



## Ensaio

## O mundo segundo Cézanne

Dois textos notáveis – na redescoberta de uma das mais fascinantes figuras da pintura moderna como na afirmação da arte enquanto estrutura essencial do mundo. *Nuno Crespo*

## Paul Cézanne seguido de O que ele me disse

Élie Faure / Joachim Gasquet  
(Trad. Anibal Fernandes)



Élie Faure (1873-1937) e Joachim Gasquet (1873-1921) são dois escritores pouco ou nada conhecidos em Portugal – representantes

da mesma geração, não têm uma obra conjunta, nem uma afinidade de estilo. O primeiro era médico, o segundo poeta. Une-os a vontade de compreender as grandes construções de inteligibilidade do mundo que se materializaram na arte e, no caso da presente edição, a admiração por Paul Cézanne. Não são dois textos apologéticos, mas dois olhares de alcance profundo sobre o pintor, onde se descobre que cada obra, longe de representar o acontecimento retiniano, pictórico e cromático do mundo, se revela um abismo face ao qual a pintura surge como gesto de exploração do profundo presente na superfície.

Ambos os textos são atravessados pela inquietação que irradia dos retratos, das naturezas mortas e das paisagens de Cézanne, e pela admiração pelo génio do pintor, pelo modo como sempre esteve inteiro a cada nova pintura, repudiando escolas, fórmulas ou atalhos. O Cézanne que surge nestas páginas é um pintor destemido e animado pela bravura daqueles que não temem ter de enfrentar a cada obra o desconhecido e começar de novo.

O texto de Faure desenvolve-se entre o registo biográfico e a análise do modo como são articulados naquela obra níveis diferentes de sensibilidade, intuições, cores, espaços. Trata-se de um retrato em que o mais importante é a indiscernibilidade entre artista e a sua obra: “Desde há muito os habitantes de Aix se tinham posto de acordo a seu respeito: o senhor Cézanne era louco (...). Um nariz roxo, pálpebras caídas, vermelhas e lacrimejantes, o lábio inferior saliente, faziam-lhe o rosto menos marcial. Vestia como um burguês:



“Desde há muito os habitantes de Aix se tinham posto de acordo (...): o senhor Cézanne era louco (...). Um nariz roxo, pálpebras caídas, vermelhas e lacrimejantes, o lábio inferior saliente”

fato preto, calças um pouco enrodilhadas, chapéu de feltro no Inverno, chapéu de palha no Verão. Muitas vezes com bolsa de caça a tiracolo” (p. 15). Um as linhas à frente, acrescenta como conclusão deste esboço: “Era um velho selvagem, cândido, irascível e bom” (p. 17).

Esta abertura não revela o cuidado com que Faure nos faz descobrir as tensões vividas por Cézanne e o seu sentimento de desenquadramento relativamente aos seus contemporâneos. A sua curta estadia em Paris, onde conviveu com Delacroix, Courbet ou Manet, permitiu-lhe perceber que não lhe interessava a conversa sobre a arte, sobre as obras, sobre o método, mas sim o contacto com as diferentes coisas que alimentam o espírito e olhar do pintor. Em Paris “declarava-se geralmente que a pintura estava muito simplesmente para nascer; que em breve a ciência permitiria a criação de um método verdadeiro; que o velho esforço dos homens tinha sido manchado por erros místicos, e os tempos conscientes estavam para chegar (...). Ainda assim, quando os versos de Virgílio ou de Racine lhe subiam aos lábios, quando fugia bruscamente do grupo entusiasta onde o seu silêncio escavava desde há momentos um buraco, era para correr até à grande galeria do Louvre e deambular lá até à noite, dizendo de si para si que havia ali outra coisa, que

antes destes homens outros tinham existido a dar à sua alma uma forma sensível que parecia incapaz de morrer” (pp. 23-24).

O “absolutismo positivista” dos seus amigos forçava-o a abrir o coração à exploração interior e, por isso, fugiu de Paris e regressou a sua terra natal, onde, como escreveu, esteve empenhado em “fazer do Impressionismo qualquer coisa tão sólida e perdurável como a arte dos museus”. Uma declaração a que Faure acrescenta: é através disto que devemos definir a sua obra, porque ela não se descreve (...). É um ensaio primitivo sobre a arquitectura geral e permanente da terra, um seu pedaço transportado com profundos alicerces para a moldura de um quadro” (pp. 24-25).

Esta ideia do ensaio primitivo não revela um estilo, mas indica a necessidade de permanente contacto com o mais profundo e próprio da pintura. Cada obra, em vez de uma paisagem ou de um retrato, era antes, sempre, uma direcção do espírito. É isto que permite a Faure dizer que Cézanne levava “dentro dele o soberbo esboço de um mundo onde cada quadro só era uma etapa que ele atingia esgotado, e abandonava porém de imediato, desta vez com a certeza de o repouso estar na etapa seguinte, e a cada nova decepção ganhando a energia para chegar mais longe. Nunca houve desdém mais

magnífico pela obra feita” (p. 39).

Um aspecto essencial deste texto, entre os muitos possíveis de enumerar dada a sua intensidade, é o modo como nele é destituída a questão da mestria, do bem desenhar. Se, por um lado, o pintor Cézanne estava todo na tela, no desenho, na cor, por outro o elemento decisivo não se localizava nesse fazer da pintura. Diz Faure: “Não se desenha bem ou mal, não se escreve bem ou mal. Quando se desenha, quando se escreve, diz-se qualquer coisa ou não se diz nada, repete-se sem emoção palavras que outros pronunciaram a tremer ardentemente, ou vão procurar-se na forma e no espírito misturados das coisas alguns caracteres novos que em nós farão agitar sensações, tanto mais fortes quanto melhor corresponderem às fontes desconhecidas que a evolução incessante do mundo todos os dias abre nos cérebros aventureiros” (p. 46).

Neste contexto, as palavras de Cézanne são um necessário e importante complemento do modo como Faure lê a sua obra e o seu espírito – e, justamente, o texto de Gasquet, *O que ele me disse* (que foi o ponto de partida para *Cézanne*, filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet), recria três conversas imaginárias, extraídas, diz o autor, “de uma centena que [teve] realmente com ele nos campos, no Louvre e no seu estúdio: “Juntei tudo o que pude recolher e o que pude recordar das suas ideias sobre a pintura” (p. 61). Existem várias passagens impressionantes e reveladoras do modo como o pintor via e sentia a paisagem, sobre os apelos da natureza à arte e sobre o modo como o artista deve manter a sua vontade em silêncio. Ele é a consciência subjectiva da paisagem e a tela a sua consciência objectiva: “A minha tela, a paisagem, ambas exteriores a mim mas uma caótica, fugidia, confusa, sem vida lógica, fora de toda a razão; a outra permanente, sensível, categorizada, a participar na modalidade, no drama das ideias... na sua individualidade” (pp. 64-65).

Através destas conversas, descobre-se um pintor abandonado à lógica colorida do mundo e nunca à lógica racional do cérebro (p. 78), porque para Cézanne os olhos são o lugar do pensamento. Uma elaboração metafísica e especulativa da pintura que não destituiu Cézanne do seu ser pintor: “Ali, à frente dos meus tubos, dos meus pincéis, não passo de um pintor, do último dos pintores, de uma criança. Transpiro coração e sangue. Já não sei nada. Pinto” (p. 89).

São dois textos notáveis não só pelo modo como apresentam e descobrem Cézanne, mas como através de e com esse pintor constroem um mundo. E nesse mundo a pintura, que pode servir



de metáfora para toda a arte, não é uma questão lírica, ornamental, excessiva, mas o movimento necessário de ordenamento das sensações, da experiência, do pensamento. A esta luz, a obra de arte é a estrutura essencial do mundo ou, como afirma Cézanne, a forma sensível da alma humana.

## Cultura, política e poder

Uma análise desassomburada (ainda que nostálgica) da degradação do conceito de “Cultura”. *Helena Vasconcelos*

### A Civilização do Espectáculo

Mario Vargas Llosa  
(Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra)  
*Quetzal*



Mario Vargas Llosa recebeu a notícia de que tinha ganho o Prémio Nobel (2010) em Nova Iorque, onde se encontrava a escrever esta

obra, *A Civilização do Espectáculo*. Trata-se de um conjunto de ensaios que, de certa forma, “respondem” a, ou complementam, ideias já formuladas em artigos publicados no jornal *El País* nos anos 1990 e no início do século XXI (os “antecedentes”, como os designa o autor) e que surgem aqui republicados em jeito de mote para as reflexões expressas nos textos mais recentes, onde Vargas Llosa analisa o processo de degradação do conceito de Cultura, substituído, no seu entender, pela entronização do culto do “espectáculo” dirigido para um público massificado, acrítico e obviamente, obtuso.

A ironia desta situação – o grande acontecimento mediático que é o Prémio Nobel a surgir quando o autor estava empenhado na crítica violenta do abastardamento da cultura em prol do espectáculo – faz salientar a dificuldade que existe em



**Mario Vargas Llosa surge aqui como uma voz empenhada na crítica do abastardamento da cultura em prol do espectáculo**

desmontar, analisar e repensar a perigosa e insustentável leveza da “coisa cultural” e o esforço que é necessário para regressar à ambicionada reflexão sobre a necessidade de equilíbrio entre as forças culturais, as políticas e as do poder que parecem estar, cada vez mais, em conflito aberto e acerbo.

Vargas Llosa que, para além de romancista, dramaturgo e ensaísta, é um grande jornalista, fornece uma visão do mundo que não é a de um simples ficcionista, analisando com uma certa melancolia a situação das últimas décadas no que se refere a este universo contemporâneo onde o saber, bem fundamentado e bem alicerçado na educação cuidada e na curiosidade intelectual, se tem perdido para dar lugar ao imediato, ao óbvio e a tudo o que é “fácil”.

Esta linha de pensamento não é, felizmente, original ou isolada. São muitas as vozes que se insurgem contra o primado da forma sobre o conteúdo mas o que Vargas Llosa faz – e bem – é alargar esta discussão, trazendo a terrear os problemas relacionados com a política, as religiões, a educação e o poder, apontando as grandes falhas – ausência de criatividade, burocracia, negligência, ignorância – e o nefasto primado do capital e dos interesses financeiros, posto em prática a partir da década de 60 do século XX, e que contribuiu para destruir o que, para o autor, tinham sido os alicerces civilizacionais, edificadas no século XIX. Logo no primeiro texto, Llosa traça aquilo a que chama a “metamorfose da palavra Cultura”, desde a atenção a que foi sujeita no ensaio de T.S. Eliot, *Notes Towards a Definition of Culture*, de 1948, até à “redefinição” de George Steiner, em *Some Notes Towards the Redefinition of Culture* (1971), para concluir, entre outras achegas, que a “pós-modernidade destruiu o mito de que as humanidades humanizam”.

Vargas Llosa não resiste a expressar a sua irritação por constatar que as ideias que enunciou nos seus prognósticos em relação ao futuro se revelaram correctas: na educação abandonou-se o estudo dos clássicos e o rigor na aprendizagem para privilegiar o imediatismo da imagem e a repetição de frases e ideias feitas; na saúde, apesar dos grandes progressos científicos e da esperança do prolongamento da vida, existe um retrocesso em termos de qualidade; as religiões imiscuem-se no poder do Estado, apesar da laicidade vigente nos países democráticos; as artes estão dependentes dos governos e são manipuladas pelos média, obrigando a um decréscimo de qualidade em prol das “audiências”. Insatisfeito com o rumo dos acontecimentos, o autor

utiliza argumentos fortes e convincentes para expressar as suas preocupações.

Vargas Llosa tem passado por distintas e variadas fases na sua vida e as suas ideias – inteligentes, bem formuladas e combativas – têm acompanhado essas oscilações. Do comunista admirador de Fidel de Castro até ao neo-liberal que se candidatou à Presidência do Peru, em 1990, com um programa que defendia a austeridade, uma economia do mercado, as privatizações e o alargamento da propriedade privada – perdeu para Alberto Fujimori que tão pouco deixou saudades aos peruanos –, Vargas Llosa tem sido sempre uma espécie de *enfant terrible* das letras, permanentemente envolvido e engajado nas vicissitudes do seu e do nosso tempo, uma atitude que lhe tem valido tantas críticas quanto aplausos.

De notar que, ao longo destes textos, Vargas Llosa não consegue solucionar um dilema que permanece subjacente: será conveniente (ou desejável) que as manifestações culturais, devido à globalização e a uma série de outros factores, sigam o seu imparável caminho da democratização, banalizando-se inevitavelmente, ou deverão ser privilégio de uma elite que assim poderá manter a “pureza”, a sofisticação e a elevação necessárias para que uma civilização subsista? Llosa não é optimista: a produção massiva e o êxito comercial ganham sempre vantagem. E é com desespero que afirma: “O desaparecimento da velha cultura implicou o desaparecimento do velho conceito de valor...; [vivemos] uma mudança traumática da qual surgiu uma nova realidade na qual só subsistem os rastros daquela cultura que foi substituída.”

A questão da legitimidade do conceito de pós-modernismo que Gilles Lipovetsky discute nos seus ensaios é abordada por Vargas Llosa que, aliás, esteve a debater este e outros assuntos num programa promovido este ano pelo Instituto Cervantes, em Madrid, com o filósofo francês. Lipovetsky acredita que vivemos uma “hiper-modernidade, caracterizada pelo excesso próprio das sociedades democráticas, para as quais não existem alternativas, uma vez que o modernismo acabou e surgiu uma modernidade ditatorial, esquizofrénica, globalizada. Sem oposição, apoiada nas tecnociências, na democracia, nos direitos humanos e no mercado, a cultura está envolvida num processo hiperbólico em que a competição, a flexibilidade e a mobilidade são fulcrais”.

Llosa partilha esta opinião e revolta-se, afirmando com pesar, no fim do livro: “Sinto, por vezes, a incómoda sensação de que estão a fazer troça de mim quando visito

galerias e museus...”. Haverá certamente quem entenda estes desabafos como um excesso de conservadorismo, a nostalgia de uma “era dourada da Cultura” – que, na realidade, nunca existiu. O que o redime e o que importa é, sem dúvida, o seu desassombro em relação a esta polémica e a sua defesa da liberdade de expressão, que advoga com arrojo e mestria.

## Ficção

### Luanda, retrato literário

A capital angolana precisava de um livro que iluminasse as suas sombras e não se ofuscasse com os seus brilhos, Ondjaki conseguiu-o.

*António Rodrigues*

### Os Transparentes

Ondjaki  
*Caminho*



O prédio da Lagoa no centro de Luanda (Largo do Kinaxixi), carcaça deixada por acabar em 1975 e ocupada por refugiados

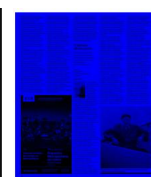
da guerra a partir de 1992, é um musseque (bairro da lata) em altura que acabou por transformar-se involuntariamente em símbolo da capital angolana – 17 andares sem água, nem luz, nem saneamento básico, sem varandas, sem corrimãos –, um prédio carente das mínimas condições de habitabilidade transformado em abrigo para gente deslocada. Ainda hoje.

Não custa adivinhá-lo por trás do prédio que “respirava como uma entidade viva” e que é o centro de toda a narrativa de *Os Transparentes*, o romance do angolano Ondjaki transformado, por virtude literária, em retrato da sociedade luandense contemporânea, onde o dinheiro se transformou na única indicação de seriedade e a vida traz sempre prefixo: ou se sobrevive ou se avive. “Tudo dá errado há muito tempo, Raago, não te preocupes, depois a gente dá um jeito, este é o modo angolano de ir fazendo as coisas, se fizéssemos logo tudo bem havia inúmeras desvantagens, primeiro parecia que o trabalho era fácil e rápido, depois não tínhamos hipóteses de brilhar com as correcções, entendes?”

O que capta Ondjaki nas descrições, nos diálogos, na definição das personagens, no lindíssimo português de Angola, cheio de empréstimos do kimbundu, do brasileiro (Odorico Paraguaçu, o personagem da telenovela *O Bem Amado*, é



**Ondjaki chega com este livro aos lugares mais altos da literatura angolana — onde estão Luandino Vieira, Pepetela, Agualusa**



herói linguístico), do inglês, enriquecido pelas corruptelas da oralidade (num país onde a cultura continua a ser essencialmente oral e a iliteracia se mantém generalizada), sempre em perpétua mudança e com a capacidade de nos desconcertar a cada momento (o diálogo mais banal pode guardar uma pérola de erudição ou uma palavra que julgávamos perdida para a conversa quotidiana moderna) é Luanda; a Luanda que quem lá vive ou viveu recentemente reconhece e que com este livro ficará registada para memória futura.

E Ondjaki tem a capacidade de fazer tudo isto tornando-nos, ao mesmo tempo, melhores leitores pela virtude do esmero da prosa, diamante lapidado que brilha mesmo com a sordidez do que mostra: “Na margem extrema daquele mar de corpos fedorentos, abraçado em moscas, o seu filho repousava sobre as raízes de uma gigantesca figueira”; “Conheceu então/ um fino frio nas costas/ e viu desenhado no chão o mapa do seu próprio sangue – sentindo que morria assim, empapado na saudade da sua mãe”; “- Hoje devias ficar aqui à noite, vamos ter uma sessão especial/ - filme de adulto?/ - isso mesmo, mas não é só de adulto assim à toa... hoje vais ver o internacionalismo pornográfico”. Aos 35 anos, Ondjaki atinge o

lugar para onde a sua escrita prometia encaminhar-se desde sempre. *Os Transparentes* parece ter começado a escrever-se no último poema do seu primeiro livro (*Acto Sanguíneo*) e tem-se vindo a escrever na poesia, nos contos, nos livros infantis, nas pequenas novelas, no documentário (*Oxalá Cresçam Pitangas – Histórias de Luanda, com Kiluanje Liberdade*). Como se Ondjaki estivesse destinado a chegar aqui: a fixar no papel a sociedade angolana, a sociedade caluanda, a sua cidade, a fixar no papel a Luanda de hoje e finalmente acalmar a dor escondida na perna: “Regresso porque me dói/a parte escondida da perna// e peço, com a mão mais direita/ para escrever em ti”.

Isto de ser definitivo é demasiado incerto para aguentar o embate do tempo, mas que venha alguém desafiar este definitivo retrato da Luanda contemporânea e duas coisas se lhe podem dizer: que traga bons argumentos e ainda bem. A literatura é superação e Luanda, na sua enorme simplicidade complexa, precisa de quem a fixe a partir de todos os ângulos, de todas as metáforas, de toda a prosa seca do mais puro realismo, da prosa etérea e mágica dos povos de tradição oral. Até porque a própria cidade desafia definitivamente (neologismo em jeito de homenagem).

Odonato subiu aos céus com a leveza da sua transparência: um homem que de tão transparente atraiu as atenções que antes a sua invisibilidade de pobre escondia. E com ele levou Ondjaki para os lugares mais altos da literatura angolana. Onde está Luandino Vieira, onde está Pepetela, onde está José Eduardo Agualusa, brilha agora com intensidade Ondjaki. Oxalá continue a acertar com as palavras certas para descrever o vermelho-devagarinho.

## O abismo ali tão perto

Retrato minucioso de um singular itinerário de procura da razão que suporta a nossa busca de felicidade.

José Riço Direitinho

### A Ilha

Sándor Márai  
(Trad. Piroksa Felkai)  
*D. Quixote*



Num qualquer ano da década de 20 ou do começo da de 30 do século passado, um homem vindo de Split chega a um elegante hotel de

luxo (que já teve melhores dias) numa pequena estância balnear em Dubrovnik, na pedregosa costa da Dalmácia, diante do azul do Adriático. Dominado pela ansiedade e pelo cansaço, tenso e nervoso, é uma excepção entre os restantes hóspedes, o que acaba por provocar curiosidade. Viktor Henrik Askenasi é o nome daquele homem de 47 anos, que vive em Paris, cidade onde ensina grego antigo e latim, e que é casado há 15 anos. Há alguns meses que abandonou a mulher, a filha, o emprego e os amigos (a sua confortável vida de homem de hábitos, banal e conservadora) para ir viver com a jovem Eliz, dançarina (“triste filha do amor remunerado?”), no quarto de uma pensão de terceira categoria. “Era possível que [ela] tivesse conhecido muitos homens, e não só, também muitas mulheres e crocodilos” (p. 88). Mas, entretanto, também a dançarina já ficara para trás (viveu com ela poucos meses), e Askenasi está ali agora em busca de serenidade e de respostas para várias questões existenciais. É incapaz de entender o que se passa, parecendo ter caído numa espécie de vazio depois de ter experimentado e carregado – embora por pouco tempo – o fardo da felicidade. “O que estava vivendo era sem dúvida felicidade, mas às vezes parecia-lhe que era

um estado incómodo, complexo e, no fim de contas, pouco agradável. Mas o que mais o incomodava era a intensidade de tal sentimento, porque tinha uma componente exagerada, forçada, como se tivesse de andar todo o dia com sobrecasaca e chapéu” (p. 81). Viktor Askenasi é um homem desequilibrado e à beira de um abismo.

Publicado originalmente em 1934, o romance *A Ilha*, do húngaro Sándor Márai (1900-1989), é, além de um precioso retrato da burguesia endinheirada da Europa Central, herdeira cultural do império austro-húngaro, a descrição minuciosa do itinerário da auto-destruição de um homem que se perde na busca da razão que suporta o prazer e a felicidade, e que sempre se sentiu demasiado acossado pelas convenções sociais. O que está por trás do desejo? O que procuramos quando desejamos alguém? Porque não existe a satisfação? Respostas que ele procura já não com a razão – como fizera durante os 15 anos do matrimónio –, mas, agora, com o corpo e os sentidos. Aquilo em que mergulhara com a mulher e a amante “não tinha nome e seria muito difícil de explicar”. O amor pela dançarina (que conhecera, como diz, em circunstâncias “pouco decentes”) não lhe trouxe qualquer resposta, mas ele está disposto a sofrer agora as consequências do seu acto – ter sucumbido a uma “paixão infame e repulsiva”, que não imaginava que iria ter uma importância tão decisiva na sua vida. Todos os

factos acontecidos passam a ser pormenores de um processo, de uma viagem que ele não sabe quando terminará, uma obsessão metafísica. O escritor húngaro descreve-nos, com uma precisão de ourives, e numa longa analepse, este processo de descoberta que estava desde o início minado pela desconfiança de uma incapacidade de transcendência. “Um dia encontraria uma resposta coerente à sua pergunta, mas era evidente que primeiro teria que a formular com clareza, o que não era nada fácil” (p. 91).

Depois de ter entrado no quarto de uma desconhecida que vê na recepção do hotel, com todos os inesperados problemas que isso lhe irá trazer, Askenasi percebe que diante da estância balnear, a cerca de uma hora de barco a remos, há uma pequena ilha com um monte, um refúgio não ocupado pelos veraneantes. Rema mais tarde a essa ilha, faz dela um lugar de retiro, um lugar onde o silêncio é “denso e oleoso” e em que lá em baixo o mar reflecte “o céu vazio”. Agarra-se àquela ilha como um naufrago da vida, tentando escapar aos seus demónios. No entanto, aquele mundo continua a ser para ele privado de sentido. “Mas tudo será só isto?” (p. 146). O último capítulo do romance, intitulado *Diálogo*, é uma derradeira e alucinada tentativa de ouvir a voz de Deus (ou a sua própria?), de estabelecer uma “conversa” que o leve a encontrar, finalmente, as respostas que há tanto tempo persegue num processo que o leva à quase destruição da sua vida.



Em *A Ilha*, Sándor Márai faz um precioso retrato da burguesia endinheirada da Europa Central



**Livros**  
**Ondjaki:**  
**a capital angolana**  
**precisava de um**  
**livro assim**  
**35**

**Livros**  
**À descoberta**  
**de uma figura da**  
**pintura moderna:**  
**Cézanne**  
**34**



DAVID CLIFFORD/ARQUIVO