

FLUXOS E REFLUXOS:

PROCESSOS MENTAIS COMO CAUSAS EM ARTE

Nuno Amado

O hábito e a tradição ensinaram-nos a acreditar que uma obra de arte é sobre alguma coisa palpável, sobre aquilo que representa, sobre um conceito geral do qual aquilo que representa é um particular, sobre questões políticas, sociais e morais levantadas pelo seu conteúdo, ou sobre os sentimentos e as emoções do autor, e também que existe uma diferença lógica entre o modo como o conteúdo dessa obra é expresso e o próprio conteúdo. Por exemplo, de um poema de Petrarca podemos afirmar que é sobre o amor por Laura, sobre o conceito de amor em geral, do qual o sentimento amoroso expresso nesse poema é apenas uma representação particular, sobre o estatuto político, social e moral desse sentimento, ou mesmo sobre os sentimentos íntimos de Petrarca. Tudo isto é, provavelmente, aceitável. Nada disto, porém, justifica o porquê de um poema de Petrarca ser considerado arte. De acordo, portanto, com este modo de olhar para as coisas, aquilo que confere a um objecto um determinado estatuto artístico, aquilo que causa arte tem pouco a ver com o conteúdo semântico desse objecto e só pode, por isso, residir na sua forma. Responder à pergunta “Uma obra de arte é sobre o quê?” recorrendo àquilo a que essa obra se refere é, por isso, um modo enviesado de ser formalista.

Se supusermos que uma obra de arte é sobre coisas parecidas com as que encontramos no mundo empírico, isto é, que uma obra é sobre aquilo que menciona, só podemos distinguir essa obra daquilo que menciona se concedermos ao modo como a obra menciona o que menciona um determinado estatuto. Assim, restar-nos-ia a forma como essa obra se relaciona com o mundo a que se refere, o modo como o seu conteúdo é expresso, e seríamos fatalmente formalistas. O erro – creio – está na presunção de que o conteúdo de uma obra e o modo em que esse conteúdo é expresso são coisas distintas e incompatíveis. Separar forma e conteúdo, em arte, é um erro. Se dissessemos que Othelo era sobre a história de um mouro que, conduzido pela perfídia de um conselheiro e pelo ciúme, assassina a sua amada, como distinguiríamos a obra de Shakespeare de uma narrativa histórica? Se dissessemos que era sobre a perfídia e o ciúme, em geral, de que modo justificaríamos o facto de Shakespeare ter escrito aquilo e não um tratado de antropologia? Se dissessemos que era sobre os sentimentos de Shakespeare, de que modo explicaríamos a relação aparentemente arbitrária entre figuras e acontecimentos criados e sentimentos de quem os cria? O que faz de Othelo uma obra de arte não depende do tipo de conteúdos que possui nem da forma como esses conteúdos são expressos, mas antes de algo que unifica essas duas coisas. Do facto de Othelo falar de coisas gerais daquele modo particular apenas se pode concluir que aquilo é Shakespeare: Shakespeare é aquele que falaria sobre aquelas coisas daquele modo particular.

Este ensaio terá, por isso, a ambição de defender que uma obra de arte, antes de qualquer outra coisa, é sobre o seu processo de criação e que os seus conteúdos denotam, entre outras coisas, a forma em que estão expressos. Entendendo que a relação denotativa entre o que é expresso e a sua expressão só pode ser justificada por um elemento que unifique estas duas coisas, defenderei igualmente que os processos mentais do artista constituem, em simultâneo, parte dos conteúdos expressos e parte da expressão desses conteúdos, parte das propriedades intrínsecas da obra e, ao mesmo tempo, causas dessas propriedades e causas da própria obra.

Quando, em 1989, foi convidado para leccionar a cadeira anual Charles Eliot Norton em Harvard, John Ashbery começou a pensar por que razão teria sido escolhido para tal honra. A primeira coisa que lhe ocorreu foi que, uma vez que era conhecido como um escritor de poesia hermética, no decorrer da cadeira deixasse escapar, inadvertidamente ou não, algumas pistas sobre o significado da sua poesia. Enquanto pensava acerca desta possibilidade, Ashbery percebeu que não era muito bom a explicar a sua obra e que, por essa razão, a sua presença não se adequaria às expectativas. Com efeito, percebeu que a sua poesia era ela própria a explicação.

Se há alguma coisa a extrair da conclusão de Ashbery de que a explicação da sua poesia é a própria poesia é que o significado da sua poesia não é algo a que a sua poesia alude, mas a própria poesia. Isto

significa que as palavras que formam os seus poemas não remetem para um significado; elas são o próprio significado. O que Ashbery está a dizer é que os seus poemas não têm significado para além do conjunto de palavras que os formam e daquilo que o sustém, o seu pensamento. Por outras palavras, a poesia de Ashbery é a explicação do seu pensamento; não tem significado porque não é sobre nada excepto o seu pensamento. Como o refere: “Thought is certainly involved in the process [making poetry]; indeed, there are times when my work seems to me to be merely a recording of my thought processes without regard to what they are thinking about” (ASHBERY 2). A ideia implícita nestas frases é a de que os seus poemas são apenas registos de processos mentais sem qualquer referência aos possíveis conteúdos semânticos desses mesmos processos, isto é, sem referência àquilo sobre que incide o seu pensamento. De certo modo, a poesia de Ashbery é o resultado de um exercício mental puro e os seus poemas, mais do que serem sobre aquilo a que as palavras que os compõem se referem, mais do que denotarem alguma coisa, são sobre esse exercício e denotam apenas esse exercício.

Não cabe no âmbito deste ensaio uma análise aprofundada da poesia de Ashbery, nem é pretensão minha fazer-me passar por exegeta de tão complicado autor, de modo que não procurarei demonstrar como isto funciona nos seus poemas. Basta-me, para que o argumento se possa desencadear, as observações que Ashbery fez acerca da sua poesia porque estou convencido que elas se adequam não só à sua poesia, mas a toda a poesia em geral. De um modo simples, o que Ashbery está a dizer é que o

conteúdo da sua poesia é a forma que organiza esse próprio conteúdo, é a maquinaria mental que concatena as diferentes palavras que a compõem e que lhes dá um aspecto discursivo. A diferença substancial entre a poesia de Ashbery e a poesia a que estamos mais habituados é que a de Ashbery é só sobre isso, é que o único conteúdo é a forma em que esse conteúdo é apresentado. Disso dá conta um importante verso de um dos seus mais complexos poemas, “Daffy Duck in Hollywood”, e que cito de seguida: “not what we see but how we see it matters”.

Como referi acima, não acredito que a poesia de Ashbery seja constituída por um ingrediente que lhe é exclusivo. Deste ponto de vista, a sua poesia não é diferente em espécie da de outros poetas, tal como a arte abstracta não é diferente em espécie de arte referencial. A ausência de referentes concretos, de conteúdos semânticos palpáveis, num determinado objecto não faz com que esse objecto seja ontologicamente diferente de outro que os possua. O que isto implica é que a ideia de que o conteúdo da poesia de Ashbery é a forma que organiza esse conteúdo não é algo que aconteça apenas na poesia de Ashbery. Os poemas de Ashbery podem ser, exclusivamente, sobre o seu modo de pensar, mas o poema sobre as proezas de Ulisses também será, pelo menos em parte, sobre o modo de pensar de Homero. A este respeito, está na base do argumento de Bruno Snell, em *The Discovery of the Mind*, a possibilidade de se encontrarem nos textos homéricos vestígios do modo de pensar de Homero. Significa isto, portanto, que entre os conteúdos de uma determinada obra de arte está a forma que estrutura esses conteúdos, que

entre os conteúdos palpáveis de Othelo, aquilo a que chamaríamos propriedades intrínsecas, está a forma em que esses conteúdos estão estruturados, forma essa correspondente ao modo de pensar de Shakespeare.

Uma das principais teses defendidas por Ernst H. Gombrich, em *Art and Illusion*, poderia ser resumida dizendo que objectos reais não causam obras de arte. Para Gombrich, a ideia de que a arte imita a natureza e, por conseguinte, que é aquilo que o artista observa que causa aquilo que a sua arte expressa, assenta na suposição de que o que vem primeiro são certas impressões sensoriais, que depois o artista elabora e distorce. Como demonstra Gombrich, ao longo de toda a obra, esta suposição não corresponde à verdade e aquilo que as impressões sensoriais captam não antecede a elaboração artística. Gombrich está apenas interessado em arte figurativa e a sua mais importante conclusão consiste em afirmar que uma obra de arte não é uma cópia do seu motivo, ou seja, que uma determinada obra de arte não tem por causa um original que, alegadamente, pretende imitar. Apesar disso, e porque toda a sua demonstração tem por base uma teoria da percepção essencialmente psicológica, é possível levar um pouco mais longe o seu argumento e afirmar que toda a arte é causada não pelo objecto que pretende representar mas pela relação entre artista e objecto, relação essa necessariamente mediada pela mente do artista e pela forma como representações anteriores do mesmo objecto foram conceptualmente apreendidas por essa mente. Como diz Gombrich, “all art originates in the

human mind, in our reactions to the world rather than in the visible world itself, and it is precisely because all art is 'conceptual' that all representations are recognizable by their style" (GOMBRICH 76). Para Gombrich, portanto, a mente do artista, assim como o modo em que esse artista reage ao mundo, está nas origens de uma obra de arte. O que, no fundo, causa uma determinada obra de arte é aquilo a que Gombrich chama "schemata" ou, por outras palavras, o conjunto de "schemas" que a mente do artista possui previamente à concepção da obra. O que me permite, porém, ligar as conclusões de Gombrich ao meu argumento é a ideia de que, precisamente porque toda a arte é, deste modo, conceptual, todas as representações são reconhecíveis pelo seu estilo. O que Gombrich está a dizer é que esses "schemas", esse conjunto de processos mentais do artista, são aquilo a que se pode chamar "estilo" e que, por essa razão, são parte do conteúdo das obras e, por conseguinte, propriedades visíveis da mesma. Voltarei a esta noção de "estilo" mais tarde. Por agora, permita-me o argumento uma ligeira inflexão e um passo atrás no decurso do raciocínio. Importa, a este respeito, concentrar esforços, uma vez mais, na relação entre o conteúdo expresso por uma obra e a própria expressão.

Quero ainda permanecer, contudo, em Gombrich e numa determinada passagem do seu livro. Detendo-se na relação entre uma pintura de uma paisagem e uma fotografia ou um relatório topográfico dessa paisagem, Gombrich defende que não há nada na paisagem que determine a pintura e que a semelhança entre a pintura e o que é pintado

é, assim, apenas acessória. O que isto implica é que, ao contrário de uma fotografia ou de um relatório topográfico de uma paisagem, nos quais a relação de denotação entre eles e a paisagem é essencial, a relação de denotação entre uma pintura e a paisagem que denota é meramente acessória; ao contrário da fotografia ou do relatório topográfico, dos quais se pode dizer que são causados por aquilo que denotam, isto é, pela paisagem, uma pintura de uma paisagem não é causada pela paisagem mas por outra coisa. Como diz Gombrich: “(...) these artists went out into nature to look for material for a picture and their artistic wisdom led them to organize the elements of the landscape into works of art of marvelous complexity that bear as much relationship to a surveyor’s record as a poem bears to a police report” (GOMBRICH 58). Aquilo que uma obra de arte denota, sendo parte dos seus conteúdos, é apenas uma parte acessória dos mesmos, e a diferença entre uma obra de arte que denota X e qualquer outra coisa que denota o mesmo X, entre uma pintura e um relatório topográfico, entre um poema e um relatório policial, consiste no facto de só nas segundas é que o que é denotado é conteúdo essencial e causa das mesmas. Por sua vez, aquilo que causa uma obra de arte, sugere Gombrich nesta passagem, é uma determinada “sabedoria artística”.

Numa das entradas dos seus diários, Franz Kafka lamenta a inevitabilidade de a escrita estar dependente do mundo que a rodeia. A queixa está tão relacionada com aquilo que era a actividade literária para Kafka, uma actividade tormentosa e que requeria um isolamento absoluto que raramente conseguiu, como com um problema ontológico que é

transversal, se não a toda a arte, pelo menos a toda a arte referencial. Diz Kafka, então, o seguinte:

“From a letter: “During this dreary winter I warm myself by it.” Metaphors are one among many things which make me despair of writing. Writing’s lack of independence of the world, its dependence on the maid who tends the fire, on the cat warming itself by the stove; it is even dependent on the poor old human being warming himself by the stove. All these are independent activities ruled by their own laws; only writing is helpless, cannot live by itself, is a joke and a despair” (KAFKA 398).

O que faz Kafka considerar que a escrita é uma piada e um desespero é precisamente o facto de ela não ser independente, de não ser regida por leis próprias, de ser obrigatoriamente sobre algo, sobre o mundo, sobre a criada que atiza o lume, sobre o gato ou sobre o ser humano que se aquecem junto ao lume. Aquilo de que se queixa é da própria natureza da escrita e, no geral, da própria natureza da arte. Ao fazê-lo, está implicitamente a tomar duas posições: em primeiro lugar, está a assumir uma diferença ontológica entre arte e mundo, consistindo essa diferença no facto de a arte não ser independente como o mundo é, sendo necessariamente sobre ele, no facto de a arte não ser senão uma espécie de metáfora do mundo; em segundo lugar, porque se trata de uma queixa, ao

mesmo tempo que reconhece a necessidade dessa dependência torna evidente que aquilo de que depende não constitui a sua essência. Ao lamentar-se por não poder escrever sobre nada, por toda a escrita estar dependente daquilo que denota, Kafka está, em simultâneo, a formalizar a ideia de que a actividade da escrita tem a sua essência em si e não naquilo que denota, isto é, que a escrita vale pelo seu exercício e não por aquilo a que se refere e que é pena que não possa subsistir independentemente. Para Kafka, aquilo que é denotado, ainda que necessário, é portanto apenas acessório; aquilo que se passa nas suas ficções (os tribunais, os castelos, os artistas de circo, os animais) e as possíveis relações que isso estabelece com as coisas que conhecemos são apenas acessórios, metáforas que tornam o exercício da escrita, que não pode subsistir na imaterialidade de um mero exercício, num acto inteligível.

Se isto for verdade, as suas ficções, além de denotarem tribunais, castelos, artistas de circo e animais, denotam também, forçosamente, a necessidade de denotarem essas coisas, o que é o mesmo que dizer que entre os conteúdos das suas ficções se encontra aquilo que determina o carácter necessário desses conteúdos ou, por outras palavras, as suas causas. O que a lamentação de Kafka parece então sugerir é que, ao lermos Kafka, não estamos a ler coisas sobre tribunais, castelos, artistas de circo ou animais (isso são conteúdos acessórios), mas sim – e pasmemonos com a conclusão – sobre Kafka ele próprio, mais concretamente sobre o modo complexo como a mente daquela pessoa se torna inteligível através das coisas que refere.

Estou agora em posição de afirmar que uma obra de arte possui conteúdos essenciais e conteúdos não-essenciais e que estes dois tipos de conteúdos estão causalmente relacionados. Aquilo a que chamo conteúdos essenciais são, pois, as causas dos conteúdos acessórios e, assim sendo, tal como, segundo Aristóteles, só se pode dizer que se tem conhecimento de cada coisa quando se reconhecem as causas dessa coisa¹, toda e qualquer interpretação de uma obra de arte deve ter por fim esses mesmos conteúdos essenciais. Do mesmo modo que um gracejo espontâneo (isto é, um gracejo que não é apenas recontado por determinada pessoa, mas que é inventado por ela) provoca em nós reacções que não dependem apenas da comicidade do que é dito, mas também e, porventura, sobretudo do “engenho e arte” de quem o produz (a adequação ao contexto, a capacidade de improvisação, a perspicácia, etc.), uma obra de arte também provoca reacções que dependem do que é denotado e reacções que dependem do “engenho e arte” com que tal é denotado. O que estou a tentar afirmar e que, com insistência, tenho tentado tornar explícito, é que uma obra de arte denota não só aquilo que lá está e que é observável – digamos assim – a “olho nu”, mas também – e sobretudo – as próprias causas, o “engenho e arte” de quem produziu aquilo. Quando Camões, ao descrever aquilo que propõe fazer, põe como condição necessária para o sucesso da sua obra o seu “engenho e arte”, não está apenas a fazer rimas, a ser modesto, ou a distinguir o conteúdo

¹ “(...) we say we know each thing only when we think we recognize its first cause”

(ARISTÓTELES, *Metaphysics* 983a).

da sua obra da forma em que esse conteúdo será expresso; está sobretudo, isso sim, a fazer depender aquilo que vai dizer da sua competência artística e a estabelecer um nexos causal entre *Os Lusíadas* e ele próprio.

A minha proposta é, portanto, muito semelhante à de Arthur C. Danto, em *The Transfiguration of Commonplace*. No segundo capítulo do seu livro, curiosamente intitulado “Content and Causation”, Danto defende que a condição necessária para que uma fotografia seja uma fotografia do World Trade Center é precisamente o facto de ser causada pelo World Trade Center. Inadvertidamente, os acontecimentos de 2001 dotaram o exemplo de Danto de uma força adicional e a inexistência do objecto passível de causar uma fotografia do World Trade Center é a condição relevante para a impossibilidade de voltar a haver fotografias do World Trade Center. Uma fotografia com os mesmos padrões de claros e escuros, exactamente igual à primeira em termos gráficos, mas que não tenha sido causada pelo World Trade Center, que se tenha materializado no papel fotográfico de forma misteriosa, ou que tenha sido resultado de um disparo accidental num momento em que a máquina fotográfica estivesse direccionada para outra coisa qualquer, ou que seja uma fotografia de uma fotografia do World Trade Center – e este exemplo não é dado por Danto – não é uma fotografia do World Trade Center. Do mesmo modo, lembrando uma observação de Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* em que se considera a possibilidade de uma tribo usar como decoração as mesmas formas que usamos no cálculo matemático, Danto sugere que aquilo que é feito por essa tribo, ao pintar nas paredes algo

absolutamente idêntico a uma fórmula matemática, não diz o mesmo que a fórmula matemática à qual é idêntica. Assim, aquilo que, para Danto, distingue uma fotografia do World Trade Center de uma fotografia absolutamente idêntica, ou aquilo que distingue uma fórmula matemática de uma decoração de uma tribo absolutamente idêntica a essa fórmula, é aquilo que causa essas coisas, o próprio World Trade Center ou um acidente, uma definição matemática ou um interesse decorativo. Como diz Danto, “how these marks arrived on a surface determines whether the question of meaning arises, and hence the truth” (DANTO 50). É o modo como determinadas manchas acabaram por se fixar numa determinada superfície, e não as manchas em si, que determina o significado dessas manchas.

À semelhança de Aristóteles, o que Danto está a fazer, ao enunciar estes dois exemplos, é a apontar para o facto de que, para percebermos o significado das coisas, sejam elas obras de arte ou não, temos de vasculhar o baú das suas causas. Adicionalmente, a sua posição face a estes exemplos sugere ainda que as coisas são sobre as suas causas: uma fotografia cuja causa é o World Trade Center é uma fotografia do (ou sobre o) World Trade Center; uma fotografia cuja causa é o disparo accidental de uma máquina fotográfica direccionada para nenhures e que, por acaso, resultou igual a uma fotografia do World Trade Center é uma fotografia desse (ou sobre esse) disparo accidental e não do (ou sobre o) World Trade Center. Isto recupera a minha intuição inicial de que

perceber sobre que é que determinada obra de arte é e perceber as causas dessa obra consistem no mesmo exercício. Ora, é com base nesta ideia que Danto pode afirmar que o Quixote de Pierre Menard é diferente do de Cervantes. A diferença não consiste no facto de terem sido escritos por autores diferentes, em épocas diferentes e com intenções diferentes, mas sim por serem sobre coisas diferentes. E são sobre coisas diferentes por terem sido causados por coisas diferentes. A autoria de um livro, a época em que foi escrito e as intenções com que foi escrito não são propriedades extrínsecas ao livro porque fazem parte daquilo que o causou e estão intimamente ligadas à sua essência. Como diz Danto:

“It is not just that the books are written at different times by different authors of different nationalities and literary intentions: these facts are not external ones; they serve to characterize the work(s) and of course to individuate them for all their graphic indiscernibility. That is to say, the works are in part constituted by their location in the history of literature as well as by their relationships to their authors, and as these are often dismissed by critics who urge us to pay attention to the work itself, Borges’ contribution to the ontology of art is stupendous: you cannot isolate these factors from the work since they penetrate, so to speak, the essence of the work. And

so, graphic congruities notwithstanding, these are deeply different works” (DANTO 35).

De modo análogo à estupenda contribuição de Borges para a ontologia da arte, o argumento de Danto constitui uma estupenda contribuição para o meu argumento. Tal como Danto, considero que as obras de arte são parcialmente constituídas pela sua localização na história, assim como pela relação que mantêm com os seus autores, e que estas coisas são, ao contrário de outras, conteúdos essenciais e causas da obra. A arte não consiste no produto final, no conjunto de frases e ideias suscitadas por um livro, no conjunto de manchas e imagens suscitadas por uma tela, no conjunto de barulhos e melodias suscitadas por uma música, mas naquilo que precede e causa essa produção. Aristóteles diz, em *On the Parts of Animals*, o seguinte: “Art indeed consists in the conception of the result to be produced before its realization in the material.” (ARISTÓTELES 640a). O que esta ideia implica é que toda a arte é conceptual, uma vez que tem essência na sua concepção e não na sua materialização. O que tenho estado a dizer é que essa concepção, ou indícios dela, tem presença na sua materialização. O urinol de Duchamp não é interessante porque o seu autor é um artista reputado, ou porque é exibido em locais especiais chamados museus que têm a capacidade de, dentro das suas paredes, transformar objectos banais em obras de arte, ou porque um determinado conjunto de pessoas reputadas e com competências especiais decidiu conceder-lhe um determinado estatuto, ou porque representa uma determinada posição artística e filosófica, ou

porque estabelece uma determinada relação com uma tradição artística à qual se acrescenta, ou porque representa o último estágio de estranheza em arte, a total ausência de estranheza. A minha posição não é convencionalista, mas ontológica. O que torna interessante o urinol de Duchamp é que ele denota e é causado por Duchamp. Tal como o Quixote de Pierre Menard é totalmente diferente do de Cervantes por ser causado por Pierre Menard, o urinol de Duchamp é diferente de outros urinóis por ser causado por Duchamp.

Chamar àquilo que causa arte “sabedoria artística”, como Gombrich o faz, “engenho e arte”, como Camões, ou, de um modo menos inflacionado e certamente mais neutro, “processos mentais”, como eu, é precisamente o mesmo. Há, porém, mais uma expressão cujo contributo entendo relevante e que, tal como as observações de Ashbery e Kafka, tem origem num documento que tem por objectivo explicar a actividade artística do seu autor. Refiro-me a Wordsworth e a uma expressão feliz, embora francamente ignorada, com que, no afamado Prefácio às *Lyrical Ballads*, define o objectivo dos seus poemas:

“I have said that each of these poems has a purpose. I have also informed my Reader what this purpose will be found principally to be: namely, to illustrate the manner in which our feelings and ideas are associated in a state of excitement. But, speaking in language somewhat more appropriate, it is to follow the fluxes and

refluxes of the mind when agitated by the great
and simple affections of our nature”
(WORDSWORTH 598).

Ao afirmar que a sua poesia servia para seguir os “fluxos e refluxos” da sua mente, Wordsworth está a confessar que a sua poesia consiste na expressão pura e não na comunicação de algo. Os seus poemas não têm por finalidade ilustrar sentimentos e ideias, mas a maneira através da qual sentimentos e ideias se associam num estado de excitação; a sua poesia, mais do que ser sobre as afeições da alma, os sentimentos que a natureza transmite ao poeta, é sobre a agitação mental em que se produz. Os versos de Wordsworth têm, por isso, por causa não aquilo que referem ou mencionam, mas o modo como essas coisas, torcidas e trabalhadas pela mente do poeta, se transformam em expressão pura.

A minha proposta tem, portanto, nas palavras de Wordsworth mais um importante aliado. Deste modo, são causas em arte não conteúdos expressos mas modos de expressão. Esses modos de expressão, como procurei sustentar, não se resumem à forma em que os conteúdos são veiculados, mas são eles próprios conteúdos da obra. Quer isto dizer que uma obra de arte denota não só os conteúdos manifestos, mas também o modo em que esses conteúdos estão organizados. Segundo este argumento, denota tanto Wordsworth um poema manifestamente autobiográfico, como *The Prelude*, quanto outro poema qualquer de Wordsworth. E isto porque Wordsworth não é denotado pela auto-referencialidade manifesta em *The Prelude*, isto é, pelo facto de o poema

mencionar vários episódios da vida de Wordsworth, mas sim pelos “fluxos e refluxos” através dos quais esses episódios são transformados em poesia. Um poema como *The Prelude*, como aliás qualquer auto-retrato, denota dois Wordsworths: o Wordsworth a que se faz referência e da vida do qual se contam certos episódios e o Wordsworth-poeta, o Wordsworth presente nos “fluxos e refluxos” em que o poema se evidencia. Como em outras formas de arte, não é causa de uma autobiografia aquilo a que a autobiografia se refere, isto é, a pessoa a que se faz menção, mas sim os processos mentais daquele que produz a autobiografia e que, só por acaso, coincide com a pessoa a que se refere.

Aquilo que proponho é, pois, que qualquer obra de arte tem por causa o mero “fluxo e refluxo” da mente do artista que a produz e que essa obra de arte, mais do que qualquer outra coisa, denota essa relação de causalidade. Arte é expressão e, como qualquer forma de expressão, denota aquele que expressa. De Hamlet diz Polonius o seguinte: “*Though this be madness, yet there is a method in’t*”. O que Polonius reconhece é que, mesmo na loucura, há algo que estrutura o pensamento. As palavras e as acções de Hamlet podem denotar loucura, o que, por definição, significa total ausência de relações de causalidade inteligíveis, mas não deixam de denotar, ainda assim, Hamlet. Trata-se de loucura, sim, mas da loucura peculiar de Hamlet. A sua compreensão passa pela compreensão não da loucura, mas de Hamlet. Aquilo que estou a tentar defender é que em arte, assim como nas acções de Hamlet, há algo que a estrutura e fundamenta e que esse algo faz parte do que é denotado. No fim de contas, Claudius é o

único que compreende a peça de teatro que o sobrinho prepara para ele porque é o único a perceber que, mais do que qualquer outra coisa, aquela peça denota Hamlet, as suas intenções, as suas preocupações, em suma, os “fluxos e refluxos da mente” de Hamlet.

Em jeito de conclusão, é precisamente porque uma obra de arte denota os processos mentais que presidem à sua criação que somos capazes de dizer, perante uma determinada obra e com uma determinada argúcia interpretativa ou uma determinada habilidade, que essa obra é de determinado artista. Um “connoisseur” mais não é que uma pessoa com uma capacidade especial para identificar, precisamente, a presença dos traços distintivos de um determinado autor numa determinada obra. O trabalho de verificação que efectua cinge-se à averiguação das características específicas desse autor denotadas na obra em questão, à identificação de uma “impressão digital” única nas propriedades da obra analisada. Reconhecer um Rubens é reconhecer no quadro os “fluxos e refluxos da mente” de Rubens, o estilo de Rubens, se quisermos utilizar a nomenclatura de Gombrich. Esse estilo, como refere Gombrich e como defendo eu, é reconhecível na obra e é aquilo que não só a individualiza e discerne como aquilo que a causa.

Não querendo perpetuar a lista de ilustres citados, mas já o fazendo, gostaria de lembrar um passo interessante do Livro do Desassossego, de Bernardo Soares, em que, uma vez mais, um artista se refere ao propósito da sua actividade:

“Quero, para meu próprio gosto de analisar-me, ir, à medida que a isso me ajeite, ir pondo em palavras os processos mentais que em mim são um só, esse, o de uma vida devotada ao sonho, de uma alma educada só em sonhar” (SOARES 449).

As intenções de Bernardo Soares são incrivelmente parecidas com as de Wordsworth. Interessa-lhe sobretudo escrever sobre os seus processos mentais, isto é, sobre o modo através do qual a sua mente se derrama no papel. O seu livro é verdadeiramente sobre os seus processos mentais e causado por eles; não há nada que sobressaia dele senão o próprio Bernardo Soares, as suas preocupações, as suas intenções, os seus desejos, as suas afinidades intelectuais, o seu modo de pensar, a sua essência. O Livro do Desassossego denota e é causado pelos “fluxos e refluxos da mente” de Bernardo Soares e – por que não dizê-lo? – pelos “fluxos e refluxos da mente” de Fernando Pessoa a fingir ser Bernardo Soares.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES, *The Basic Works of Aristotle* (ed. Richard Mckeon), New York: Modern Library, 2001.

ASHBERY, John, *Other Traditions*, Cambridge: Harvard UP, 2000.

DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge: Harvard UP, 2001.

GOMBRICH, E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, 1977.

KAFKA, Franz, *The Diaries of Franz Kafka: 1910-1923*, ed. Max Brod, London: Penguin, 1964.

SNELL, Bruno, *The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature*, New York: Dover, 1982

SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego* (ed. Richard Zenith “*Obra Essencial de Fernando Pessoa – vol. 1*”), Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

WORDSWORTH, William, *The Major Works* (ed. Stephen Gill), Oxford: Oxford UP, 2000.