

O útil e o inútil na arte - um questionamento

Mónica Santana Baptista¹

monica.santana.baptista@gmail.com

Escola Superior de Teatro e Cinema

dobra

Comecemos com algumas questões capazes de suscitar a discussão acerca da utilidade ou inutilidade da arte. A arte deve ser considerada e analisada à luz dos pressupostos e critérios aplicados a outras actividades, ligadas ao quotidiano, vistas como essenciais à ordem do saber, à organização e sobrevivência da sociedade? Uma vez que se insere no mundo, pertence ao real e procura a relação do Homem consigo mesmo, com os outros e com a natureza, é preciso procurar uma métrica para tornar palpável o impacto da arte e das suas obras? São *mensuráveis* os efeitos de uma obra de arte naqueles que a apreciam? Este ensaio tentará expor uma reflexão apoiada em Estudos de Caso, que trazem para o debate a necessidade e utilidade da arte, sobretudo na sociedade actual, em que os valores de um objecto e de um saber-fazer são frequentemente medidos, mediados e avaliados pelos seus resultados e impacto imediatos.

Os Aliens - (in)utilidade da vida / (in)utilidade da arte

João Maria Mendes reflecte sobre a origem etimológica da palavra arte, através de Maurice Blondel:

A palavra [arte] tem dois sentidos simetricamente inversos a partir da mesma raiz. *Artifex* é aquele que encarna uma ideia e fabrica um ente que a natureza não fornece, um *artificiatum* como diziam os escolásticos. (...) Mas tal criação, ou se subordina a fins práticos (...), ou a fins ideais, satisfazendo, neste caso, necessidades não-utilitárias. Daí, por hibridação destes caracteres primitivos da arte, o aspecto mágico, supersticioso, idólatra que ela ganhou nos alvares da

¹ A autora segue a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

humanidade; daí, também, a entrega e a devoção do artista à sua obra, o culto da arte pelos mais civilizados. (BLONDEL apud. MENDES, 2018: 12-13).

Uma obra de arte poderia satisfazer necessidades não-utilitárias, veículo do artista para devolver alguma coisa à natureza e ao mundo. Mas que necessidades não-utilitárias são essas? Em *Os Aliens* (2010), peça da norte-americana Annie Baker, dois amigos, Jasper e KJ, reúnem-se nas traseiras de um café de Shirley, cidade inventada, situada no Vermont, onde nasceu a dramaturga. A peça foi levada à cena pela companhia Artistas Unidos, sob a direcção de Pedro Carraca, entre 23 de Janeiro e 2 de Março de 2019. Os jovens não têm muito para fazer, sentados numa mesa, entre caixotes de lixo, grades de garrafas e outros objectos perdidos - uma atmosfera que suspende a vida. A entrada no mundo adulto com responsabilidades, assumindo uma profissão, falhou, ou é por ambos boicotada. A peça começa no escuro, com KJ; a cantar uma canção cuja letra conta que os acontecimentos da vida são as verdadeiras impossibilidades da vida. Pressentimos que aquelas personagens são essa impossibilidade - aliens numa sociedade que os quer noutros moldes, com outro comportamento, num aproveitamento de tempo e valências: um trabalho, um salário, contribuintes úteis da sociedade. Evan, a terceira personagem, trabalha naquele café. Está no último ano do liceu; começa por notar a estranheza de posições e comportamentos, mas acaba por se aproximar de Jasper e KJ. Sente um vislumbre de liberdade e alegria transmitidas por eles. KJ desistiu do curso de matemática, e encontra-se num impasse; Jasper está a escrever um romance, quer ser escritor.

Depois de a namorada terminar a relação com ele escreveu vinte páginas de seguida, dando um rumo diferente ao protagonista da sua história; que, em vez de ficar na sua cidade natal, parte para a Califórnia. Um *wishful thinking* do que ele e KJ não têm força, coragem ou necessidade de fazer, abandonando a apatia em que se encontram. Jasper nunca fala no desejo de publicação do romance, relata o que escreve e nisso sentimos uma força de vida e entusiasmo.

Na noite do Dia de Acção de Graças, os três mantêm-se marginais aos festejos. Nas traseiras do café, Jasper, sentado no contentor do lixo (símbolo do desperdício, do que não é mais útil para as pessoas) lê excertos do rascunho, claramente autobiográfico. Ele e KJ tocam e cantam uma música da sua autoria, de uma banda que tiveram (com vários nomes), da qual acabaram por desistir.

Os três rapazes preferem festejar lendo e escutando páginas de um romance e interpretando canções. O que viveram e os uniu naquela noite centra-se em formas de expressão artística sem visibilidade ou utilidade. Na segunda parte da peça, Jasper morre. Dele ficou o rascunho que escreveu; a escrita não conseguiu dar sentido à sua existência. KJ fica perdido; o seu ponto de apoio era a amizade com Jasper, as conversas inúteis, o romance, as músicas que tinham escrito juntos. A dupla que fica é confrontada com a efemeridade da existência - de pouco lhes serviu aquela noite anti-climática em torno da literatura e da música. As páginas inacabadas do romance e as músicas da banda possuem alguma existência enquanto arte? Ou não será que o adiamento da entrada na vida adulta o cerne dramático da peça de Baker? *“Os artistas não vêm da sua infância, mas do seu conflito com maturidades estranhas: não do seu mundo informe, mas da sua luta contra a forma que outros impuseram ao mundo.”* (MALRAUX, s.d.: 20) O impasse destes jovens parece este: entre a infância e um mundo que não aceitam, e que lhes é imposto. As páginas escritas por Jaspers, semi-autobiográficas, que os outros dois apreciam, reflectem esta violência, frescura e impasse. A morte de Jasper estabelece o fim daquilo que durante três dias viveram - KJ não pode continuar a ir para as traseiras do café. O não-lugar de *underdogs* que ocupavam deixa de fazer sentido. Evan convida KJ para ficar nas mesas do café. KJ não aceita, o seu lugar era nas traseiras, com Jasper. No final, oferece a Evan a guitarra de Jasper. Evan toca uma canção, KJ repete o refrão. Perante o luto e o fim da amizade, resta muito pouco: uma cantiga cantada em tom de despedida tenta substituir quase tudo o que não tem lugar, tecto, explicação - um lugar efémero, de passagem.

O teatro é uma arte que toca efémero. Há qualquer coisa que o teatro permite viver e apreender, com o seu dispositivo cénico, que a leitura do próprio texto dramático não consegue oferecer. Cedo se percebeu que era preciso fixar e publicar as tragédias e comédias que o Gregos representavam. Havia alguma coisa que permitia à palavra em texto ser re-apresentada, alvo de reflexão e estudo. A arte teatral tornou-se também numa literatura dramática. Algumas peças da Antiguidade Helénica chegaram aos nossos dias, podem ser representadas, lembradas, reconfiguradas - o que contrasta com a efemeridade daquelas longas jornadas, votadas ao seu aqui e agora. A esta espécie de gesto inacabado, mas completo em si mesmo foi atribuído o acabamento das palavras transcritas, eternizadas, com essa apropriação do “levar à cena. Este

inacabamento - ligado à arte, processo de trabalho e intenções do artista - constitui-se com um dos elementos narrativos centrais de *Os Aliens*. O que fazer com os cadernos onde Jaspers escrevia o romance? Servem para alguma coisa ou para alguém, agora que o jovem morreu?

No fundo, a peça questiona a importância e impacto da arte na vida de cada indivíduo. A arte parece possuir uma efémera utilidade, capaz de fazer extravasar o quotidiano de apatia, dar-lhe um sentido, tanto para o aspirante a romancista como para os amigos. Quando vemos uma peça ou um filme, lemos um poema, um livro, é possível medir os efeitos e resultados que esse objecto produz? em nós, a curto prazo, e sob o lastro do tempo? O que buscamos numa obra de arte? Que reverberação teve efectivamente nos espectadores a peça de Annie Baker é uma pergunta com resposta tão pessoal quanto impalpável. Uma peça, qualquer obra de arte, aspira a esse encontro com cada interlocutor. Talvez seja o medo da efemeridade do tempo (e da vida) que leva o Homem a fixar instantes, sentimentos e emoções num artefacto: configuração de qualquer momento de alegria, dor, compaixão, tristeza já vividos, memórias, projecções, cenários de futuro, fantasias - silenciosos segredos que, com a obra, passam a ter (uma outra) existência.

O desejo de fixar a efemeridade do tempo: utilidade, inacabamento e técnica

A preocupação com a efemeridade do tempo e a sua ligação ao processo criativo constitui-se como unidade temática e narrativa em "*O Sol do Marmeleiro*" ("*El Sol del Membrillo*", 1993), última longa-metragem do realizador espanhol Victor Erice.

O filme centra-se num objectivo e trabalho específicos do pintor Antonio López: pintar numa tela a luz que incide sobre o marmeleiro do seu quintal. Erice segue essas tentativas, conjugando-as com as obras que operários fazem na casa, e com o trabalho de Mari, mulher de López, também pintora. Ao fim de algum tempo, dadas as condições atmosféricas, o pintor decide abandonar a tela. Arremessa-a para a cave do atelier, onde estão já outras que resultam da mesma obsessão em perseguir a luz que incide sobre um marmeleiro. López passa a servir de modelo a Mari, que quer terminar um quadro, onde o marido é o centro. A tela fica mais uma vez inacabada. López adormece, a situação cénica

desfaz-se. Começamos a escutar a voz dele (*voice over*): descreve um sonho de infância, origem da ideia de fixar a luz.

Obras e projectos inacabados que tentam desenvolver e finalizar uma ideia do artista são de uma dupla inutilidade perante o que é efectivo - uma obra terminada, publicada, exposta num museu ou galeria, comentada e vivida por outros (mesmo que sejam estudos, esboços e esquiços)? Podemos quase afirmar que estes trabalhos possuem um duplo grau de inutilidade: não vêm a público, não possuem uma existência como obra de arte; e muitas vezes, deixam de fazer sentido para o próprio artista. Contudo, o filme “*O Sol do Marmeleiro*” é um objecto de arte terminado; que, numa meta-narrativa, discorre sobre a efemeridade e utilidade do trabalho de um artista, quando persegue uma ideia (à partida) impossível: o tempo está sempre a mudar, não pára.

É vã a consolação com um perdurar na recordação dos outros, com uma sobrevivência na família, com o carácter imperecível das obras realizadas ou com a fama através dos tempos. Não só o que eu sou, o que os outros são, a humanidade e tudo quanto esta produz e realiza têm um fim, como até mergulham no esquecimento como se nunca tivessem existido. É vã, para aquele que não acredita nela, a promessa da ressurreição. A crença na ressurreição diz que a morte é real. (JASPERS, 2016: 154).

Na terceira parte do filme, Erice filma uma câmara de 35 mm no lugar onde antes López estivera a pintar; tenta fixar o tempo possível das coisas que existiram, ou as marcas do tempo sobre elas: a árvore está diferente, as folhas e os frutos caíram, muitos estão em processo de apodrecimento. O dispositivo cinematográfico não mais faz que registar um tempo. Ficamos com um filme que reflecte sobre o trabalho de um artista que quer fixar, sem sucesso, algo tão perene como a luz que incide sobre uma árvore. Uma introspecção sobre a efemeridade do gesto criativo. A arte a falar dela mesma, dos seus impasses criativos, gestos inúteis ou etapas de um caminho. A meta-narrativa de “*O Sol do Marmeleiro*” cumpre aquilo que Pierre Francastel traça, com base em Lewis Mumford: “*uma nova idade começa no dia em que um certo número de actividades fundamentais, que até aí haviam obedecido a outro impulso, pediram à técnica a sua orientação.*” (s.d: 59) Erice tem consciência das

potencialidades do dispositivo cinematográfico. Benárd da Costa retoma as palavras do realizador.

O cinema é formidável para exprimir o nascimento e a decadência das coisas (...). Acho que o cinema é a língua que exprime as coisas mais fugitivas. (ERICE apud. DA COSTA, 2003: 323).

Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte*, estabelece a pergunta: “*Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é?*” O filósofo tece a seguinte resposta:

Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. (HEIDEGGER, 1992: 11).

Após a feitura do filme, Erice e López voltaram a imagens antigas, feitas ao longo de vários anos. O conteúdo dessas imagens possui o mesmo âmago narrativo de “*O Sol do Marmeleiro*”. López tenta pintar uma paisagem e acaba por deixá-la inacabada, retoma uma tela antiga, ou volta a um lugar onde antes tentara pintar. Foram feitos pequenos filmes - “*Apuntes*”. Pintor e realizador sentiram necessidade de regressar ao material bruto filmado, e com ele reflectir sobre o inacabamento e a utilidade do gesto criativo. Ou seja, aquelas imagens só se tornaram úteis e prementes para ambos quando lhes deram uma existência pública enquanto pequenos artefactos fílmicos. O que distingue “*O Sol do Marmeleiro*” de “*Apuntes*” (colocando estes últimos num lugar-apêndice) relaciona-se com o facto de se centrarem unicamente nesse processo pessoal, autobiográfico e documental. No entanto, podem ser tão ou mais úteis que a longa-metragem de Erice.

Em *Os Aliens*, o romance inacabado de Jasper só ganhará existência e valor artístico, se KJ conseguir, como diz a Evan, que uma editora o publique? Por outras palavras, a utilidade depende do acesso, conhecimento e compreensão que o público possa ter dos objectos de arte? A resposta pode começar por estar em Tolstói, que disserta, assim, sobre a separação entre a arte das classes altas da arte e a arte do povo:

[...] surgiu a convicção de que a arte pode ser arte e simultaneamente ser incompreensível para as massas. Mas assim que se admitiu essa tese foi inevitável admitir também que a arte pode ser também compreensível por um número mais pequeno ainda de escolhidos e, finalmente, só por dois ou por um - pelo seu melhor amigo ou por si próprio. 'Eu crio e compreendo-me a mim próprio; se os outros não me compreendem, tanto pior para eles.' (TOLSTÓI, 2013: 139).

O que distingue o artista que poderia fazer arte para as classes altas, ou para um círculo fechado, daqueles que elaboram aquilo a que Tolstói chama “arte do povo” não se limita à compreensão, acesso e domínio de um saber, nem a supostos destinatários específicos de uma obra². A abrangência, capacidade de compreensão e movimento que leva à criação de um artefacto, bem como o pensamento sobre a identidade do artista, vão além da “luta de classes”. Malraux faz a distinção entre o gesto criativo da criança e do artista. *“A criança que pinta para si própria não tenta impor-se. Está, de antemão, fora da história, mesmo que o nosso gosto pelos seus desenhos e pelas suas aquarelas não o esteja.”* (s.d: 29) Malraux coloca o foco na intenção e maestria:

Sentimos, no entanto, que se a criança é muitas vezes artista, ela não é *um* artista. Porque o seu talento possui-a, e ela não o possui. A sua actividade é distinta da do artista naquilo em que este entende nada perder, o que a criança nunca procura. Ela substitui a maestria pelo milagre. (MALRAUX, s.d.: 20).

A arte possui uma intencionalidade, pretende o apelo daqueles que a recebem; o artista, em processo de criar a obra sabe que a finalização desta, os modos como é acolhida, definem a sua existência. À intenção do jovem Jaspers de querer escrever um romance que fica inacabado falta o qualificativo de objecto de arte, uma existência além da leitura e aprovação dos amigos. Todavia, refere Malraux, “cada qual sente que passar de uma reunião de desenhos de criança para uma exposição, para um museu, é deixar o abandono ao mundo por uma tentativa de posse do mundo. Sente-se imediatamente quanto o facto de ser homem significa possuir o mundo [...]”. (MALRAUX, s.d.: 24).

² A este propósito recorro o caso da artista Rosa Ramalho, “descoberta” por António Quadros, analfabeta. Foi o académico que lhe disse que as pessoas precisavam de saber que aqueles trabalhos eram da sua autoria, e a ensinou.

As personagens de *Os Aliens* não têm qualquer desejo de possuir o mundo. Rascunho de romance e músicas estão próximas de uma espontaneidade que provoca o deslocamento do mundo; só nesse sentido se aproximam da função e necessidade não-utilitária da arte. *“A sedução das obras das crianças é viva porque, nas melhores dentre elas, tal como na arte, o mundo perde o seu peso.”* Logo depois, Malraux tece a diferença crucial: *“a arte não tem sonhos, mas posse de sonhos.”* (Idem) Um artista configura sonhos, fantasias (elas mesmas sonhos acordados). Artista e criança “animam” o jogo que pertence ao mundo que velamos aos outros. Como admite Freud: “Não posso, porém, omitir a relação das fantasias com o sonho. Os nossos sonhos nocturnos são também fantasias, tal como podemos concluir através da interpretação dos sonhos. (FREUD, s.d.: 53) Christopher Bolas assume que existe toda uma estética por detrás da experiência do sonho. *“Considero o sonho como uma ficção construída por uma estética única: a transformação do sujeito no seu pensamento, especificamente, a colocação do ser numa alegoria de desejo e terror que é moldada pelo ego.”*³ (BOLAS, 1987: 64) No fundo, o trabalho criativo do artista equivaleria ao que o ego desencadeia na experiência onírica nocturna, aquilo a que Bolas chama *“teatro recorrente do sonho”*:

Em parte, o sujeito é o objecto da formação representacional das necessidades, memórias, desejos e experiências diárias, e, por esta razão, podemos dizer que como sujeito é o objecto da transformação do ego em peça de memória e desejo, o ego ampara uma personagem que representa o ser no teatro recorrente do sonho.⁴ (Idem: 64-65).

A utilidade da arte e peso do mundo: fazer arte como resposta à morte de Deus.

³ “I regard the dream as a fiction constructed by a unique aesthetic: the transformation of the subject into his thought, specifically, the placing of the self into an allegory of desire and dread that is fashioned by the ego.” (Tradução minha)

⁴ “In part, the subject is the object of the ego’s representational formation of needs, memories, desires and daily experiences, and, for this reason, we may say that as subject is the object of the ego’s transformation into play of memory and desire, the ego sponsors a character who plays the self in the recurrent theatre of the dream.” (Tradução minha)

A vontade humana de domínio e posse do mundo pode, num certo sentido, ter arremessado Deus. Em *A Gaia Ciência* (1998), Nietzsche designa o aforismo número 108 de *“Novas Lutas”*:

Depois que Buda morreu, mostraram ainda durante séculos a sombra dele numa caverna, uma sombra enorme e medonha. Deus está morto! Mas, sendo os homens como são, haverá ainda talvez durante séculos, cavernas onde se mostre a sua sombra. E nós, nós não temos ainda de vencer a sombra dele. (NIETZSCHE, 1998: 123).

Neste sentido, a arte estaria próxima da alegoria da caverna platónica - sombra ou sucedâneo do mundo das ideias e conceitos puros. Isto poderia conferir sentido à existência e utilidade da arte e ao trabalho do artista, os quais, em última instância, ocupariam quase o lugar niilista deixado vago pelo divino. Mais à frente, no aforismo número 125, com o título *“O Louco”*, Nietzsche coloca o dedo na ferida da culpa e da perdição provocadas pela morte de Deus. É uma definição do louco como marginal, excessivo e lúcido, aquele que começa por dizer: *“Ando à procura de Deus”*, e acusa todos da Sua morte: *“Quem o matou fomos todos nós, vocês mesmos e eu!”* (NIETZSCHE, 1998: 139) Os descrentes a quem se dirige gozam com o que diz; mas a narrativa nietzschiana acaba por se centrar no discurso monológico do louco, deixando de dar a palavra aos que o escutam e não o compreendem.

Não estará agora a fazer mais frio? Não estará a ser noite para todo o sempre, e cada vez mais noite? (...) Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós, como haveremos de nos consolar (...). A grandiosidade deste acto não será demasiada para nós? Não teremos de nos tornar nós próprios deuses, para parecermos apenas dignos dele? (NIETZSCHE, 1998: 139-140).

A arte responde a este consolo. Tolstói formula a reflexão noutros termos.

Mas se a arte é a actividade humana que tem como finalidade transmitir os mais elevados e melhores sentimentos existentes na vida das pessoas, como pode acontecer que a Humanidade tenha vivido um período tão longo - desde os tempos em que as pessoas deixaram de acreditar na doutrina da Igreja até hoje - sem esta importante actividade, contentando-se em vez disso com a

insignificante actividade da arte que apenas oferece prazer? (NIETZSCHE, 2013: 102).

O artista estabelece um modo particular de associar prazer, empatia e compreensão desses *“elevados e melhores sentimentos”*.

A missão da arte consiste precisamente em tornar compreensível e acessível aquilo que poderia ser incompreensível e inacessível sob a forma de raciocínios. Geralmente, recebendo uma impressão artística verdadeira, o receptor sente que já sabia isso antes, só não sabia expressá-lo. (TOLSTÓI, 2013: 142).

Para Tolstói, a sociedade vivia entre dois pólos: de um lado, lazer e ócio dos não-artistas, pessoas sem acesso (económico, social, intelectual) à arte, para quem o lazer está separado do trabalho - quase sempre satisfação de um prazer, um sair de si mesmo e do seu quotidiano -; do outro, artistas, críticos e apreciadores de arte, ou melhor, de uma arte que se auto-nomeia.

O obstáculo à compreensão dos mais altos e melhores sentimentos, como é dito no Evangelho, de maneira alguma se deve à falta de desenvolvimento e de instrução, mas pelo contrário, ao falso desenvolvimento e à falsa educação. (...); mas a verdadeira obra de arte pode e é muitas vezes incompreensível para pessoas muito instruídas, pervertidas e sem religião, como tantas vezes acontece na nossa sociedade, onde os sentimentos religiosos mais elevados são francamente incompreensíveis para as pessoas. (TOLSTÓI, 2013: 142-143)

Assim, a missão da arte passaria pela capacidade do artista para juntar dois seres humanos, qualquer que seja a sua origem, com - e através - da obra que cria. E, talvez, isso toque uma qualquer transcendência e mistério.

A arte: lugar intervalar entre o ócio, a técnica e o espaço familiar

Pierre Francastel revê o diagnóstico que Le Corbusier traça da sociedade.

Segundo ele [Le Corbusier], a felicidade está dissociada do trabalho. O homem é duplo: ganha o pão na acção, com o suor do seu rosto; só se encontra a si mesmo e se eleva na liberdade, no ócio. O homem pensa livre do seu trabalho, livre das tarefas quotidianas. (FRANCASTEL, s.d.: 56).

Os objectos artísticos poderiam cumprir a necessidade de romper com uma compartimentalização entre dimensões humanas: o útil e o inútil, trabalho e lazer, produção e fruição, resultado (finalizado) e *work in progress* (ou obra inacabada). Em *Os Aliens*, Jasper e KJ não são “soldados do seu local de trabalho” (Francastel: *idem*); permanecem num lugar intervalar. A sua apatia contrasta com Evan, que entra e sai do café, despeja o lixo, começa ou sai de um turno, e precisa da amizade e dos momentos ociosos com os outros. Juntos, nas traseiras do café, tentam sair da falta de sentido das suas vidas, escrevendo e recitando romances, interpretando músicas que compõem - longe dos festejos do Dia da Acção de Graças. O mundo e seus acontecimentos estão suspensos. Em “*O Sol do Marmeleiro*”, o mundo exterior foi excluído: tudo se centra na tela que López tenta pintar. O pintor permanece num diálogo secreto com a árvore e com as metamorfoses da luz. São as filhas que lhe trazem uns sapatos novos para experimentar; o amigo vai ter com ele numa tarde, e conversam sobre o passado; é através do rádio que escutamos as notícias, e sabemos estar a acontecer a Guerra do Golfo. Por isso, são raros os planos do exterior da casa. López não interage com os trabalhadores das obras, só Mari está com eles. Uns e outros estão em processo de construir uma obra - com dimensões e funções diferentes. O quadro fica inacabado, e não parece que as obras terminem. Erice centra o filme na casa-atelier do pintor, tentando congrega trabalho e arte, entre os operários das obras, e o “obreiro das telas” que é Antonio López. Jasper deixa o romance por terminar; López deixa o quadro por terminar. Jasper não poderá mais perseguir o desejo de terminar o romance e ser escritor; não sabemos se López voltará a tentar pintar a luz que incide sobre o marmeleiro no outono seguinte, como menciona.

A pergunta latente neste debate parece ser: Por que razão se dedicam os homens à feitura de obras de arte? Retomemos as palavras de Francastel, a respeito de Frank Lloyd Wright, colocadas em epígrafe, usando-as como possível resposta: “*O que traz os homens angustiados é a salvação material e moral. Ele próprio [Wright], se apresenta como um profeta e um génio.*” (s.d.: 79) Todavia, Lloyd Wright tem o intuito de conjugar arte (no seu caso, a arquitectura), vida e quotidiano. Declaro - escreve -

[...] que chegou a hora para a arquitectura de reconhecer a sua própria natureza, de compreender que nasce da vida.' Deve tornar-se independente de todas as contingências materiais, comerciais e académicas, bem como de todo o esteticismo ultrapassado. Assim, oferecerá à humanidade o meio prático desta se regenerar. 'Uma arquitectura orgânica implica uma sociedade orgânica'. (WRIGHT apud. FRANCASTEL, s.d.: 79).

Adoptando os planos do urbanismo e de edificação de Lloyd Wright, o homem moderno restabelecerá a tranquilidade interior e assegurará a sua verdadeira liberdade. O triunfo da arquitectura orgânica conduz ao triunfo da pessoa humana e à regeneração da sociedade. (FRANCASTEL: Idem)

Refere Francastel, na linha de Lloyd Wright, que “*uma boa arquitectura fará uma boa sociedade*”. (FRANCASTEL, s.d.: 82) Não existe qualquer triunfo ou redenção para as personagens de *Os Aliens*. No final da peça, nesse regresso à realidade, resta saber se um elo uniu a obra ao mundo material, afectivo e moral de quem a ela assistiu, conseguindo “*transmitir os mais elevados e melhores sentimentos existentes na vida das pessoas*”. (TOLSTÓI, 2013: 102). Annie Baker tece a seguinte dedicatória “*Para a gente que pára à porta do Rao’s.*” Rao’s imaginamos ser o café - entre o real e o imaginário - que serviu de ponto-de-partida à dramaturga. O Rao’s podia ser um café das esquinas de Lisboa e seus subúrbios, onde o tempo teima em entranhar-se em redor de um cigarro, de uma conversa ocasional, da incapacidade de agir de jovens, menos jovens - lugares de intervalo onde é materializada a falta de sentido e utilidade das vidas. Numa entrevista ao jornal “*Público*”, o encenador Pedro Carracas refere, a propósito da peça:

Sendo esta uma realidade muito americana é também uma realidade que identifico com uma data de gente da Damaia com quem me dei enquanto crescia. Em termos algo diferentes, mas que continuaram a tocar guitarra na praceta, a falar dos tempos em que eram agarrados à heroína, parados numa certa adolescência.⁵ (CARRACA apud. FROTA, 2019)

⁵ CARRACA, Pedro. Entrevistado por FROTA, Gonçalo. Público - 21 Janeiro 2019, “Não se Passa Nada no Teatro de Annie Baker (e isso é tudo)”, em <https://www.publico.pt/2019/01/21/culturaipilon/noticia/nao-passa-nada-teatro-annie-baker-1857936> acedido a 1 fevereiro 2019,

A arte pede e apela ao despertar, se conseguir essa conexão com o humano, nas suas inquietações, segredos, medos e fantasias. Ainda Tólstói:

Dizem: as obras de arte não agradam ao povo porque ele não é capaz de as compreender. Mas se as obras de arte têm como finalidade contagiar as pessoas com aquele sentimento que o artista experimentou, então como é que se pode falar de incompreensão? (TOLSTÓI, 2013: 143).

À incompreensão acrescentaria inutilidade. Ir além da efemeridade do tempo imanente: *“a arte não tem sonhos, mas posse de sonhos”*. (MALRAUX, s.d.: 24).
Lembra Zambrano:

Porque se a vida é sonho, é sonho que pede despertar. Alienação inicial de alguém que procura identificar-se. E daí a angústia subjacente aos sonhos, mesmo os felizes. Pois o sonho pede realidade. (ZAMBRANO, 1994: 14).

Esses sonhos da arte (também) permitem continuar a viver; e não são mais que uma materialização daquilo que está latente em cada indivíduo. Como sintetiza Bolas, *“O texto do sonho é uma ficção primordial.”*⁶ (BOLAS, 1987: 68). Vontade, intenção e maestria constroem a obra; diferenciam o artista da criança, e o seu labor do das demais actividades e seus objectivos.

A sedução das imagens (da criança) resultava do facto de serem estranhas à vontade; a intrusão desta destrói-as. Passa-se das suas imagens para a pintura como se passa das suas metáforas para Baudelaire. Essa arte morre com a infância. Os desenhos de criança do Greco não estão separados das suas telas venezianas pelo acabamento, mas pela existência dos mestres venezianos. (MALRAUX, 1994: 24-25).

A necessidade e utilidade de uma obra centra-se, segundo Tolstói, no receptor:

[...] muito justamente, o homem do povo conclui sobre as obras de arte da nossa sociedade que não despertam nele sentimento algum. Dizer por isso que a pessoa não é afectada pela minha arte porque ainda é ignorante, o que é muito

⁶ “The dream text is a primordial fiction.” (Tradução minha)

presunçoso e ao mesmo tempo impertinente, significa inverter os papéis e passar a culpa da cabeça doente para a saudável. (TOLSTÓI, 2013: 144).

Na mesma linha, Blanchot, sublinha que o processo de criação:

[...] ainda não é a obra; a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. (BLANCHOT, 2011: 13).

Numa entrevista de 2015, Annie Baker refere:

Existe muito pouca estratégia consciente por detrás dos temas para as minhas peças. Existe muita estratégia na pesquisa e na escrita de uma peça. Em termos de saber sobre o que é que é (uma peça), quem são as personagens principais, qual é o *setting*, isso é algo que simplesmente me aparece. Não é como eu estar a dizer, 'posso escrever uma peça sobre isto, ou eu podia escrever uma peça sobre aquilo. Qual é a melhor peça?' Consigo ter apenas uma peça de cada vez na cabeça. Ao contrário de outros dramaturgos, as personagens nas minhas peças não são baseadas em pessoas que conheci. Elas são de facto produtos da minha imaginação, ou diferentes pedaços da minha consciência em diálogo uns com os outros. Mas, não penso que seja uma coincidência ter crescido numa pequena cidade em New England e ter escrito um conjunto de peças que têm lá lugar. (BAKER, 2015).⁷

⁷ BAKER, Annie. Entrevistada por Elliana Kan. Bomb Magazine - 15 Setembro 2015. Em <https://bombmagazine.org/articles/annie-baker/> acedido a 1 Fevereiro 2019, "There's very little conscious strategy behind the subject matter for my plays. There's a lot of strategizing in the actual researching and writing of a play. But, in terms of what it's about, and who the main characters are, and what the setting is, it really is something that just comes to me. It's not like I'm saying, "I could write a play about this, or I could write a play about that. Which is the better play?" I can only hold one play in my mind at a time. Unlike some other playwrights, the characters in my plays are not based upon people I've met. They really do feel like products of my imagination, or different pieces of my consciousness in dialogue with each other. But that said, I don't think it's a coincidence that I grew up in a small town in New England and I've written a number of plays that take place there." (Tradução minha)

Dominique Russell lembra que, em 1984, Erice tinha já o desejo de uma abordagem documental não-convencional do projecto que queria desenvolver com López:

Estou frequentemente tentado a deslizar para uma estrutura fílmica fragmentária, o diário pessoal, o ensaio, uma reflexão, talvez com um traço de ficção. A ficção numa certa medida seria a fundadora⁸. (ERICE apud. RUSSELL, 1998: 112).

“E um dia, López disse a Erice que no tal dia 29 (dia cronologicamente estabelecido para o arranque do filme) ia começar a pintar o marmeleiro do seu quintal”, refere Bénard da Costa. *“Foi assim que tudo começou, sem qualquer plano, ‘sem nenhuma premeditação’”.* (Costa, 2003: 322). Ao apelo ficcional de Erice, junta-se a intenção perene de López. Não existia um guia de cenas definidas ou imaginadas pelo cineasta, uma estrutura ou ordem de rodagem pré-estabelecidas. Erice foca-se no processo criativo de outra arte e de outro artista, para reflectir sobre o cinema e sobre o seu próprio trabalho enquanto cineasta. Em suma, o artista tem necessidade de criar transvases para os *eus* autobiográficos. Num mesmo sentido, a arte pode ser um catalisador de emoções e reflexão para aqueles que assistem e vivem alguma coisa através dela.

Fora de mim, fora da realidade - parença, sinal e a imaginação como valor

O debate acerca da utilidade e inutilidade da arte é quase tão antigo quanto a necessidade e intenções de o Homem se expressar artisticamente. Em 1929, a revista *“The American Magazine of Art”* publicou o excerto de uma conferência feita pelo Dr. Henry Suzzlo, na conclusão de um encontro da Federação Americana das Artes, em Dezembro do ano anterior. O título é sugestivo, *“The Usefulness of Art”*⁹, e toca no âmago que temos vindo a descrever.

⁸ “I was often tempted to drift towards a fragmentary filmic structure. The personal journal, the essay, a reflection, with perhaps a hint of fiction. Fiction in a certain way has founded.”
(Tradução minha)

⁹ SUZZLO, Dr. Henry. *“The usefulness of Art”, in: The American Magazine of Art 20*, no. 2 (1929): 102-04. <http://www.jstor.org/stable/23930303>, acedido em 1 fevereiro 2019.

Quando digo ‘estou zangado’, o ênfase é sobre mim mesmo, quando digo ‘é belo’, o ênfase está em alguma coisa fora de mim. É cansativo pensares em ti mesmo; é repousante esqueceres-te de ti. É por isso que um conjunto de emoções é pesado, e outro repousante. (...) A função destas emoções (em arte) é chatear-te para que sintas que tens de sair e fazer alguma coisa ao mundo das coisas e pessoas. O mundo não se moveria para coisas melhores se não tivéssemos emoções - indignação justa, e outros sentimentos que levam a personalidade à acção. (SUZZLO, 1929: 104)¹⁰

A arte inquieta; essa inquietação desperta, e começa por estar fora do sujeito. Como discorre Dr. Henry Suzzlo:

Qualquer que seja a maravilhosa posição do Homem no mundo, ele não é um deus, nem é uma criatura ou uma besta. Se fosse uma criatura, aceitaria estoicamente tudo o que a vida lhe confia; se fosse uma criatura, aceitaria alguma da vida. O velho Rei Canuto desceu ao cais e ordenou ao mar que se retirasse. Foi um acto impotente porque foi uma ordem real, e não um comando artístico. Quantas vezes antes de um pôr-do-sol, maravilhosamente padronizado em matéria e cor, baixamos os braços e dizemos ‘Fiquem cores maravilhosas’. Que tipo de deus somos nós para dizer ‘fiquem’? Mas adquirimos tintas e telas e fazemos esse pôr-do-sol durar através do talento do pintor e da resposta do apreciador. É essa a divindade das artes. (*Ibidem*)¹¹

¹⁰ “When I say ‘I am angry’, the emphasis is upon myself, and when I say, ‘It is beautiful,’ the emphasis is on something outside of myself. It is tiresome to think of yourself; it is restful to Forget yourself. That is why one set of emotions is wering, the other restful. (...) The function of these emotions is to upset you so that you feel you must go out and do something to the world of things and people. The world would not move towards better things if we did not have emotions - righteous indignation, and other feelings that stir the personality to action.” (*Tradução minha*)

¹¹ “Whatever man’s very wonderful position in the world is, he is not quite a god; neither is he quite creature or a beast. If he were a creature, he would accept stoically all that life thrusts on him; if he were a god, he would not accept anything that is displeasing to him. But, being a man, he is half-god and half creature - he accepts some of life. Old King Canute went down to the shore and ordered the sea to retreat. It was an impotent act because it was a regal and not an artistic command. How often before a sunset, beautifully patterned with mass and colour, we would put out our hands and say, ‘Stay, beautiful colours.’ What kind of gods are we to say ‘Stay’?”

O artista “não é um deus, nem uma criatura ou uma besta”, e tenta conceber uma obra com a sua visão particular; o sentido e a necessidade desta são potencializados quando acontece uma conexão emocional com os outros, pois *“o mundo não se moveria para coisas melhores se não tivémos tido emoções.”* A arte também nos ajuda a viver e a sentir - utilidade essencial ao indivíduo, enquanto sujeito numa comunidade. Adverte Malraux: *“a ideia de que a parecença é o meio privilegiado da arte”* não se aplica, por exemplo no Bizantino, *“para quem a arte implicava precisamente uma desindividualização, uma libertação da condição humana em benefício do eterno; para quem um retrato tendia mais para o símbolo que para a ilusão”*.

Malraux dá ainda o exemplo dos pintores chineses, *“para quem a parecença limitada a si-própria, estranha à arte, pertencia ao domínio do sinal.”* (s.d.: 28-29). Depois dos funerais, estes artistas apresentavam às famílias dos defuntos álbuns onde tinham desenhado um conjunto narizes, olhos, bocas e rostos, esboços feitos sem nunca terem visto o morto. Segundo Malraux:

[...] a parecença que os verdadeiros artistas entendiam captar era aquela que um rosto, um animal, uma paisagem, uma flor ocultavam, sugeriam ou significavam. Que a arte implicasse uma representação distinta do real era tão evidente a seus olhos como aos dos escultores da Babilónia, de Ellora, de Loung-Men ou de Palenqué. A parecença, para eles, não pertencia à arte: pertencia à identidade. (MALRAUX, s.d.: 29).

A obra de arte seria um objecto entre o sinal, o símbolo, ilusão ou alegoria de alguma coisa de real, e do real. Em *“O Sol do Marmeleiro”*, Erice recorre à dimensão onírica e ao meta-discurso sobre a natureza do Cinema, afastando-se da abordagem documental - parecença com o real. Como advertiu Goya: *“Os pormenores que observei dão o seu carácter aos conjuntos que imagino.”* (GOYA apud Malraux: *Idem*) Wallace Stevens, em *“The Necessary Angel - Essays on Reality and Imagination”* (1951), começa o ensaio *“Imagination as value”* com a seguinte distinção:

But we do get paints and canvas and make that sunset endure through the painter’s skill and the appreciator’s response. That is the divineness of the arts” (*Tradução minha*)

Não parece possível dizer da imaginação que tem uma certa característica singular que lhe dá ela mesma um certo valor singular de bom ou mal. Dizer isso seria o mesmo que dizer que a razão é boa ou má para esse assunto, que a natureza humana é boa ou má. (STEVENS, 1951: 133).¹²

Segundo o poeta norte-americano:

A imaginação é o poder da mente sobre as possibilidades das coisas; mas se isto constitui uma certa característica singular, é a fonte não de um certo valor singular mas de muitos valores existentes nas possibilidades das coisas. (STEVENS, 1951: 133).¹³

A imaginação abre e expande os dados do real. A proposta de Stevens aproxima-se do que Malraux estabelece sobre o trabalho da arte. A imaginação como aquilo que o artista chinês *vê* do defunto, sem o ter efectivamente visto.

Quando falo do poder da mente sobre objectos externos tenho em mente, como objecto externo, trabalhos de arte como, por exemplo, as esculturas de Michelangelo com o que Walter Pater chama ‘a bela força que se abeira, como a força grandiosa faz sempre com as coisas da imaginação, sobre o que é singular e estranho’ (...) onde se pode facilmente passar do real ao visionário sem consciência da mudança. A imaginação, como a metafísica, conduz-nos numa direcção e, como arte, (conduz- nos) noutra.¹⁴ (STEVENS, 1951: 137).

¹² “It does not seem possible to say of the imagination that it has a certain single characteristic which of itself gives it a certain single value for good or evil. To say such a thing would be the same thing as to say that the reason is good or evil for that matter, that human nature is good or evil.” (*Tradução minha*)

¹³ “The imagination is the power of the mind over the possibilities of things; but if this constitutes a certain single characteristic, it is the source not of a certain single value but of as many values as reside in the possibilities of things. (*Tradução minha*)

¹⁴ “When I speak of the power of the mind over external objects I have in mind, as external objects, works of art as, for example, the sculptures of Michelangelo with what Walter Pater calls “their wonderful strength verging, as in the things of the imagination great strength always does, on what is singular or strange,” (...) where one might so easily pass from the real to the visionary without consciousness of change. Imagination, as metaphysics, leads us in one direction and, as art, in another.” (*Tradução minha*)

A utilidade de uma obra de arte estaria na abertura das possibilidades de vida que proporciona - passagem entre o real e a imaginação -, expandindo a perspectiva de existência do sujeito perante o (seu) mundo exterior, e a sua interioridade.

A arquitectura - habitar, recreando arte

Aprofundemos o que Francastel discute sobre Corbusier:

Não deixa apesar de tudo o operário que habita, necessariamente, um bairro industrial afastado do centro e com a sua morada a algumas centenas de metros da fábrica, bem abrigada por um renque de árvores que oculta a vista e a fumarada, de estar mais distanciado dos bairros centrais do que o funcionários ou o comerciante. Verdade é que deixará de ter necessidade de ir ao centro (...), pois que *tudo* lhe será posto ao alcance da mão: piscina, cinema, sala de reuniões, jardim suspenso. (FRANCASTEL, s.d.: 56).

A arquitectura permite reflectir sobre as possibilidades de se habitar a própria arte. Os filmes *“Vontade Indómita”* (*“The Fountainhead”*, 1949) e *“Columbus”* (2017), servirão de Estudos de Caso, na sua relação com o que Francastel destaca de Corbusier: o *“binómio habitar-recrear no ordenamento geral das cidades”*. (Ibidem)

Em *“Vontade Indómita”*, um arquitecto, Howard Roark (Gary Cooper) dedica-se à concepção de projectos arquitectónicos com um estilo e uma visão muito próprios. A certa altura, Roark prescinde de assinar um dos seus trabalhos, projecto de um importante empreendimento residencial, sob a condição deste ser executado como o desenhou e concebeu. Isso não acontece, os edifícios têm mais utilidade com varandas, e a ideia original é alterada. Ao ver o que desenhou mitigado por interesses funcionais e economicistas, Roark decide implodir o complexo com a ajuda da mulher que se por ele apaixonou por causa dos seus projectos - ambos partilham o amor à arquitectura enquanto arte que pode assumir funções estéticas e funcionais. Roark abdicou da assinatura, da identidade de autor, mas não abdicou do seu trabalho. enquanto artista. Heidegger argumenta que a origem da obra de arte: *“significa aqui aquilo que a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é”*. (1992: 11) O *“como”* define para Cooper a própria obra. O arquitecto é julgado e absolvido;

os direitos e liberdade de um trabalho, um estilo - a identidade de artista e respectiva assinatura - sobrepõem-se à lógica meramente utilitarista. King Vidor faz apelo à criação, dimensão estética da vida, e ao poder e capacidade do artista para expandir as “*possibilidades das coisas*”. Uma casa pode ser mais do que o lugar onde as pessoas vivem, desligadas da capacidade de imaginar, fantasiar - de um valor enquanto obra de arte, com funções utilitárias e estéticas.

Em “*Columbus*”, a jovem Cassie, vive numa pequena cidade que é a meca da arquitectura, apesar de os seus habitantes não terem essa noção. Estes não tecem grandes considerações sobre a assimetria da cruz na igreja, nem sobre o Banco de Columbus, térreo, vidrado, espaçoso, uma inovação na altura da sua construção. Os autóctones apenas usufruem das funções utilitárias a que esses edifícios se prestam. Como refere Francastel a propósito de Corbusier, “(...) a felicidade está dissociada do trabalho. (...) O homem pensa longe do seu trabalho, livre das tarefas quotidianas.” (s.d.: 56) Para os que visitam Columbus, o Banco, a igreja e outros edifícios adquirem significado simbólico, possuem um valor imaginário. O filme tem o nome da própria cidade americana (não é uma cidade inventada como Shirley de *Os Aliens*). Cassie trabalha na biblioteca local e interessa-se pela arquitectura da cidade, desde a noite em que começou a observar numa perspectiva diferente as formas, simetria e iluminação de um edifício. Esta abertura de “*possibilidades das coisas*”, da imaginação, segundo Wallace Stevens, fê-la interessar-se pela arquitectura da cidade (conhece como uma guia turística todos os espaços visitados por “turistas de arquitectura”), e pela arquitectura enquanto arte. Conseguiu aliar função utilitária ao devaneio, descobrindo um sentido para a sua vida, um querer fazer e aprender.

Como o devaneio é sempre considerado pelo aspecto de uma desconstracção, ignoram-se esses sonhos de acção precisa que designaremos como ‘devaneios de vontade’, e mais, quando o real se faz presente, com toda a força, com toda a sua matéria terrestre, pode-se crer facilmente que a ‘função do real’ descarta a ‘função do irreal’. Esquecem-se então as pulsões inconscientes, as forças oníricas que se extravasam sem cessar na vida consciente. Teremos, pois, que redobrar a atenção se quisermos descobrir a actividade prospectiva das imagens, como uma aventura da percepção. (BACHELARD, 1991: 3).

Afinal: o que é e para que serve a arte e o trabalho dos artistas?

Ainda no ensaio *“O que é a arte?”*, Tolstói escreve detalhadamente sobre um ensaio de uma ópera a que assistiu¹⁵: repara em tudo o que é exigido para a levar ao público; tece considerações sobre todos os preparativos; e estabelece uma analogia entre o cansaço dos músicos intérpretes, e o esgotamento de outros trabalhadores (como os responsáveis por descer e subir os cenários).

Ouvi as palavras ‘burros, tolos, idiotas, porcos’, dirigidas aos músicos e cantores umas quarenta vezes no decurso de uma hora. E a pessoa, infeliz, física e moralmente maltratada, o flautista, o trompetista, o cantor, a quem são dirigidas as injúrias (...). O maestro sabe que estas pessoas são tão incapazes, que para nada mais servem a não ser para tocar ou andar com a alabarda de sapatos amarelos! Mas enquanto estão habituados a uma vida doce, luxuosa, vão aguentando tudo, apenas para não perder esta vida - por isso ele se entrega à sua rudeza, tanto mais que ele mesmo viu isto em Paris e Viena e sabe que os melhores maestros fazem assim, que isto é a tradição musical dos grandes artistas, que estão tão entusiasmados com a importância da sua arte, que não têm tempo para considerar os sentimentos dos artistas [...]. (TOLSTÓI, 2013: 35-36)

Esforço extenuante e inglório, parece ser o que conclui o escritor. Mesmo quando fala dos trabalhadores que executam as tarefas não visíveis pela audiência:

Eu vi um operário repreender outro por não aguentar com o peso que lhe foi posto em cima quando descarregavam mercadorias, ou durante a colheita do feno o responsável insultar o trabalhador porque aquele cobriu mal a meda, e o trabalhador permanecer obedientemente em silêncio. E por mais desagradável que seja ver isso, a contrariedade suaviza-se com a consciência de que aqui se realiza uma acção necessária e importante, e que o erro, por causa do qual o superior repreendeu o trabalhador, pode estragar algo necessário. (TOLSTÓI, 2013: 36)

¹⁵ A 19 de Abril de 1887, Tolstói assistiu ao ensaio da ópera *“Feramors”*, de Anton Rubinshtein, no Conservatório (indicação do tradutora da edição portuguesa).

A consequente questão de Tólstói é pertinente. *“Então o que se está aqui a passar, para quê e para quem?”* (Idem) No sofrimento e discórdia, todos acreditam contribuir para a concretização de algo necessário e importante. É isso que une cada um dos que torna possível uma obra de arte. Será esta a ilusão em que precisam de acreditar para que o objecto acabado possua existência, e que o seu trabalho e esforço no processo não tenham sido vãos, não tenham sido inúteis?

De novo surge o cisma acerca da importância e utilidade da arte:

O que é, então, a arte, que é considerada tão importante e necessária para a humanidade, a ponto de se poderem sacrificar não só os trabalhos e as vidas humanas, mas também a bondade, que lhe são oferecidos? (TOLSTÓI, 2013: 41)

À questão *“Onde e como é que há arte?”*, Heidegger responde:

A arte não é mais do que uma palavra a que nada de real já corresponde. Pode valer como uma ideia colectiva na qual reunimos aquelas coisas que da arte somente são reais: as obras e os artistas. (HEIDEGGER, 1992: 11)

Reflectir sobre o que distingue a arte das restantes actividades humanas ajuda a definir o que poderá ser a utilidade e necessidade da mesma:

A obra de arte é, com efeito, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é (...). A obra dá publicamente a conhecer outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. (...) A obra é símbolo. (Ibidem).

É neste sentido que Tolstói indaga: “A arte em todas as suas formas está no limite, por um lado, do que é praticamente útil, e por outro, de tentativas falhadas de fazer arte. Como separar a arte de uma coisa e de outra?” (TOLSTÓI, 2013: 41). Esse limite seria um lugar intervalar, em que os seus próprios princípios ajudariam a pensar a sua necessidade. Refere Heidegger:

Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte. Só essa unidade na obra, que

revela um outro, essa unidade, que se reúne com algo de outro é que é o elemento coisal na obra de arte (Ibidem).

A utilidade da arte não pode ser colocada nos termos de qualquer outra actividade humana, apesar da tendência para a tecnociência e para as tentativas de incorporar a arte - sua utilidade e finalidade - nos mesmos critérios de necessidade e resultados económicos. Consegue ou não a arte ser espaço de um saber comum, *necessário e útil*, de acordo com a sua origem, onde se aliam dimensões estética, imaginativa, que conferem à obra o seu carácter alegórico e simbólico, no contexto da sociedade e do real - talvez seja este o cerne do debate (sempre em aberto) sobre a origem e utilidade da arte, e das obras de arte, que é fundamental continuar a ter. Por que tem o Homem necessidade da arte: talvez possamos falar daquilo que a arte permite e amplia, ao ser símbolo e alegoria da realidade. “O que é que a obra enquanto obra instala? Levantando-se em si mesma, a obra abre um mundo e mantém-no numa permanência que domina.” (HEIDEGGER, 1992: 34) Para Malraux, é o desejo de posse do mundo que distingue o trabalho do artista dos desenhos da criança. Heidegger aprofunda este pensamento:

Ser obra quer dizer: instalar um mundo. (...) Mundo não é simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica (*Welt weltet*) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objecto que está ante nós e que pode ser intuído. (Idem: 35).

Vejamos a que é que se pode estar a referir Heidegger através de um excerto de “*Invictus*” (do latim, “*invencível*”), do vitoriano William Ernest Henley¹⁶: “Por ser estreita a senda - eu não declino, / Nem por pesada a mão que o mundo espalma; / Eu sou dono e senhor do meu destino; / Eu sou o comandante da minha alma.”¹⁷ Nelson Mandela recitava este poema aos seus companheiros

¹⁶ Clint Eastwood recorre a este poema num filme que realizou em 2009 sobre a vida de Nelson Mandela, ao qual deu o mesmo título.

¹⁷ “*Invictus*”, William Ernest Henley “Do fundo desta noite que persiste / A envolver-me em breu - eterno e espesso, / A qualquer deus - se algum acaso existe, / Por m’alma insubjugável

durante os anos do seu cárcere (e a isso não é alheio o título, que lhe foi atribuído postumamente). Em consonância, Heidegger escreve:

Na medida em que uma obra é obra, abre o espaço para aquela amplidão. Abrir espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços. Este instituir manifesta-se a partir do erigir. A obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo. (*Idem*).

É dessa amplidão, capacidade de expansão que uma obra permite, que nasce o mistério. É esta a força da arte, que tem origem no objecto - este é aquilo a que interlocutor acede, com o qual se relaciona e pode identificar. Uma obra entre o espiritual (o que a atravessa e é difícil de definir emocionalmente e pode depender de cada um) e a sua natureza material. A obra de arte como uma estreita porta¹⁸ (lugar intervalar entre o necessário e útil, e o que alguém de ser arte) por onde podemos entrar; uma vez atravessada, o mundo que consegue instalar (seja através do ritmo e conteúdo dos versos de um poema, da *mise-en-scène* e narrativa de um filme, das personagens de uma peça de teatro, ou até de um rascunho de romance inacabado que une três amigos na noite do 4 de Julho), torna-se imprevisível a sua amplitude. É este o poder e a virtude da arte. Também o que frequentemente a secundariza como elemento vital da

agradeço. // Nas garras do destino e seus estragos, / Sob os golpes que o acaso atira e acerta, / Nunca me lamentei - e ainda trago / Minha cabeça - embora em sangue - não curvada. // Além deste oceano de lamúria, / Somente o Horror das trevas se divisa; / Porém o tempo, a consumir-se em fúria, / Não me amedronta, nem me martiriza. // Por ser estreita a senda - eu não declino, / Nem por pesada a mão que o mundo espalma; / Eu sou dono e senhor do meu destino; / Eu sou o comandante da minha alma.” Tradução de André C.S. Masini. Em http://www.casadacultura.org/Literatura/Poesia/q12_traducoes_do_ingles/invictus_henley_masini.html, acessado em 13 Maio 2019

¹⁸ Daí a incrível alegoria da própria ideia de arte e de obra de arte de Lewis Carroll, quando coloca Alice a passar pela pequena porta, e a descobrir todo o País das Maravilhas, com coordenadas diferentes, que não se revela também somente maravilhoso, mas que é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa no mundo. Também é este o ensinamento que o escritor tenta dar à protagonista, e a todos os leitores jovens (e não só) sobre o que seria o próprio mundo: entre o maravilhoso e o sítio onde nem sempre nos sentimos em casa; o “estranho familiar” (das *unheimliche*), diria Freud.

sociedade. É em perspectiva deste imponderável *cálculo* sobre o impacto, fora do espaço-tempo e critérios para o que é útil, produtivo, com resultados, que nasce a arte e tudo o que a envolve. A obra final, o desejo de o artista a conceber, todo o esforço e dispêndio que exige - que se pode falar sobre a necessidade de arte. Um transvase para resiliência e vontade; uma outra perspectiva, uma esperança, um confronto, uma mudança sobre as nossas vidas. E isso, provavelmente, só a arte consegue velar e revelar a cada indivíduo.

Em jeito de conclusão lembro que, em 1890, Anton Chekov surpreendeu família e amigos ao anunciar que ia até à ilha de Sacalina, reduto de condenados a milhares de quilómetros de Moscovo esquecido pelo regime czarista. Nessa colónia de presos e suas famílias, onde predominava o regime de exploração de militares em relação a criminosos, Chekov queria tratar a saúde dos seus habitantes, presos ou militares, e aproximar-se de uma realidade longe da sua (conceituado médico estabelecido em Moscovo). Nenhum daqueles com quem esteve percebia os motivos do também reconhecido escritor e dramaturgo ter decidido empreender esta jornada (que acabou por deteriorar o seu estado de saúde). Chekov nunca sabia bem o que responder, ele mesmo não compreendia com clareza que o movera: talvez tenha sido a utilidade de um médico para aqueles exilados; o desejo de relatar as condições em que viviam, na obra que depois escreveu, “Viagem a Sacalina”; a intenção de escrever outras narrativas inspiradas nessas gentes. Ou, simplesmente, o apelo de um médico-escritor pela tragédia e compreensão da alma humana, entre o gesto de salvar da doença e da morte aqueles com quem se deparava - e toda esta vida e humanidade ferve nas suas obras. Chekov curou aquelas pessoas, escutou as suas histórias, aconselhou-as. O que possa ter escrito a partir do impacto da experiência em Sacalina¹⁹ passa pela reconfiguração, noutras amplitudes e espectros, daquele mundo e daquelas vidas, em (obras de) arte. Hemingway escreve, em “As Verdes Colinas de África”: “Dostoievski foi forjado ao ser enviado para a Sibéria. Os escritores são forjados na injustiça como uma espada

¹⁹ É notória a importância na casa-museu Anton Chekov (hoje no centro de Moscovo) dada a esta viagem que o escritor fez. Existe toda uma sala a ela dedicada, com escritos, fotografias e tudo o que foi possível recolher que atestam o impacto que esta teve na vida do escritor.

é forçada.”²⁰ (HEMINGWAY, 2004: 20) Ou, como escreve Dylan Thomas: “Não entres gentilmente por essa noite boa”²¹.

No fundo, o propósito que com eles partilha Chekov: que outros sejam afectados pelas suas obras; se sintam, ainda que por momentos, invencíveis, compreendidos, escutados. As costuras e os processos para aí chegar (sem nunca se saber se se termina a obra, ou se terá o valor de arte, valor para outros, para uma rede imposta pelos ditames da sociedade e do que é uma obra...), são dispendiosos, implicam tempo, a exaustão e por vezes algum desentusiasmo do artista. Para se chegar, quem sabe..., a esse lugar mais próximo de um Deus que a própria humanidade engoliu, não sendo mais necessário manter a candeia acesa em pleno dia.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston (1991) *A Terra e os Devaneios da Vontade - Ensaio sobre Imaginação das Forças*. São Paulo: Martins Fontes
- BENARD DA COSTA, João (2003) *Os Filmes da minha Vida*. Lisboa: Assírio e Alvim
- BLANCHOT, Maurice (2011) *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco
- BOLAS, Christopher (1987) *The Shadow of the Object - Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York: Columbia University Press
- FRANCASTEL, Pierre. (s.d.) *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Livros do Brasil
- FREUD, Sigmund (s.d.) *Textos Essenciais sobre Arte, Literatura e Psicanálise*. Mem-Martins: Edições Europa-América
- HEIDEGGER, Martin (1992) *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70
- HEMINGWAY, Ernest. Ed. PHILIPS, Larry W. (2004) *Hemingway on Writing*. New York: Scribner
- JASPERS, Karl (2016) *Pequena Escola do Pensamento Filosófico*. Lisboa: Cavalo de Ferro
- MALRAUX, Andre (s.d.) *As Vozes do Silêncio - Primeiro Volume*. Lisboa: Edições Livros

²⁰ “Dostoyesky was made by being sent to Siberia. Writers are forged in injustice as a sword is forged” (Tradução minha) Citação inserida na recolha editada por Larry W. Phillips em “Ernest Hemingway on Writing” (2004, New York: Scribner).

²¹ “Do not go gentle into the good night” (Tradução minha). Primeiro verso do poema com o mesmo título, escrito por Dylan Thomas em 1947, publicado em 1951. <https://www.poets.org/poetsorg/poem/do-not-go-gentle-good-night>, acedido em 13 Maio 2019

do Brasil

MENDES, João Maria (2018) *Sentidos Figurados - vol I*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema

NIETZSCHE, Friedrich (1998) *A Gaia Ciência*. Lisboa: Relógio D'Água

RUSSELL, Dominique (1998) *Suspension and Light - The Films of Victor Erice*. Ottawa, National Library of Canada

STEVENS, Wallace (1951) *The Necessary Angel - Essays on Reality and the Imagination*. New York: Alfred Knopf

TOLSTÓI, Lev (2013) *"O que é a Arte?"*. Lisboa: Gradiva

ZAMBRANO, Maria (1994) *Os sonhos e o Tempo*. Lisboa: Relógio D'Água

Artigos consultados:

BAKER, Annie. Entrevistada por Eliana Kan, *Bomb Magazine - 15 Setembro 2015*, acessido a Fevereiro 2019, em <https://bombmagazine.org/articles/annie-baker/>

CARRACA, Pedro. Entrevistado por FROTA, G., *"Não se Passa Nada no Teatro de Annie Baker (e isso é tudo)"*. *Público - 21 Janeiro 2019*, acessido a 1 Fevereiro 2019, em <https://www.publico.pt/2019/01/21/culturaipilon/noticia/nao-passa-nada-teatro-annie-baker-1857936>

SUZZLO, Dr. Henry. "The Usefulness of Art", in: *The American Magazine of Art* 20, no. 2 (1929): 102-04. <http://www.jstor.org/stable/23930303>, acessido em 1 fevereiro 2019.

Filmografia:

ERICE, Victor. 1993, "O Sol do Marmeleiro" ("El sol del membrillo")

KING, Vidor. 1949, "Vontade Indómita" ("The Fountainhead")

KOGONADA. 2017, "Columbus"

Dobra nº3, 2019