaire procuraram no ópio e no *haschiche* «paraísos artificiais» e fontes de inspiração.

---

(55) Numa carta, dirigida a sua irmã Laura Surville, escreve Balzac: «O tempo que anteriormente durava a inspiração produzida pelo café diminuiu; agora não me dá mais do que 15 dias de excitação ao cérebro, excitação fatal, que me causa horríveis dores de estômago. É o mais que Rossini lhe atribui, pela sua parte».

# DA EXPRESSÃO POÉTICA

## I

A poesia procura evocar estados de alma, despertar sentimentos, servindo-se da palavra como instrumento de comunicação, donde se conclui que o seu processo expressivo é inverso do da formação dos conceitos. Com efeito, enquanto a conceptuação tem por base a percepção, a poesia parte dos conceitos para a percepção. Deste modo, a génese da linguagem articulada, o processo de formação do pensamento conceptual, permite-nos compreender melhor o processo de expressão poética e confrontá-lo com o da teorização científica.

Todo o ser vivo reage às solicitações do meio, e, nessa resposta, está contida, ao mesmo tempo, a maneira de interpretá-las e uma forma de exprimi-las, exprimindo-se. Os actos e gestos começam por ser uma forma de expressão reflexa e só tardiamente adquirem significado intencional. «Todas as leis do estilo são formas do gesto», na opinião de Nietzsche. Nos animais aparece uma linguagem emocional que combina sons para traduzir o prazer e a dor nas suas cambiantes mais rudimentares. Foi



instintivamente que o homem associou o grito às suas emoções e representações sensoriais. A interjeição primitiva, o grito selvático, diferenciam-se para imitar os sons naturais transformando-se em *onomatopeias*, enriquecem-se de modulações e convertem-se numa notação fonética convencional e simbólica, fixada pelo hábito, cada vez mais diferenciada, mais complexa, mais abstracta, à medida que se complica e diversifica a linguagem interior da consciência que procura exteriorizar-se. O canto precede a palavra. As analogias do som com o grito fazem da música a arte mais adequada à expressão do sofrimento, da alegria, da indignação, da cólera, das emoções e sentimentos mais fortes ou mais subtis, mais nebulosos e obscuros. Os simbolistas confiam à musicalidade das palavras a sugestão do incognoscível e dos estados que não têm carácter representativo.

A experiência e a reflexão desenvolvem as virtualidades da linguagem. A escrita evoluciona também desde a imitação *ideográfica* ao simbolismo gráfico (silábico e alfabético). A abstracção, afastando-nos do concreto, imediato e contíguo, exige uma linguagem mais subtil, mais complexa, mais rica, do que a linguagem emocional do prazer, da dor, da alegria, da cólera, do medo e do espanto. Nas palavras mais abstractas ainda se encontram vestígios das impressões concretas donde saíram.

O estudo das línguas indo-europeias levou os filólogos à conclusão de que provieram de duas espécies de raízes: verbais ou predicativas, referentes

a actos ou a qualidades; e pronominais ou demonstrativas, que traduzem relações de posição. A linguagem articulada quase só relaciona universais: os substantivos e os adjectivos exprimem qualidades abstraídas, por análise, das coisas singulares; as preposições e os verbos designam relações isoladas também por análise e abstracção; só os pronomes se referem a objectos individuais, mas precisam de mais alguma coisa para os determinar. Deste modo, a descrição de uma coisa concreta ou apela para a intuição sensível dessa coisa, socorrendo-se dos pronomes, ou recorre a universais que não podem captar as suas singularidades e é, por consequência, insuficiente. Como notação simbólica dos conteúdos da consciência e das reflexões que eles sugerem, a palavra é um instrumento imperfeito e infiel de comunicação. «Um homem junta à representação de uma palavra uma certa coisa, ao passo que outro lhe associa outra coisa» (56). O significado das palavras consiste no conteúdo de representações e de sentimentos que evocam na consciência.

As mesmas palavras têm significados diferentes para indivíduos diferentes, porque o conteúdo dos conceitos depende, por um lado, dos elementos empíricos que fazem parte da nossa experiência, e, por outro lado, das comparações e analogias que servem de base à abstracção. Estas divergências revelam-se na apreciação dos factos e radicam-se quer na sua interpretação racional, quer nos juízos

---

(56) Kant: *Crítica da razão pura, analítica* transc. 1. § 18.

de valor que lhes associamos, quer ainda na maneira como os traduzimos em conceitos. De um ramo de ciência para outro, o significado das palavras pode variar segundo a maneira como é elaborado a partir dos dados sensíveis. Assim, por exemplo, os sólidos da óptica gozam de propriedades direccionais, os da mecânica racional são elásticos e impenetráveis, os da geometria são homogêneos, contínuos, rígidos, penetráveis. Cada qual vê os objectos à luz dos seus interesses e curiosidades predominantes. Uma árvore, por exemplo, é, para o naturalista, uma espécie botânica, para o economista um valor económico, para o viajante uma sombra acolhedora ou um abrigo providencial, para o filósofo um motivo de reflexões, para o artista uma fonte de emoções estéticas. «Um pintor, um desportista, um comerciante, um indiferente, não vêem o mesmo cavalo da mesma maneira; as qualidades que interessam um são desprezadas por outro» (57). André Gide exprime a mesma ideia nestes termos: «O meu país não sugere a mesma paisagem ao camponês da Picardia ou da Provença, ao operário e ao poeta, ao pobre e ao rico. Mas a um grito de batalha, todos se levantam para defendê-lo, ainda que, na realidade, o camponês defenda os campos, o poeta a cultura, os operários a riqueza industrial e o accionista os seus dividendos».

O mesmo acontece quando, em vez de coisas concretas, pretendemos definir um conceito a partir de

---

(57) Ribot: *L'imagination créatrice*, pág. 14.

outros mais abstractos. O conceito de «útil», por exemplo, será definido pelo moralista em termos éticos: aquilo que torna o homem melhor; o cientista atenderá ao poder de inteligibilidade: o que permite ao homem compreender a natureza sob aspectos mais variados; o homem de negócios reduzi-lo-á a um critério de lucro; o artista reportar-se-á a valores estéticos. Cada tipo humano interpreta-o a seu modo, conforme as suas tendências psicológicas. Se passarmos do confronto dos tipos ao dos indivíduos de cada tipo, as diferenças são menos acentuadas, mas nem por isso deixam de existir. Apreciamos as coisas em função de valores, subjectivos por natureza, e não em si mesmas. Por isso o acordo da linguagem não impede que subsistam profundos desacordos semânticos; e às vezes o emprego de palavras diferentes dissimula íntimas afinidades.

O estudo das anomalias da memória esclarece alguns aspectos da génese da linguagem e do mecanismo do conhecimento. As *afásias* levaram os psicologistas a distinguir duas espécies de memórias verbais: uma conserva a consciência do significado das palavras e outra permite reproduzi-las. Nas *amnésias* progressivas, a linguagem racional, que exprime o pensamento reflectido, é a primeira a ser afectada. Os nomes próprios e os substantivos comuns esquecem-se antes dos adjectivos e dos verbos. A linguagem emocional, que traduz os sentimentos, conserva-se até às últimas fases de dissolução da memória e só excepcionalmente se perde o

uso dos gestos — sinais expressivos mais próximos dos actos reflexos.

Este processo de dissolução mostra que a nossa representação das coisas e das pessoas se radica mais nas suas qualidades e relações do que no sinal que as designa, e que a imagem sensorial se reduz a um complexo de sensações distintas. Quanto mais geral é um termo, tanto maior é o número de objectos a que se aplica, donde resulta que se repete com mais frequência, entra em maior número de associações e fixa-se melhor na memória. A persistência dos adjectivos em relação aos substantivos explica-se por serem mais numerosas as conexões que ligam as ideias abstractas aos respectivos sinais, do que as que se referem a ideias concretas. «A noção de qualidade é a mais estável, porque é a que primeiro adquirimos, porque é o fundo das nossas mais complexas concepções» (58).

A linguagem articulada é constituída por sinais vocais ou gráficos coordenados e fixados pelo hábito e relacionados com certos estados de consciência. Cada estado de consciência, formado por uma representação mental, mais ou menos nítida, organizada em torno de uma ideia principal, tende a traduzir-se em movimentos. A intensidade desses estados e a sua repetição dão-lhes maior poder dinâmico e persistência. A memória não é um registo inerte de impressões dispersas e passivas, mas sim um complexo de associações dinâmicas, mais ou

---

(58) Ribot: *As doenças da memória*, trad. port., pág., 160.

menos estáveis e aptas a despertar quando surge um estímulo adequado, embora as recordações não tenham a intensidade das sensações originais.

As *afásias* mostram que pode ser afectada a faculdade expressiva sem desaparecer a actividade do espírito que procura manifestar-se por gestos. Nestes casos há amnésia dos sinais expressivos: rompe-se a associação da ideia e do sinal correspondente ou, pelo menos, desaparece o elemento dinâmico dos resíduos mnésicos. «As ideias e os sentimentos, para se traduzirem, têm necessidade de uma memória acústica (ou óptica) e de uma memória motriz» (59). A ideia é mais persistente do que os sinais que a exprimem; conserva-se quando estes se extinguem ou quando perde o nexos com eles. As circunstâncias acessórias que concorrem nas percepções permitem-nos relacionar os acontecimentos mais heterogêneos, através das recordações que os evocam, e organizar sínteses que diferem de um indivíduo para outro pelos elementos que as constituem ou pelas reacções que provocam. Em alguns casos de amnésia, o reconhecimento das coisas ou das pessoas só é possível quando estas se encontram no ambiente em que se conheceram. Esquecem-se facilmente os acontecimentos ou pormenores que se isolam dos complexos que os integram, porque a evocação de estados de consciência anteriormente experimentados baseia-se em coincidências, analo-

---

(59) Ribot: *ob. cit.*, pág. 153.

gias, relações de posição ou de sucessão com os objectos das percepções que os evocam.

A consciência é, por natureza, individualizante e faz do homem um isolado, ao mesmo tempo que o sentimento de dependência cósmica e o instinto de sociabilidade o impelem a transpor as barreiras que o condenam à solidão: só consegue este objectivo dentro de escassos limites. A ciência, a técnica, a filosofia, a arte, a religião, são instrumentos de actuação, formas provisórias e precárias de evasão espiritual, que só conseguem dar respostas imprecisas e titubeantes às suas ansiosas interrogações. Assim como não consegue desvendar todos os mistérios que o rodeiam, também não pode revelar todos os tesouros ocultos no seu mundo interior; daí os dois aspectos do seu drama: insuficiência de compreensão e de expressão.

Entre as ideias ou os sentimentos e a sua expressão verbal não há relações fixas e necessárias, de modo que é preciso distinguir os valores formais e substanciais. A insuficiência da linguagem faz recorrer a diversos artifícios de estilo — circunlóquios, alegorias, imagens — para exprimir certas ideias, vindo assim a arte em auxílio do conhecimento e da sensibilidade. A imaginação colabora com a inteligência em todas as fases da evolução do espírito humano. As semelhanças aparentes fornecem as imagens mais intuitivas e mais comuns para serem empregadas em sentido translato. Só tardiamente a metáfora adquire valor simbólico e convencional. A palavra mutila a realidade e trans-

figura-a substituindo-a por abstracções, mumifica-a fixando-a e corrompe-se quando o seu conteúdo significativo sofre profundas e bruscas alterações, sem permitir a correspondente adaptação do seu valor simbólico. Whitehead (60) adverte-nos destes riscos: «Não podeis pensar sem abstracção; por isso é de extraordinária importância estar muito vigilante na revisão crítica dos vossos modos de abstracção». Palavra significa *parábola*; fala deriva de *fábula*. O mito, longe de ser uma doença ou uma degenerescência da linguagem, como pretende Max Muller, faz parte da sua natureza.

Apesar de tudo, a linguagem articulada é uma obra maravilhosa de arte prática, um instrumento indispensável de civilização, adaptado à comunicação do pensamento, regulado pelo uso social que, embora fixado pelos gramáticos, é sempre instável e palpitante como todo o ser organizado e vivo. Cristalização e veículo do pensamento, conserva o potencial acumulado pelas gerações sucessivas que a trabalharam enriquecendo-a de significações e o poder de revivescência dos estados psicológicos que lhe insuflaram a energia que contém. Todos os órgãos dos sentidos colaboraram na sua longa gestação, a par das forças mais obscuras e incoercíveis da alma, tornando-a um receptáculo de energias prodigiosas. Ela ressuscita e anima de uma vida incessantemente renovada, transfigurada, rejuvenescida, os estados de consciência e as imagens que

---

(60) *La Science et le Monde moderne*, cap. IV, pág. 82.



a memória conserva nas suas criptas sombrias e a que se encontra ligada por imperceptíveis laços. Além do seu poder evocativo, é susceptível de variações semânticas e de combinações originais que lhe permitem desempenhar um papel verdadeiramente criador. Se vale pela vida do espírito que resume e condensa, ainda vale mais como instrumento de prospecção da realidade, escrínio e fonte viva de novas emoções.

## II

A riqueza de um conceito pode apreciar-se de duas maneiras muito diferentes e até, de certo modo, opostas: pelo seu conteúdo de notas (*compreensão*), ou pelo número de objectos individuais a que se aplica (*extensão*). Como se sabe, a extensão de um conceito é tanto maior quanto menor for a sua compreensão. Ora, quando um conceito se emprega como sùmula abstracta, é o seu conteúdo de notas que directamente nos interessa e ele vale, portanto, pelas ideias que resume e sugere; mas se o empregarmos com o intuito de provocar emoções, a sua riqueza decorre da variedade de imagens que evoca, do conjunto de objectos a que se aplica. Esta distinção esclarece um pouco a diferença que há entre a linguagem científica e a linguagem poética.

Tanto o sábio como o poeta procuram ascender ao universal, mas seguem caminhos diferentes: o sábio procura eliminar a subjectividade por sucessivas abstracções; o poeta impregna-se de subjectividade e disseca-a para atingir a própria substância

antropológica trans-subjectiva. A ciência parte da intuição sensível para atingir as sínteses abstractas e só apela de novo para a intuição como instrumento de controle das suas induções, ao passo que a poesia vive de um apelo constante à intuição. A objectividade do conhecimento implica uma atitude de neutralidade na interpretação dos factos, a supressão das influências affectivas do interesse privado, do capricho pessoal, da ilusão subjectiva e admite como garantia a aparente repetição e concordância das percepções e o testemunho de diferentes homens, considerados normalmente constituídos, isto é — fundamenta-se apenas num critério trans-subjectivo. As criações estéticas, quando participam das características affectivas mais comuns, — tendências, interesses, sentimentos, valores, — realizam análogas condições de trans-subjectividade que as universalizam.

A ciência adquire a concisão e o rigor lógico que não se encontram no pensamento poético, porque se confina nos domínios do abstracto e emprega conceitos rigorosamente definidos. Os quadros artificiais que elabora conservam o seu sentido abstracto, porque não pretendem mais do que apreender a generalidade; a maneira unívoca de definir conceitos dá-lhe valor universal. «O processo científico de formar conceitos difere do que empregamos na vida diária, não quanto à base, mas somente pela definição mais precisa dos conceitos e das conclusões, por uma escolha mais laboriosa e mais sistemática da matéria experimental e por uma economia lógica

maior.»<sup>(61)</sup>. Pelo contrário, a linguagem poética alcança universalidade através da sua riqueza emocional, valorizada pela variedade de interpretações a que se presta o vago e indeterminado da sua expressão.

O emprego de termos abstractos é pouco adequado à expressão das características individuais, porque enquanto o geral se constroi por analogia, o individual caracteriza-se por contraste; por isso a linguagem científica, que procura fixar o geral, difere da linguagem poética, que pretende revelar o individual. O poeta emprega uma linguagem que só o entendimento pode interpretar, mas, como Artista, é ao sentimento que se dirige, de modo que precisa de apelar para a intuição, a fim de sugerir os estados afectivos que se propõe comunicar. É para provocar essa intuição que procura resolver o pensamento em imagens com suficiente poder evocativo para fazer emergir, da generalidade dos conceitos, o concreto individual que os ultrapassa. A metáfora poética é o artifício que permite essa transmutação, dando aos universais um sentido individualizante e despertando sentimentos através das representações que evoca. Quando a um estado ou a um movimento se associa uma imagem, esta adquire, pelo dinamismo da memória, o poder de provocar aquele estado ou de sugerir aquele movimento. O processo por meio do qual se passa da intuição sensível para as ideias e conceitos, expres-

---

(61) Einstein: *Les fondements de la physique théorique*, p. 109.

soz em palavras, é inverso daquele por meio do qual as palavras evocam as intuições originárias. Nesta dupla relação se baseia o poder evocador e significativo da linguagem.

Os elementos expressivos reforçam-se pelo acordo, sobressaem pelo contraste e fundem-se nas unidades que os harmonizam por qualquer mecanismo de associação. A sugestão do abstracto consegue-se à custa da justaposição e da acumulação de imagens cujas características comuns ele representa; a descrição do individual concreto exige a associação das notas dele abstraídas e traduzidas em conceitos gerais. O geral existe no individual, mas não o esgota; cada ser humano é um homem e mais alguma coisa do que isso, porque é também aquilo que o distingue dos outros homens. A eficácia prática do conhecimento mostra que a realidade tem aspectos que podem revestir formas gerais e conceptuais, susceptíveis de tratamento racional. Todavia, o singular, o imediato, o conteúdo da consciência afectiva e activa constituem outros aspectos da realidade que não se prestam aos processos racionais do conhecimento e são irreduzíveis, às provas discursivas. Os esquemas abstractos, por mais minuciosos que sejam, não captam todas as notas do real, donde resulta, por um lado, uma indeterminação radical do conteúdo de significações e, por outro lado, a possibilidade indefinida de construir novos esquemas suficientemente adequados à realidade, ou capazes de sugeri-la. Por isso o sábio e o artista encontram sempre alguma coisa que desco-

brir e revelar, nesse campo sempre aberto às suas explorações, guiados pelo sentido adivinhatório e transfigurador que os predestinou e lhes deu a candura infantil de quem ensaia, a cada momento, uma experiência nova.

A Arte é comunicável porque emprega meios de expressão trans-subjectivos, mas ninguém poderá dizer que apreendeu o conteúdo subjectivo que o Artista pôs nela. Cada qual interpreta essa expressão de acordo com a sua própria subjectividade, atribuindo aos símbolos ou formas sensíveis um significado pessoal, embora haja um fundo comum a todas as interpretações — aquele que corresponde a ideias e valores mais amplamente socializados. Isto explica, por um lado, o carácter social da Arte; e, por outro lado, a maneira como as mesmas obras de arte são apreciadas em épocas diferentes e por indivíduos de temperamentos e de culturas diferentes. O artista possui, certamente, alguma coisa de comum com os outros homens e é essa a substância que consegue exteriorizar valendo-se de meios de expressão adequados, embora insuficientes para revelarem todas as suas particularidades.

### III

Por mais rebelde que o poeta seja a respeitar certos cânones formais, tem que subordinar-se aos princípios lógicos do pensamento, como o sábio e o homem comum. A rima e a métrica não são ele-

mentos necessários da expressão poética e o ritmo é susceptível de grandes variações, como na música, que admite inclusivamente acordes dissonantes. Garrett suprimiu a rima, no poema *Camões*, e declara que não seguiu as regras de Horácio nem as de Aristóteles <sup>(62)</sup>; Eugénio de Castro insurgiu-se, no prefácio de *Oaristos*, contra a disciplina do ritmo; Antero combate a tutela literária de Castilho; a chamada «poesia modernista» suprimiu, ao mesmo tempo, a rima e a medida; e alguns poetas, como Sá Carneiro e António de Sousa, à semelhança de Mallarmé, alteram propositadamente a sintaxe. O ritmo da nova poesia depende menos da musicalidade das palavras do que da cadência do estremecimento que provoca. Estas rebeldias mostram que o espírito poético transcende a forma literária e não é incompatível com a prosa.

Plutarco descreve algumas cenas com tanto poder dramático e emocional que nada lhes falta para serem admiráveis poemas: a sua descrição da viagem de Cleópatra através do Cidno, e das tentativas que ela faz para atrair António, vencido e ferido, à torre onde se refugiara para morrer, assim como a da despedida de Bruto e de Pórcia, dispensam o formalismo da versificação. Tácito é um poeta em prosa. A descrição da luta entre Horácios e Curiácios, feita por Tito-Lívio, não é menos poética do que a de Corneille; e a sua história da

---

(62) «...mas fui insensivelmente depós o coração e os sentimentos da natureza...»

Guerra Púnica é muito superior ao poema de Sílio Itálico, decalcado nela.

A liberdade de expressão é condição essencial da verdadeira Arte, como nota Régner.

*«A arte é como a luz: brilha do alto,  
Mas quer livre brilhar: do Deus do belo  
Ela é religião: seu templo imenso  
Quer sacerdotes, mas regeita o bonzo.»* (63)

Contudo, a lógica insinuou-se de tal maneira na sintaxe que toda a expressão literária, para ser inteligível e comunicável, tem que estruturar-se logicamente, embora o que nela há de poético, a ressonância emocional que provoca, permita suprir as insuficiências formais. É o caso de António Nobre.

A poesia é a voz dos mais nobres anseios, dos sonhos, das perplexidades e até das cóleras sagradas, porque «a indignação faz poetas» como diz Juvenal. Ela pode tomar as modulações plangentes e musicais dos versos de Soares de Passos e de António Nobre, ou a suavidade amorosa da lírica de João de Deus; vestir as galas opulentas do simbolismo, ou florescer na singeleza do folclore; mergulhar nas mais profundas reflexões metafísicas, como nos sonetos de Antero, ou subir às mais diáfanas altitudes e comungar com a própria essência da vida universal, nos cânticos alados, nos místicos enlevos de Francisco de Assis; desferir acentos soturnos e notas estrídulas, no satanismo de Baudelaire, e empunhar o ceptro da justiça para

---

(63) Antero de Quental.

condenar o crime triunfante, na Musa combativa de Victor Hugo, de Junqueiro ou de Gomes Leal.

Teócrito lamenta que os poderosos da Terra pouco se interessem pelas Musas, e recomenda a poesia como remédio para os males de amor. E, na verdade, a poesia é inacessível àqueles que vivem uma vida vegetativa, superficial, sem um estremecimento afectivo, porque ela é a expressão das emoções mais profundas e delicadas. O próprio Anacreonte junta alguns suspiros aos seus sorrisos.

O inconformismo dos poetas, a sua ânsia de libertação torna-os pouco propensos à domesticidade política. Hipónax, perseguido pelos tiranos Atenágoras e Comas, teve que abandonar Efeso, sua pátria, e refugiar-se em Clazómenes. Alcman, escravo em Atenas, proclama-se superior aos poderosos reis da Lídia por ter conhecido as Musas gregas. Píndaro não aliena a sua liberdade de consciência aos seus protectores Hiéron e Arcesilau e proclama-se intérprete das leis divinas quando afirma que o mérito e a virtude, — os únicos bens verdadeiros, — sempre acabam por triunfar, e declara odiosa a tirania (64). Catulo visa, nos seus epigramas, César, Vatínio e Mamurra. Pérsio condena o despotismo dos imperadores e a baixezza dos cortesãos. Ovídio é forçado a exilar-se; Lucano e Séneca são condenados à morte por Nero. Dante não poupa os reis nem os papas aos círculos infernais e vê-se banido de Florença pelos gibelinos. Milton toma parte na

---

(64) *Píticas*; ode II.



revolução inglesa. Byron condena a política torva da Santa Aliança. Cervantes escreve a sua epopeia no cárcere de Argamasilla. Camões é desterrado da Côrte de D. João III. Gil Vicente é o crítico mordaz dos costumes. Garrett e Herculano experimentam as agruras do exílio e lutam de armas na mão contra o absolutismo. Victor Hugo exila-se como protesto contra a traição do 2.º Império e só regressa a França depois do desastre de Sédan. Guilherme Braga e Guilherme de Azevedo cultivam a poesia de combate. Nas *Odes modernas*, diz Antero, «o panfletário divisa-se muitas vezes por detrás do poeta».

Poesia é uma forma de insatisfação, talvez a mais subtil e profunda. Fernando Pessoa <sup>(65)</sup> definiu-a como o «princípio animador de todas as artes», e, na verdade, o que dá valor artístico a uma obra é o que nela há de poético. Às vezes, o poeta procura no mundo externo o estímulo que porventura não encontra em si espontaneamente, a luz que dá nitidez aos contornos do seu sonho enovado, mas esse mundo é apenas o cenário ou o espelho onde a sua interioridade se reflecte e falando-nos dele é de si mesmo que fala. Umhas vezes o mundo exterior fornece-lhe apenas imagens sensíveis para simbolizar e sugerir ideias abstractas e sentimentos; outras vezes, procede ao invés, exteriorizando os seus sentimentos para animar a natureza. A grande variedade de estéticas literárias

---

(65) *Páginas de Doutrina e Estética*, pág. 125.

torna evidente o extraordinário poder de transfiguração do espírito poético.

A arte é realista ou naturalista na medida em que recorre a impressões sensíveis mais comuns, o que não significa mais próximas da realidade. Um pintor que, servindo-se das leis da perspectiva, dá a sensação de relevo à sua pintura, e imita as cores chamadas naturais, parece mais realista do que aquele que não respeita aquelas leis nem as tonalidades cromáticas mais comuns, embora a perspectiva seja uma ilusão visual e as cores apenas uma interpretação subjectiva de estados vibratórios. Ser realista, em arte, significa empregar os meios de expressão mais trans-subjectivos, mais acessíveis à intuição sensível, mais comuns, e não implica identificação com a realidade. Embora toda a forma de expressão seja simbólica, os símbolos podem ser mais ou menos trans-subjectivos. O que distingue o simbolismo, como corrente literária, não é o seu aspecto subjectivo, mas sim o emprego de símbolos mais abstractos, que o aproximam da notação científica, levando aos extremos limites o carácter metafórico da linguagem poética.

*«La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe, à travers des forêts de symbo-  
[les...»*

(Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*)

Tanto o artista como o sábio recorrem à experiência sensível para extrair dela os elementos

que mais os impressionam e com os quais procuram reconstruir depois os estados que dissociaram: daí o carácter impressionista da arte e da ciência. Exactidão não significa imitação: a ciência mais exacta é a que mais se afasta da realidade. A maneira como a ciência interpreta os fenómenos assemelha-se à transfiguração poética. A razão e o sentimento são dois processos diferentes de captação do real: cada um deles tem as suas formas de coordenação e de expressão, a sua lógica, em suma. A lógica dos sentimentos baseia-se na unidade dos estados de consciência cujas leis de associação nada têm que ver com a coerência lógica: é a unidade que resulta de uma impressão dominante, de uma coerência emocional como a que liga cada som elementar aos seus harmónicos. Os princípios de contradição e do terceiro excluído nada significam na lógica afectiva. Como é possível associar afectivamente os objectos ou acontecimentos mais heterogéneos e independentes, a Arte dispõe de recursos que a Ciência não pode empregar, por não obedecerem a relações fixas e constantes.

Se toda a arte procura emprestar à ilusão as características da realidade, a linguagem poética tem que ser vaga, imprecisa, dinâmica e sugestiva para não mutilar o pensamento que informa, para conservar a frescura e o viço, a variedade e subtilidade dos sentimentos que exprime e dar à vida que procura revelar o sopro de eternidade que a arrebate à condição precária do efémero e transitório. Demais, tem que parecer espontânea como as próprias

fontes da vida. A clareza lógica é uma virtude da razão e as fontes da vida são irracionais. Por isso a transparência do estilo poético não decorre da sua estrutura lógica, mas sim da ressonância emocional que provoca. Aquilo que é ininteligível só obscuramente se pode exprimir. A contemplação da beleza não é um acto intelectual que exija compreensão.

Quando Boileau considera a obscuridade do estilo um vício do carácter e do pensamento e Quintiliano vê nela um indício de ignorância pretenciosa e de mentira, esqueceram que o homem é necessariamente obscuro se pretende exprimir o que há de mais profundo e de mais íntimo na sua alma. Aliás, o conceito de obscuridade presta-se a confusões: cada ramo de conhecimentos tem a sua linguagem técnica especial que é obscura para as pessoas que a não conhecem mas é clara para os especialistas. Assim também uma imagem poética é clara, por mais vaga que seja, se for rica de poder sugestivo, de modo que a obscuridade não ofusca a transparência: para distinguirmos a vidraça através da qual contemplamos a Natureza é necessário até que esteja um pouco embaciada.

Tanto a ciência como a poesia procuram fixar um certo número de relações entre elementos sensíveis, mas diferem no critério de escolha e na maneira de associá-los. Enquanto a poesia escolhe os elementos mais sugestivos, a ciência opta pelos elementos mais comuns; aquela, procura as associações mais impressivas e mais acessíveis à experiência

humana, ao passo que a ciência se ocupa das associações estáveis, vislumbrando no permanente e no geral a própria essência da realidade. Esta diferença de critérios e de linguagem não impede que os seus caminhos se cruzem e entrelacem a cada momento.

A metáfora poética é como um véu diáfano e luminoso que revela mais do que oculta, porque se presta a variadas interpretações. O seu poder de ressonância reside nas representações intuitivas que sugere, nos estados afectivos que desperta. O espírito poético, insondável nas suas raízes profundas, resolve-se parcialmente numa teoria da metáfora, como toda a forma de expressão, sem excluir a linguagem científica.

Apelando para imagens visuais e impressões auditivas, a poesia é mais rica de recursos que a escultura e a pintura; é menos nebulosa e fugitiva que a música. Por isso as alegorias e os mitos poéticos mais incoerentes e complexos ficariam empobrecidos e desnaturados se fossem traduzidos na escultura ou na pintura, ao passo que o poeta é, ao mesmo tempo, escultor e pintor. A música, assemelhando-se ao grito, é a linguagem natural da emoção. Lessing comparou Homero ao mais perfeito escultor e Séailles faz notar que a *Fama*, tal como Virgílio a descreve, seria um monstro repugnante se fosse reproduzida numa pintura. A poesia é a mais intelectual de todas as artes, porque emprega universais para construir imagens e despertar sentimentos, embora se afaste da lógica racional, para

melhor exprimir a estrutura instável dos estados afectivos.

Enquanto as sínteses mais abstractas da ciência dispensam a imagem como intermediária entre o conceito e a sua significação, a metáfora poética não pode dispensá-la, porque uma simples expressão intelectual dificilmente provocaria ressonâncias emocionais. A imaginação estética escolhe os traços mais salientes ou mais característicos das imagens ou impressões conservadas na memória, porque são aqueles que têm maior poder emotivo e combina-os de acordo com um sentimento espontâneo de harmonia e proporção que constitui o segredo do génio. A inspiração do poeta consiste na escolha de elementos emocionais a que procede e na maneira como elabora a síntese expressiva que dela é o reflexo e a forma sensível.

Por mais subjectiva que seja uma obra poética, nem por isso deixou de ser influenciada pelas circunstâncias. A poesia lírica é aquela em que os estímulos internos são mais poderosos; as solicitações do meio parecem, às vezes, insignificantes, mas não nos devemos iludir com esta aparência, porque a linguagem que lhes serve de meio expressivo é a cristalização de uma longa experiência de convívio social e de reflexões acerca da natureza e da vida, eivada de preconceitos e trabalhada pelos factores racionais que a universalizam. Viver é conviver. A solidão só é possível no silêncio total e ninguém é poeta quando se limita a viver os seus sonhos.

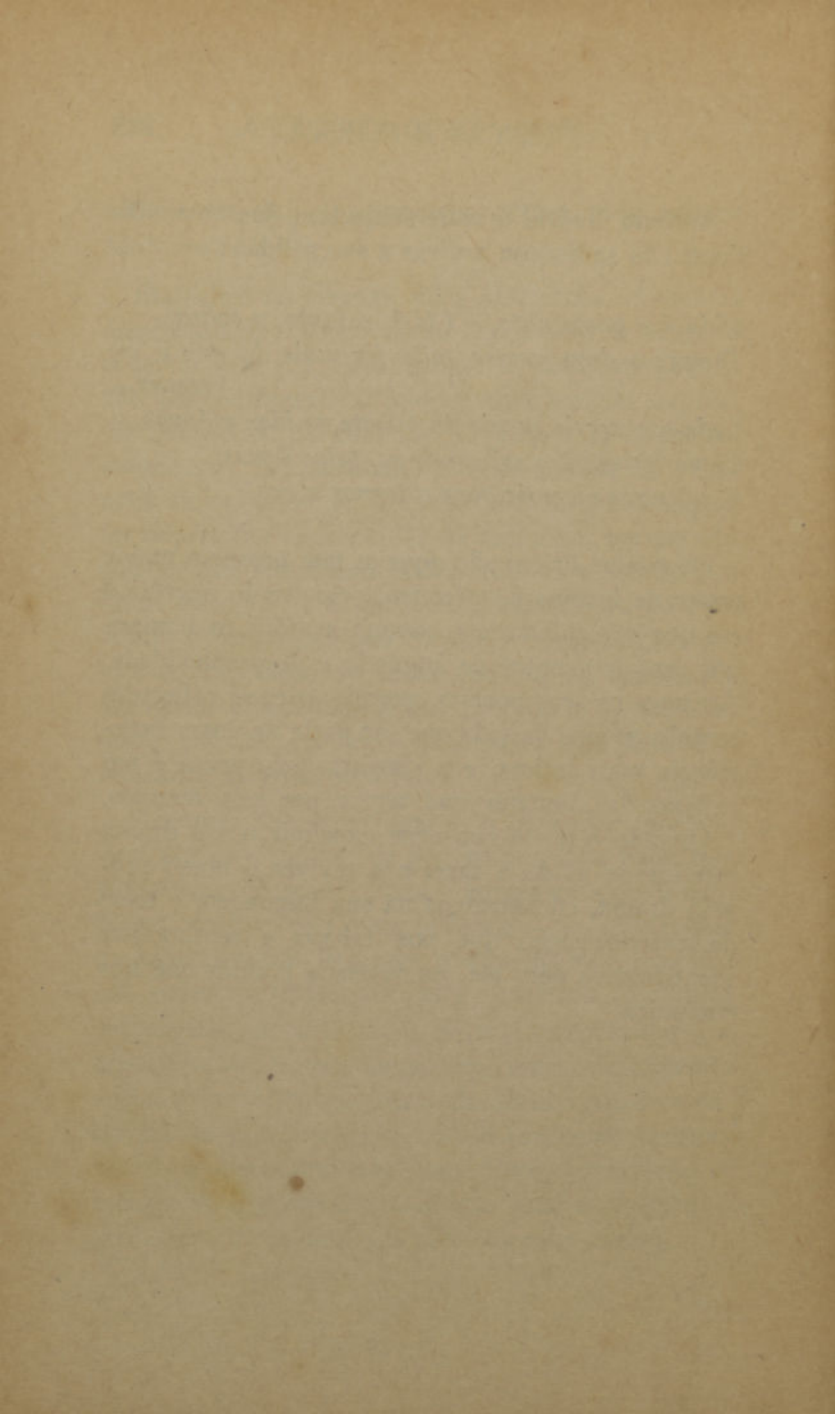
António Nobre, o mais subjectivo dos nossos líricos, não se limitou a viver a sua solidão:

*«Só» é o poeta nato, o LUA, o santo, a cobra!  
Trouxe-o dum ventre: não fiz mais do que o es-  
[crever...*

*Lede-o e vereis surgir do poente as idas máguas,  
Como quem vê o sol sumir-se, pelas águas,  
E sobe aos alcantis para o tornar a ver!*

Os poetas líricos são aqueles que possuem maior poder de insinuação afectiva, pelo fundo nevrótico em que mergulham e é comum a todos os homens nos seus momentos de angústia e de perplexidade. Amamos os seus poemas, porque neles se reflecte o sentido trágico da vida que faz parte da nossa experiência mais íntima, e a simpatia pelo poeta é um reflexo da simpatia que temos por nós mesmos.

Quando o poeta consegue exprimir o seu drama interior de modo a fazer-nos reviver o nosso próprio drama, encontramos na sua linguagem o meio de exteriorização que nos faltava e sentimo-nos identificados com ele, na vivência poética que nos comunica.





## Índice

Ciência e Poesia .....	5
Arte e Ciência .....	42
Poesia e Verdade .....	55
Do Espírito poético .....	83
Da expressão poética .....	102

COMPOSTO E IMPRESSO NA  
EDITORA GRÁFICA PORTUGUESA, LDA.  
RUA NOVA DO LOUREIRO, 18 A 34  
LISBOA // TELEFONES 2 5295 E 3 3316



RÓ  
MU  
LO



CENTRO CIÊNCIA VIVA  
UNIVERSIDADE COIMBRA

\*1329729654\*

Preço 15800