

terceiro diálogo, sob a responsabilidade da professora Isabel Barros Dias, faz-se uma edição crítica a partir exatamente dos mesmos testemunhos que nós utilizámos, de tal maneira que os resultados só podem ser quase idênticos, com quase o mesmo número de variantes, cerca de 40 em ambos os casos. A modo de exemplo, vejam-se as notas 7 (“pé] *E* o pé”) e 13 (“quantas nesparas vem de Flandres] *E* quãtos instrumentos musicos ha”), ambas na página 98 da atual edição, frente as notas 11 (“pé *Evo*: o pé”) e 14 (“quantas nésparas vêm de Flandres *Evo*: quantos instrumentos músicos há”) da nossa edição já referenciada. Ainda assim, a autora esquece-se de observar este relevante facto, apresentando esse trabalho como algo inédito.

Assim, perante este livro, o público pode pensar que se trata de uma investigação que desbravou um terreno virgem. No entanto, os silêncios que ecoam ao longo de todo o trabalho são tão sonoros que fazem com que o resultado final fique empobrecido. Fazer uma edição crítica implicava fazer um estado da questão; conhecer e creditar os contributos de cada um dos investigadores que se dedicaram ao tema; saber os acertos e as falhas de cada um deles a fim de valorizar e conhecer melhor as verdadeiras novidades que nos oferecem nesta nova impressão dos textos de Francisco de Moraes, e que assim ficam obscurecidas. Por via do silenciamento inexplicável dos resultados de trabalhos anteriores,

sobejamente conhecidos pelas autoras, obtém-se um trabalho que só aparentemente é inédito.

A modo de conclusão, resta-nos apenas acrescentar que o livro que acabamos de recensar talvez tivesse tido melhores e mais convincentes resultados se os trabalhos anteriores, em vez de terem sido omitidos por uma razão que não conseguimos vislumbrar, tivessem sido levados em consideração.

*Aurelio Vargas Díaz-Toledo*

**LE TRIOMPHE DE L'ARTISTE**

**LA RÉVOLUTION ET LES ARTISTE –**

**RUSSIE: 1917-1941**

**TZVETAN TODOROV**

**Paris, Flammarion/Versilio, 2017**

**336 páginas. ISBN 9782081404731**

*Le Triomphe de l'artiste (O triunfo do artista)*, de Tzvetan Todorov, publicado em França pela editora Flammarion, é um ensaio que veio a público em fevereiro de 2017, o mesmo mês que viu desaparecer do meio de nós o seu autor. Este ensaio define previamente o seu objecto de reflexão explicitando-o no subtítulo “La révolution et les artistes. Russie: 1917–1941” (“A revolução e os artistas: Rússia: 1917–1941”). Mas desengane-se o leitor apressado que, ligando título e subtítulo, pensaria na Revolução russa como significando o triunfo da arte ou dos artistas. Pelo

contrário, se seguirmos o pensamento crítico de Todorov, de um lado estavam os “artistas criadores”, do outro Lenine, Estaline e todo o aparelho do Estado totalitário que perseguia, deportava ou fuzilava os artistas que se negavam a colocar a sua arte ao serviço do Partido. Decorridos cem anos após a Revolução de Outubro, pode dizer-se que os artistas não ganharam na confrontação política; mas ficou claro também que a dominação política não domina os valores estéticos, éticos ou espirituais que emergem das obras dos artistas. E, “sem eles, a humanidade não poderia sobreviver, outrora como hoje. Aí reside o triunfo dos [nossos] heróis frágeis” (309); assim termina o ensaio.

A primeira parte é consagrada à análise fina do caminho percorrido na ex-URSS, entre o “choque revolucionário” e a “contra-revolução cultural”, terminando numa espécie de elogio fúnebre, estenográfico, de alguns artistas. Percebemos, desde as primeiras páginas da introdução, que Tzvetan Todorov, exímio conhecedor da ex-União Soviética, tal como fez nos muitos textos que escreveu ao longo de cinquenta anos, vai aqui decompor, mais uma vez, a engrenagem ideológica russa de partido único. Segundo ele, face ao destruidor de toda e qualquer inspiração artística individual, ergue-se a resistência do artista e a sua capacidade de contornar o poder para seguir a sua veia criadora, em detrimento da facilidade material, e chegando mesmo

a pagar com a própria vida a fidelidade ao génio artístico. A análise do relacionamento difícil e polimorfo entre os dirigentes políticos e aqueles que Todorov chama “artistas criadores” é complexa mas elucidativa. Se não obedeceram ao “realismo socialista” que o discurso oficial tomou como dogma (cf.28), como lhe escaparam? “O discurso soviético oficial descreve progressivamente a realidade do país em termos que não correspondem à experiência comum, como se as palavras pudessem criar as coisas” (27). Ora, essa prática da substituição da realidade pelo mundo que há-de vir – sob o pretexto de que, obedecendo a história a leis imutáveis e que por conseguinte o amanhã é ainda mais real do que o hoje –, terá ela incentivado ou aniquilado a arte? Fazendo desfilar perante os nossos olhos um elenco substancial de pintores, músicos, poetas e escritores, o autor deste ensaio faz-nos assistir à apresentação de uma galeria de personagens excepcionais, algumas verdadeiros artistas-heróis, e mostra ao longo de mais de trezentas páginas como se relacionaram, como colaboraram ou resistiram ao Partido, analisando com fineza e perspicácia os resultados, por vezes trágicos, dessas mesmas ligações.

A revolução russa de 1917 é uma página da história recente que não devemos virar sem a termos lido atentamente: transformação abrupta da ordem política e social, atingindo as próprias bases da vida em sociedade

– a propriedade privada, o direito, a natureza do Estado –, e tão profunda quanto violenta. Todorov toma como objeto explícito da sua reflexão crítica um dos aspectos dessa revolução, a saber “as relações ideológicas que se estabeleceram entre os criadores e os dirigentes políticos do país (13-14). Como bem refere Biély em 1917, “o revolucionário e o artista estão unidos pela chama do seu entusiasmo” (18), mas nem a sua interpretação dos factos nem a sua intervenção nem mesmo os seus objectivos são de todo os mesmos. A Vanguarda artística e a Vanguarda política sonharam eventualmente em comum a aventura da libertação; mas (para Todorov como para R. Aron, que o autor cita mais que uma vez) na URSS a aliança das duas vanguardas não passou de um mal-entendido (19). Outro mal-entendido, que o autor explora ao longo das 309 páginas do ensaio, é o facto de no marxismo clássico, fundando-se como se sabe no determinismo histórico, mas acreditando supremamente na vontade humana como força que age na história – em Nietzsche essa força encarna no super-homem de forma exemplar –, essa vontade de intervenção e criação ser considerada como o maior dos valores, tornando a beleza preferível à verdade (que é ilusória) e tomando o criador como “o representante mais completo da humanidade” (23). Ora, situando-se para além do bem e do mal, essa vontade de mudança e esse culto dos heróis resultaram mesmo

em grande mudança, mas à custa de milhões de camponeses mortos à fome.

Sob o choque revolucionário, numerosos artistas emigraram logo por altura do golpe de Estado (Diaghilev e Stravinsky, entre outros); outros abandonaram o país durante os primeiros anos pós-revolucionários (Rachmaninov e Prokofiev logo em 1917; Chagal em 1922, ...); alguns, raros, regressaram mais tarde à URSS (Gorki em 1932; Prokofiev em 1936). Outros foram expulsos, outros ainda presos e executados, como Nicolai Goumilev em 1919. Gorki, partidário das Luzes que pensa que o homem sem educação não pode ser livre, enviara várias cartas “amigáveis” a Lenine aconselhando-o sobre o que devia fazer; depois considerou que, “longe de se situar na senda da revolução de fevereiro, a de outubro foi um retrocesso” (51). As suas obras eram apreciadas, mas ninguém levava a sério as suas ideias políticas. Meyerhold, cenarista, inscreveu-se no Partido comunista, acreditando sinceramente que “o seu povo atravessava uma aventura extraordinária” (58). Maïakosvski, pintor futurista proclamou a “liberdade da arte” – “viva a vida política russa e viva uma arte independente do Estado!” (60); mas Zinoviev, dirigente bolchevique declara: “Numa época como a nossa, a neutralidade é impossível [...]. A arte não pode ser neutra, a literatura não pode ser neutra” (61); e Maïakosvski muda então completamente de

procedimento passando a defender a arte utilitária, chegando mesmo a redigir cartazes para a ROSTA, a agência de imprensa da nova República soviética. Assim esboça Todorov, resumidamente e recorrendo sempre a exemplos lapidares, esta época conturbada e proteiforme da revolução russa e da sua relação com a arte e os artistas.

Para Estaline, os escritores estavam destinados a ser “os engenheiros das almas humanas”, e por conseguinte as suas obras deviam servir a educação, como se fosse possível à ciência compreender e manipular totalmente a alma humana, por forma a fabricar sem hesitação o *homo sovieticus* ... (93). Denunciado, o escritor Boris Pilniak reconhece-se como contra-revolucionário desde o momento da sua prisão; escreve várias cartas de arrependimento, mas sem resultado, e o seu fim é trágico. Mandelstam não se opõe ao poder, mas declara que não pode calar-se, e enquanto poeta sente o dever moral de revelar a verdade (103). Zamiatine, que publica pequenos artigos nos jornais revolucionários de esquerda, não é contra a revolução, mas pensa que Outubro parou a revolução em vez de a continuar (106). Babel e Pasternak procuram uma solução para o problema do escritor que tem de satisfazer ao mesmo tempo a sua consciência e a sociedade em que vive: o primeiro, no seu conhecido romance *Cavalaria vermelha* (*Cavalerie rouge*, 1926), apresenta ao mesmo tempo a

justificação da violência e a sua rejeição (120), enquanto o segundo, tomando como exemplos Gorki e Maïakosvski, não elogia os heróis da revolução nem rejeita a sua crueldade, mas abomina aqueles que os substituíram, a saber, esses “pequenos carreiristas e negociantes que não se preocupam senão com o seu próprio bem-estar” (141).

No terceiro capítulo intitulado “A contra-revolução cultural”, o autor explica a implantação da finalidade única deste movimento – iniciada com o primeiro congresso de escritores soviéticos em 1934, mas na realidade preparada já desde 1932 com a decisão do Partido de dissolver todos os grupos e movimentos literários – que era fazer dos autores os “engenheiros das almas humanas” (145). Refere a constituição do célebre “Comité de Estado de todas as artes” e dá alguns exemplos de artistas que se comportaram como servidores fiéis do regime, tais como Dmitri Chostakovitch ou Sergueï Eisenstein, pelo menos temporariamente, conseguindo deste modo sobreviver fisicamente, mesmo se em detrimento da livre expressão do criador.

Depois, de forma quase estenográfica, mas simbolicamente rica – a começar pelo título, “Obituário” –, o autor esboça seis perfis de artistas de renome, todos eles declarados opositores ao regime, todos caídos em desgraça às mãos do Partido, todos presos, todos condenados, todos fuzilados; com duas exceções apenas: Ossip

Mandelstam, que morre de ataque cardíaco antes de subir ao cadafalso, e uma mulher, Marina Tsvetaïeva, que põe fim aos seus dias na véspera da sua execução (172). Para Todorov, este período inaugurado pela revolução de Outubro de 1917 termina em 1990 com o desmoronamento do regime soviético, com a vitória das suas vítimas e a concretização do que vaticinara Zimiatine já em 1918: “A palavra livre é mais forte do que [...] legiões armadas, polícias, metralhadoras” (175). Ou, como explicou o mesmo Zimiatine dez anos mais tarde em *Le métier littéraire*, os livros são mais fortes do que a dinamite, porque esta só explode uma vez e um livro explode mil (175).

Todorov consagra depois toda a segunda parte do seu ensaio à figura do pintor Kasimir Malevitch. Para ele, é Malevitch quem melhor representa esse “desejo de criação livre” que se opõe à ideologia do Partido: Malevitch começara por ser um digno representante do Partido, mas acabou desprezado por ele quando deixou de reconhecer nas suas pinturas qualquer “utilidade”. Num artigo intitulado “Declaração dos direitos do pintor”, Malevitch escrevera no jornal *Anarquia* (1918) em defesa da independência das artes: “ninguém, nenhuma lei [...] deve pretender exercer qualquer violência sobre a arte nem dirigi-la sem o seu consentimento” (192). Sempre utópico, apesar das dificuldades materiais de toda a ordem que se sentiam na URSS, Malevitch

declarou-se defensor da “Arte nova”, isto é, do cubismo, do futurismo, do suprematismo (195). Depois, no desejo de passar “das barricadas da revolução comunista às barricadas da revolução artística” (197), afirmou que a nova arte devia “caminhar sob a bandeira da comunidade” (198), que era preciso submeter o individual ao coletivo (197) caindo, inconscientemente, ele próprio, numa lógica totalitarista sem se dar conta do oximoro que constituía a sua expressão de “individualismo coletivo” na arte (198).

O futurismo pregava a necessidade de inovar, uma inovação que levasse o artista a praticar uma arte reduzida à sua quintessência (211), uma perpétua renovação das formas, uma busca do “homem novo”. Ora, ao mesmo tempo, os revolucionários almejavam também produzir uma nova sociedade, um homem novo; mas Malevitch não pensava decerto num homem novo semelhante a um robot, tal como profetizava o Partido na construção desse “admirável mundo novo”. Mais do que para os revolucionários, era para os autores da consolidação do regime que a arte e tudo o resto devia ser posto ao serviço do projecto comunista e que a simples ideia de autonomia artística se tornara numa heresia. E assim deixa de haver qualquer paralelismo entre as duas revoluções (232).

Malevitch, afastando-se gradualmente do mundo dos objetos, caminha na direção da arte concetual, pintando figuras geométricas..., até trocar a

pintura pela escrita, substituindo a imagem pelo conceito (227). Para Malevitch, “um asceta apaixonado pelas suas próprias ideias” (229), a arte não tem agora qualquer finalidade, nem deve ter, porque é absoluta (228). E, de facto, ora acusado de praticar uma arte demasiado moderna, ora de não colocar a arte ao serviço da sociedade, o pintor suprematista, acusado de formalismo e individualismo, passa a ser considerado como inimigo do proletariado (234). Malevitch é preso em 1930 e regressa à pintura na prisão, mas não consegue mais iludir o Partido, pois não deixa de transmitir, através dos seus quadros, o que vive e sente. Malevitch acabará os seus dias desiludido com o regime, desprezado por ele e fragilizado por toda a espécie de carências materiais. Como bem faz notar Todorov, a sua obra só será objecto de reconhecimento após o desmoronamento do regime (278).

Hoje pode dizer-se que o Partido desapareceu, observa Todorov no Epílogo. O artista, porém, permanece na sua arte, e a sua obra continua a alimentar a humanidade. Agindo como antídoto para a desumanização e a uniformização das sociedades, a arte sobreviveu e sobreviverá enquanto for possível, como Malevitch – como Todorov –, acreditar e preservar a liberdade do espírito humano.

*João Domingues*

**A NARRATIVA DE JOSÉ CARDOSO PIRES  
PERSONAGEM, TEMPO E MEMÓRIA  
ANA ISABEL SERPA**

**Lisboa: Chiado Editora, 2017**

**243 páginas. ISBN 978-989-51-9198-7**

O livro de Ana Isabel Serpa é uma versão revista da sua tese de doutoramento (2014) sobre a obra de José Cardoso Pires (1925-1998), porventura um dos autores mais inquietantes da segunda metade do século XX português. Enfatizando a ideia de que o que povoa a memória dos leitores, depois de terminarem a leitura de um romance, é não tanto o argumento mas as personagens, a autora propõe uma viagem pela galeria das figuras ficcionais cardosianas num percurso analítico em que “a personagem é uma projeção do narrador com base em elementos correlacionáveis que são o tempo, a memória, o espaço e as outras personagens” (11). Motivada pela “impressionante variedade” de personagens e “pelo modo vivo e intenso como se desenham no universo textual” (10), a autora divide o estudo em quatro capítulos começando por rever as principais perspetivas da categoria narrativa “personagem” assumidas, ao longo do século XX, por diversos teóricos e escritores. De seguida, contextualiza a obra do escritor apoiando-se na vasta fortuna crítica existente e, por fim, analisa o *corpus* selecionado.