

Participação Política na Arte Musical: Compositores Soviéticos e a Revolução Russa

Political Participation in Musical Art: Soviet Composers and the Russian Revolution



Alessandra Maria Martins Gaidargi

Universidade Nove de Julho – São Paulo/SP - Brasil

alessandra.gaidargi@gmail.com



Paolo Nosella

Universidade Federal de São Carlos – São Carlos/SP - Brasil

nosellap@terra.com.br

Resumo: A participação política dos intelectuais pode ocorrer de forma tradicional ou orgânica, sendo a primeira uma forma de expressão política desenvolvida de forma desinteressada e não-mecânica. A participação política exercida pela expressão cultural artística musical é tradicional, sinalizada por Gramsci como uma forma de expressão de personalidade e de ideais políticos, e é atemporal. Neste estudo, analisamos a participação política dos grandes compositores eruditos soviéticos, por meio de sua vida e obra, identificando os momentos em que proporcionaram ao mundo uma visão diferenciada do sentimento nacional frente ao regime comunista que se constituía na URSS, muitas vezes sendo questionados ou censurados.

Palavras-chave: Gramsci. Compositores Soviéticos. Música Clássica.

Abstract: The political participation of the intellectuals can take place in a traditional or organic way, the former being a form of political expression, developed in a disinterested and non-mechanical way. The political participation exercised by the musical artistic cultural expression is traditional, signaled by Gramsci as a form of expression of personality

and political ideals, and is timeless. In this study we analyze the political participation of the great Soviet composers, through their life and work, identifying the moments in which they gave to the world a differentiated view of the national feeling before the communist regime that was constituted in the USSR, often being questioned or censored.

Keywords: Gramsci. Soviet composers. Classical music.

Submetido em: 8 de outubro de 2020

Aceito em: 21 de fevereiro de 2021

Introdução

A participação política em suas diversas formas é um tema recorrente na obra de Antonio Gramsci¹. O autor, mesmo tendo sido membro atuante do Partido Comunista na Itália², defende o fazer político do homem de forma diferenciada de outros autores comunistas, entendendo a participação política de duas formas: a tradicional e a orgânica (GRAMSCI, 2007). Ambas com efetividade histórica, como nos graus de especialização *stricto sensu* e *lato sensu*, nesta ordem.

Por participação política tradicional, entendem-se as atividades culturais próprias da história (GRAMSCI, 2007) transmitidas de geração a geração, como o direito, a teologia, a filosofia, a arte e o ensino como um todo. A participação política orgânica refere-se à realização de atividades organizativas próprias das estruturas sociais modernas (*id.*, *ibid.*), como partidos, associações, sindicatos e organizações – governamentais ou não.

Sendo assim, a demonstração de ideais políticos pela arte musical ou em outros formatos culturais tradicionais, é considerada por Gramsci (2007) tão engajada e politicamente ativa quanto a atividade desenvolvida por aqueles que se dedicam diretamente às atividades políticas administrativas ou de organização de movimentos populares. Considerando que o conhecimento acerca do real é necessariamente ideológico, uma vez que o homem faz parte do processo objetivo da realidade social (GRAMSCI, 2007), a atuação política se refletirá nos projetos em que o sujeito atua, nos quais residem suas aspirações. Na teoria gramsciana (ROLO, 2009), os sujeitos constroem sentidos e significados sobre sua realidade a partir de suas vivências particulares, sendo assim, o desenvolvimento da participação política de cada um é próprio e

¹ Gramsci foi um jornalista, filósofo, historiador e político italiano, preso e exilado durante o regime fascista de Mussolini. É reconhecido por suas contribuições acerca de diversos temas, em especial política e educação, registrados em cadernos durante seu tempo de prisão, os Cadernos do Cárcere. Algumas de suas maiores contribuições são as teorias sobre hegemonia cultural, escola desinteressada e revolução passiva.

² Gramsci foi Secretário Geral do Partido Comunista na Itália, sendo seu dirigente mais importante.

deve ser pertinente ao seu fazer social, tendo coerência com sua personalidade.

Nas cartas escritas do cárcere (GRAMSCI, 1966), onde produziu grande parte de sua obra intelectual, Gramsci faz constantes considerações acerca da filosofia política, em especial no que tange a participação política popular. Nas cartas destinadas à sua esposa Giulia, musicista, o autor pondera, em especial, sobre a participação política por meio da música, visto que entende ter sido a arte musical a base formadora da personalidade da esposa – e que, portanto, poderia representar seu maior espaço para expressão de ideais políticos. Em uma destas cartas, Gramsci alerta Giulia sobre o equívoco de deixar de cultivar sua vocação enquanto musicista e que se traduzia em participação política “desinteressada”, negligenciando-a em virtude de seus compromissos políticos meramente práticos, “interesseiros”, o que resultava em perda de força participativa absoluta por parte dela. Para Gramsci (2017), o interesse natural é necessário para a participação política adequada, ainda que em atividades consideradas não políticas pelo senso comum, a exemplo da arte. “O caso da esposa de Gramsci nos faz pensar em inúmeros nomes de artistas, cientistas, escritores etc. que, felizmente, não cometeram o mesmo ‘erro metafísico’ e cuja obra revolucionou a história dos homens” (NOSELLA, 2004, p. 19).

Gramsci lamenta que a esposa não tenha se dedicado à música em detrimento de participar ativamente de um partido político porque entende que, quando ela praticava a arte da música, era capaz de ter realmente uma participação política desinteressada enquanto ausente de finalidades práticas imediatas (ROLO, 2009), entretanto profundamente valiosa por fazer parte de sua personalidade, traduzindo sua percepção do mundo. Para Gramsci (2007), a não definição a priori de qual a finalidade de uma ação a torna desinteressada, deixando aberto o espaço para o exercício permanente de compreender esta finalidade em uníssono com o movimento histórico vivido.

O termo *desinteressado*, amplamente difundido por Gramsci (2007) para classificar as atividades desenvolvidas a partir da

motivação intrínseca de cada ser, é adequado para a atividade política artística que se caracteriza, exatamente, pelo não mecanicismo. Cabe ressaltar que o desinteresse em Gramsci tem conotação política, não supõe neutralidade (NOSELLA, 1991), no entanto se contrapõe ao imediatismo e ao utilitarismo. O desinteresse ao qual nos referimos não faz qualquer alusão à desmotivação, significando o absoluto comprometimento do artista com sua atividade, ciente de sua proporção e seu alcance político. Este desinteresse (GRAMSCI, 2007) é fundamentado na ligação profunda e legítima entre o sujeito e a ação praticada, uma ação não mecânica, não interesseira e não imediatista, intensa e com objetivos claros. Este ator político é individual, mas não individualista.

Partindo destes argumentos iniciais e dando prosseguimento ao estudo sobre participação política a partir da composição clássica, inicialmente abordado em *Gramsci e a participação política pela arte musical* (GAIDARGI; NOSELLA, 2013), apresentamos a análise da participação política e das interferências da troca de regimes do Império Russo para a URSS na arte musical dos compositores soviéticos da virada do século.

O recorte teórico e histórico deste estudo se justifica em virtude da colocação de Gramsci (2017) a respeito da importância e das possibilidades da participação política intelectual a partir da música ter sido descrita, de maneira mais contundente, em cartas à sua esposa Giulia, que era russa e estava em Moscou durante o período em que ele permaneceu no cárcere. Além disto, centra-se no momento de um movimento histórico contemporâneo ao autor e ao qual ele demanda especial atenção, exemplificada na saudação acerca da Revolução Russa que declara no trecho:

O homem *malfeitor comum* tornou-se, na Revolução Russa, o homem tal como Emmanuel Kant, o teorizador da moral absoluta havia pregado; o homem que diz: a imensidade do céu fora de mim, o imperativo e minha consciência dentro de mim. É a libertação dos espíritos. (GRAMSCI apud ROLO, 2009, p. 83).

Considerando que, para Gramsci (2007), o caráter ativo da participação política de um indivíduo pode ser demonstrado por seu fazer artístico, como a música ou quaisquer outras formas de cultura, se faz notória a forma encontrada por estes compositores de mostrar ao mundo diversas facetas do que ocorria em sua terra natal. De forma própria, cada um deles desenvolveu participação política coerente com sua realidade e personalidade.

Blanning (2011) defende a musicalidade como forma política popular de identificação nacional, sendo capaz de unir orgulhosamente sociedades em torno dessa arte que retrata o som das grandes batalhas e vitórias de uma nação, ou delicadamente ao redor da música folclórica que representa as origens nacionais e aproxima um povo de sua história. Autores como Blanning (2011) e Stanley (2006), que se dedicam ao estudo da música enquanto expressão política, colocam que a participação revolucionária histórica se dá, em muitos casos, na esfera erudita da música, protagonizada pelos grandes compositores, ainda que seja de amplo conhecimento a importância política da música popular nas contestações às ditaduras latino-americanas.

Os três compositores soviéticos sobre os quais este artigo se debruça, Stravinsky, Prokofiev e Shostakovich, vivenciaram a transição política da Rússia no mesmo período de tempo, mas de formas diferentes – pelo caminho acadêmico que trilharam na música, por suas origens familiares e pela intensidade da ruptura com a cultura clássica de suas obras. Ainda que algumas de suas composições tenham sido criadas fora de sua terra natal, sua música foi fato gerador e consequente de sua relação turbulenta com o poder estabelecido pós-revolução, a participação política desses compositores se desenvolveu durante toda sua vida, direta e indiretamente.

Gramsci, por ter sido contemporâneo à Revolução Russa e aos compositores aqui destacados, evidencia em seus escritos o reflexo do posicionamento do regime soviético para aqueles que estavam do lado de fora da Rússia, ainda que adeptos e/ou simpatizantes da causa comunista. A questão da utilização do socialismo

por alguns líderes soviéticos como uma bandeira oportuna, muito além de ser de fato uma postura em que realmente acreditassem, é questionada por Gramsci, o que torna ainda mais pertinente utilizarmos seu pensamento como ponto de partida desta análise.

O reconhecimento da dimensão política de atividades culturais ditas tradicionais é uma das maiores reivindicações de Gramsci (2007) na busca por um desenvolvimento da política desinteressada, enquanto mecanismo de controle, mas radicalmente interessada nas questões sociais.

A brutalidade dos sentimentos: Stravinsky

Igor Fiódorovitch Stravinsky, compositor pianista e maestro russo, nasceu em 1882, no Império Russo, e é considerado um dos mais influentes compositores do século XX. Ainda que a maior parte de sua obra tenha sido composta fora da Rússia, levou para o mundo um olhar diferenciado sobre os processos sociais pelos quais sua nação estava passando durante a Revolução Russa.

Nascido em Lomonosov, teve uma infância conturbada, tendo declarado em biografia, citada por Dubal (2011), que nunca teria conhecido ninguém com verdadeira afeição por ele. Ainda que a sua inspiração artística tenha partido (WALSH, 2001) do acompanhamento ao pai, músico do Teatro Mariinsky em São Petersburgo, Stravinsky cresceu distanciado dos familiares. Seu primeiro contato com uma orquestra foi aos oito anos, numa execução de *A bela adormecida*, e daí resultou a fascinação que o levou a finalizar, aos quinze anos, uma redução para piano de um dos quartetos de cordas de Glazunov.

Entretanto, a família do jovem Stravinsky não desejava que ele seguisse carreira como músico. Em 1901, o compositor ingressou na Universidade de São Petesburgo para cursar Direito e, a despeito da vontade dos pais, manteve paralelamente os

³ Em russo Игорь Фёдорович Стравинский.

seus estudos em música. De acordo com Dubal (2011), Stravinsky não almejava se tornar advogado e, em 1905, em decorrência do Domingo Sangrento, as atividades universitárias foram encerradas. Stravinsky não concluiu o bacharelado em Direito (WALSH, 2001), tendo apenas uma formação parcial. Dedicou-se, a partir dali, inteiramente à música, sob a tutela de Rimsky-Korsakov, com quem já tinha aulas particulares desde 1903 – como referido em Latham (2008).

A sua primeira grande composição foi apresentada em 1909, em São Petesburgo. Stravinsky já era então casado com a sua prima Katerina Nossenko e pai de dois filhos, Fyodor e Ludmilla. A obra *Fogo de artifício* encanta Sergei Diaghilev, um dos mais renomados coreógrafos russos dos *Ballets Russes de Paris*, que encomenda a Stravinsky aquele que seria seu passaporte para o mundo, o *ballet O pássaro de fogo*.

O primeiro *ballet* de Stravinsky traz em sua essência muito da dualidade política que se instalava entre a população. Baseada em um conto popular russo, a história do pássaro mágico brilhante que representa tanto a salvação quanto a perdição de quem o capturasse, traduz pela arte o sentimento de dualidade da população russa quanto aos caminhos que o governo tomava, e torna-se uma das obras-primas da trajetória do compositor.

Em 1910, Stravinsky vai a Paris para a estreia do *ballet* e decide permanecer fora da Rússia, devido às pressões políticas que vêm aumentando em decorrência das referências políticas em sua música. Com o auxílio de Diaghilev, ele se estabelece com a família na Suíça, onde nascem seus dois outros filhos, Soulima e Maria Milena, e onde compõe outros três *ballets*: *Petrushka*, conto folclórico russo conhecido pelo acorde polifônico, *Pulcinella*, comédia que só vem a estrear em 1920, com figurinos de Pablo Picasso, e *A sagração da primavera*, certamente a obra mais conhecida e controversa de Stravinsky.

A sagração da primavera é uma composição que subverte a estética musical do século XX: baseada no folclore russo, conta a

história de uma menina a ser entregue como sacrifício a um deus pagão, a fim de que haja uma farta colheita. Estruturalmente, é dividida em duas partes: a adoração e o sacrifício. Estreou em Paris, em 1913, e tomou o público de surpresa, pois, de acordo com Latham (2008), escandalizou a sociedade da época, tanto pela brutalidade musical sem simetria e de padrões complexos, quanto pela coreografia primitivista e sensual. A estreia resultou em vaias coletivas e na saída antecipada do público – em especial músicos – que se sentiram agredidos pela obra. Possivelmente, essa obra representa a maior atividade política pela música do autor.

Em 1914, Stravinsky retorna à Rússia, mas deixa o país às pressas antes do início da Primeira Guerra Mundial. Com o advento da Revolução Russa, conforme esclarece Latham (2008), torna-se então um exilado político e só retorna à terra natal cinquenta anos depois. O músico se estabelece na França em 1920 e passa a fazer trabalhos de adaptação para a fábrica francesa de pianos *Pleyel*.

Igor Stravinsky ficou conhecido também por um possível romance com a prestigiada estilista francesa Coco Chanel⁴, que viria a influenciar a obra de ambos. Conhecidos por personalidades de extrema criatividade e em constante ruptura com os padrões impostos pela sociedade, teriam se inspirado mutuamente em algumas criações entre 1920 e 1930. Há comprovação documental de que Chanel esteve presente na estreia de *A sagração da primavera*, tendo se encantado com a música, e desde então se tornou amiga do compositor, convidando-o algum tempo depois, com a família, para morar em sua casa na França no período de exílio. A estilista, por sua vez, também utilizava-se da arte com a moda para expressão de seus ideais políticos.

Em meados da década de 1930, o compositor, a esposa e a filha mais velha contraem tuberculose, mas apenas ele resiste. Em um momento de luto, o compositor se dedica aos trabalhos de composição e à atividade religiosa. Viúvo, em 1939, assume Vera de Bosset, com quem já mantinha uma relação.

⁴ Inspiração do filme *Coco Chanel & Igor Stravinsky*, 2009, França.

Após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Stravinsky se muda para os Estados Unidos (LATHAM, 2008), mas durante toda a vida permanece membro devoto da Igreja Ortodoxa Russa. Apesar de afastado geograficamente da Rússia, o compositor mantém laços ativos com a comunidade russa espalhada pelo mundo. Em março de 1940, estabelece-se em Los Angeles, onde conserva um grupo de amigos russos residentes a fim de manter-se atualizado e em contato com sua cultura. Ainda assim se sente muito isolado de sua escola, e encontra no maestro e musicólogo Robert Craft um parceiro, nas tarefas sociais e musicais, preenchendo parcialmente a lacuna existente.

Stravinsky realizou muitos trabalhos com Craft. Além de composições musicais em parceria, em que Craft escrevia os livretos para composições de Stravinsky, eles escreveram em conjunto uma série de livros sobre assuntos musicais e não musicais. Estes trabalhos traziam muitas considerações políticas e culturais de Stravinsky, que tinha livre expressão em território americano.

De 1947 a 1951, Stravinsky enfrentou um período difícil, uma crise composicional, Segundo Craft (2002), chegou a afirmar temer não ser capaz de compor novamente. Adotando o serialismo, passa a ser conhecido por compor trilhas para filmes e, quando a controversa *A sagração da primavera* é escolhida por Walt Disney para a trilha sonora do filme *Fantasia*, o nome de Stravinsky passa a figurar entre os grandes compositores ainda em vida.

A participação da obra musical, até então considerada discutível, no filme de animação do então maior estúdio de desenhos animados do mundo voltado ao público familiar, com grande sucesso, leva a música de Stravinsky ao patamar de mundialmente reconhecida. Porém, ainda que despida de sua fúria original, a composição de Stravinsky permanece, mesmo rearranjada, trazendo o sentimento de ruptura inicial, numa exposição ainda maior do sentimento nacional que refletia.

⁵ Robert Craft: premiado compositor norte-americano, amigo e confidente de Stravinsky.

O compositor voltou à Rússia em 1962, a pedido de Khrushchev, para uma série de concertos em Leningrado, sendo homenageado pelo governo, que lhe pede que retorne à terra natal. Entretanto, Stravinsky recusa a oferta. Faleceu nos Estados Unidos e foi enterado em 1971, em Veneza, próximo ao amigo e colaborador Sergei Diaghilev, possivelmente o responsável pela resistência do compositor e de sua obra ao seu tempo e à estrutura política de seu país.

O vanguardismo censurado: Prokofiev

Serguei Sergueievitch Prokofiev, compositor e pianista, nasceu em 1891, no Império Russo, sendo um dos mais aclamados compositores do século XX. Célebre por obras muitas vezes incompreensíveis, rompeu com o estilo clássico e tornou a música um caminho para expressão de seus ideais políticos.

Nascido em Sontsovka, teve uma infância tranquila e privilegiada. Filho de uma pianista e de um engenheiro agrônomo, não há relatos de que tenha passado por dificuldades financeiras ou afetivas. Prokofiev demonstrou talento nato e, aos nove anos, já compunha sua primeira ópera – *O gigante*.

Em 1902, quando Prokofiev tinha apenas 11 anos, sua mãe pleiteou com sucesso uma audiência com Taneyev, diretor do Conservatório de Moscou. Serguei passou a ter aulas em casa com Glière (LATHAM, 2008), que lhe ensinou a base musical. Como o isolamento da vila onde vivia não o agradava, mesmo sem o apoio dos pais por ser ainda muito jovem, Prokofiev se muda para a cidade aos 13 anos. Matricula-se então no Conservatório de São Petesburgo, com o encorajamento de Glazunov – então diretor do teatro. Entre outros professores, Prokofiev tem aulas com Rimsky-Korsakov, mestre de Stravinsky.

⁶ Em russo Сергей Сергеевич Прокофьев.

Prokofiev foi uma criança prodígio e, ao entrar no Conservatório, já havia composto três óperas e trabalhava na quarta, mas era muito mais novo que os colegas e não tinha amigos, sendo considerado arrogante e excêntrico. Sua estreia como pianista aconteceu em 1908. Prokofiev se torna conhecido por alguns trabalhos tradicionais, enquanto outros estavam fora dos padrões sociais vigentes, por vezes considerados escandalosos, o que tornava o compositor uma contratação de risco. Os primeiros dois concertos para piano, que não estavam de acordo com a linha nacionalista russa, foram considerados fracassos, em especial, de acordo com Latham (2008), o segundo, dissonante, que escandalizou público e crítica. Ao se graduar no Conservatório com altas notas, vai à França ao encontro de Diaghilev e Stravinsky, a fim de que lhe apresentem o mundo das artes fora da Rússia, onde poderia se expressar.

Prokofiev volta à terra natal à época da Primeira Guerra Mundial, como estudante de órgão (SADIE, 1994), e compõe a grande ópera *O jogador*, baseada no romance tradicional homônimo de Dostoiévski. A estreia da ópera é cancelada devido à Revolução Russa, quando o regime busca uma cultura mais popular. Em seguida, compõe a *Sinfonia Clássica*, mas preocupado com a captura inimiga de São Petesburgo e incomodado por não ter liberdade para compor, Prokofiev deixa a Rússia. Neste processo, o compositor teve contato com bolcheviques, mas, de acordo com Massin e Massin (1997), declarou publicamente estar se mudando por questões profissionais, evitando represálias.

O compositor passa então a viver nos Estados Unidos, na condição de exilado, e é contratado para compor a ópera *O amor das três laranjas*, peça surrealista de comédia que, segundo Latham (2008), retrata a atmosfera satírica que prevalece na Rússia na década de 1920. O cancelamento da estreia devido à morte do diretor teve péssima repercussão e a carreira de Prokofiev na América ficou muito abalada. O compositor voltou então à Europa e, em contato com Diaghilev e Stravinsky, foi contratado para produzir

7 Dostoiévski, Fiódor. *O Jogador: dos Apontamentos de um Jovem*. Lisboa : Presença. 2012.

os *ballets Chout* e o emblemático *O passo de aço* – peça sobre a industrialização e a modernidade, que se refere ao período de desenvolvimento industrial da URSS e é muito bem recebida pelo regime comunista.

Por volta de 1922, foi convidado a retornar à Rússia, mas permaneceu algum tempo nos Alpes da Baviera, onde, conforme Massin e Massin (1997), casou-se com a cantora espanhola Lina Llubera e teve dois filhos, Sviatoslav e Oleg. No fim da década, volta a Paris e é comissionado a exibir suas obras pela Rússia, tendo memorável apresentação da ópera *O amor das três laranjas* em Leningrado.

Prokofiev (MASSIN; MASSIN, 1997) se desenvolve profissionalmente na década de 1930, grava suas composições como solista, conduz a Orquestra Filarmônica de Moscou na gravação de trabalhos e excursiona por diversos países. Sadie (1994) complementa que o compositor também compunha trilhas de filmes e desenvolveu seu mais famoso *ballet*, *Romeu e Julieta*, para o Balé Kirov, nessa temporada.

As composições românticas, como *Romeu e Julieta*, trazem ao compositor reconhecimento social e certa aceitação pelo regime russo, o que lhe permite trabalhar em segundo plano com composições autorais ligadas ao seu estilo original.

Com o realismo socialista em voga, pensamento cultural crítico à vanguarda que defendia uma arte de fácil acesso para as massas, é criada a Associação Russa de Músicos Proletários (ARMP) para vigiar os artistas e as artes, delatando aquelas consideradas subversivas. Esta política afetou muito a produção dos compositores russos que permaneceram no país e Prokofiev, já conhecido por suas obras diferenciadas, é denunciado por formalismo burguês e, mesmo após tentativa de resistência, foi obrigado a se retratar. Passou então a compor obras patrióticas para entrar em acordo com as autoridades soviéticas, entre elas o oratório *Zdravitsa*, que lhe assegurou posição de compositor soviético.

Em 1941, Prokofiev sofre o primeiro ataque cardíaco e é removido para o sul, juntamente a outros artistas, por consequência da

Segunda Guerra Mundial. O governo soviético anula o casamento de russos com estrangeiros e o compositor, então separado, casa-se com Mira Mendelssohn, antiga parceira em libretos. Latham (2008) relata que os trabalhos subsequentes, a ópera *Guerra e Paz*, baseada na obra de Tolstói, e a trilha sonora de *Ivan, o terrível*, foram de grande qualidade musical, mas diversas vezes revisadas pelo governo soviético, perdendo muito de seu brilho original. Em 1944, Prokofiev se afasta de Moscou para compor a *Quinta sinfonia* e, em 1948, de acordo com Massin e Massin (1997), uma resolução do Partido Comunista condena as tendências antidemocráticas na música e o Partido Soviético mudou novamente de posição acerca das obras de Prokofiev, passando a regular e censurar novamente suas obras.

Rotulada como exemplo de formalismo, a música de Prokofiev passou a ser considerada perigosa para o povo soviético. Com os projetos para o Kirov cancelados, o compositor passa a ter atividades limitadas, inclusive por suas condições de saúde. Sua última apresentação pública foi a estreia da *Sétima sinfonia*, distinta grandemente de suas outras obras (LATHAM, 2008), aparentemente simples para expressar emoções profundas com originalidade.

Prokofiev, que foi considerado por Stravinsky o maior compositor russo de sua época, faleceu em 1953, minutos após o líder soviético Stalin. Uma triste ironia de acordo com Latham (2008), pois não pôde desfrutar da atmosfera musical russa pós-stalinismo. Seu corpo foi removido da residência apenas três dias depois de sua morte porque, antes disto, as equipes médicas não conseguiram acessar seu endereço, tamanha a comoção que a morte de Stalin gerou na Praça Vermelha.

A incompreensão dos pares: Shostakovich

Dmitri Dmitriyevich Shostakovich⁸, compositor nascido em 1906 no Império Russo, é um dos mais discutidos compositores

⁸ Em russo Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

do século XX, sendo algumas vezes lembrado como grande compositor e outras como anti-herói, pois, após ter sido perseguido pelo regime totalitário de Stalin, cedeu às pressões e se tornou membro do Partido Comunista.

Nascido em São Petesburgo, Shostakovich estava predestinado a se tornar pianista, segundo Latham (2008), e teve uma infância com muitas influências políticas, dado o poder aquisitivo e o alto grau de formação do pai. A educação politicamente liberal em muito contribuiu para os atritos posteriores com o regime comunista.

Aos oito anos de idade, Shostakovich já se destacava com grande aptidão para a música e, de acordo com Fay (2000), aos doze anos compôs uma marcha fúnebre em memória de dois líderes do Partido Democrático Constitucional. O compositor foi aceito no Conservatório de Petrogrado, em 1919, por Glazunov que acompanha de perto seu desenvolvimento (LATHAM, 2008). A *Primeira sinfonia*, sucesso na sociedade soviética, foi sua peça de graduação, composta aos dezenove anos. Inicialmente, planejava seguir carreira como pianista e compositor, mas acabou se tornando um intérprete desapreciado (FAY, 2000) por características como seu extremo controle emocional. Ao ter uma peça regida pelo maestro Bruno Walter, Shostakovich se convenceu de que seu talento estava voltado à composição.

Em 1927, Dmitri compõe a *Segunda sinfonia* e dedica-se à sua primeira ópera, *O nariz*, baseada no romance homônimo de Nikolai Gogol⁹. A ARMP considerou a composição formalista, com críticas terríveis, ainda que Latham (2008) lembre que foi considerada por Slonimski como brilhantemente excêntrica.

Após casar-se com Nina Varzar em 1932, Shostakovich passa a atuar no Teatro da Juventude Proletária, para defender-se de ataques ideológicos. Iniciou a composição da ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, que teve aceitação imediata de público e crítica. A ópera, baseada em obra do escritor russo Nikolai Leskov,

⁹ O Nariz: Comédia russa escrita por Nikolai Gogol entre 1835 e 1836.

aborda temas de grande relevância social carregados de críticas, como o papel de submissão das mulheres na Europa, a vida provinciana e o adultério. O nome é inspirado em *Lady Macbeth*, de Shakespeare, e a protagonista é uma assassina, numa leitura de como seria a personagem shakespeariana se vivesse na Rússia, de cunho altamente político.

Latham (2008) relata que, neste período, também se promulga o decreto que outorga ao Estado Soviético o controle absoluto das atividades musicais, mas com o prestígio que Shostakovich havia angariado, ele acreditava estar imune à repressão. As apresentações foram bem-sucedidas, até que por uma infeliz coincidência, dois anos depois da estreia, Stalin assiste a uma apresentação de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* no Teatro Bolshoi de Moscou e, sentindo-se agredido com o teor de violência e promiscuidade da obra, inicia uma campanha anônima contra o compositor no *Pravda*¹⁰. Rotulada de formalista, grosseira, primitiva e vulgar, a obra foi jogada ao ostracismo. O músico não teve mais pedidos de trabalhos, o que tornou sua vida financeira complicada, e passou a não conseguir apresentar mais seus trabalhos completos, como a *Quarta sinfonia*.

No início de 1936, com o Grande Expurgo, amigos e familiares de Shostakovich foram presos pelo regime comunista e ele, que acabara de se tornar pai de Galina, optou por acatar ao regime e passou a compor obras, como a *Quinta sinfonia*, musicalmente conservadoras.

Durante o período de guerra o compositor participa da propaganda do partido soviético com peças publicitárias e comunicados de rádio (LATHAM, 2008), o que iniciou a revolta de seus pares quanto às suas atitudes morais. Com o cerco à Leningrado, Shostakovich foge com sua família para Kuybishev, onde termina a *Sétima sinfonia* - que se tornaria símbolo da resistência russa em todo o mundo. Esta peça representa, particularmente, o

¹⁰ Pravda: jornal russo de grande circulação. A campanha contra a música de Shostakovich foi publicada em vários artigos, em especial no intitulado Confusão invés de música.

sentimento de responsabilidade política que Shostakovich mantém pelo Estado Soviético.

Esperada como uma triunfal homenagem às vitórias do Regime Socialista, a *Nona sinfonia* de Shostakovich tem ares de escárnio. A imponência e o heroísmo aguardados por Stalin, nesta que deveria ser uma ode à grandeza das vitórias da URSS, dão lugar a momentos bem-humorados e melancólicos. Stalin se revela profundamente decepcionado, argumenta que temas heroicos teriam sido ridicularizados pelo compositor e emplaca duras críticas a Shostakovich. O líder soviético desdenha da obra e não considera seu teor social, de retrato do sentimento popular em relação ao fim da guerra e suas consequências. A música de Shostakovich volta a ser vista com maus olhos pela ARMP, que acredita que a obra tem influência de Stravinsky, o que era então considerado extremamente inadequado.

A segunda censura acontece em 1948, quando o compositor foi denunciado por formalismo e teve a maior parte de seus trabalhos banidos e todos os privilégios familiares retirados, além de ter sido obrigado a retratar-se em público. Wilson (1994) relata que, nas palavras de Lyubimov, ele esperava pela prisão à noite, à porta do elevador para que sua família não fosse perturbada. Apesar do terror vivido, Shostakovich não chegou a ser preso e passou a compor músicas para filmes a fim de se manter financeiramente.

A fim de evitar mais problemas políticos, Shostakovich fazia um esforço cada vez maior para se adaptar ao regime comunista, mudando seu estilo e respondendo às críticas governamentais de forma passiva, como em *O canto das florestas opus 81*, que retrata Stalin como um bondoso jardineiro. Sob pressão governamental, o compositor participa da delegação de “notáveis soviéticos” aos Estados Unidos e vai a Nova York como representante da Rússia numa conferência de paz, chocando àqueles que o admiravam ao não se pronunciar frente aos manifestos feitos no evento em homenagem aos milhares de mortos entre os opositores do regime soviético.

Com a morte de Stalin, em 1953, inicia-se a retomada de Shostakovitch de sua vida artística, momento marcado pela *Décima sinfonia* e pela *Abertura Festival* (LATHAM, 2008), música tema dos Jogos Olímpicos de Verão de 1980.

Em 1960, num ato que impressiona e confunde inclusive sua família, Shostakovich entra para o Partido Comunista da União Soviética e ocupa um cargo no governo. Não se sabe ao certo se esta foi a demonstração maior de Shostakovich de seu sentimento de responsabilidade com a nação, ou se foi um ato de acuidade política em temor a mais represálias do regime totalitário, uma vez que, de acordo com Ho e Feofanov (1998), o ato o levou às lágrimas.

Os últimos trabalhos de Shostakovich são marcados pela melancolia da *Décima quinta sinfonia*. Sua morte só foi anunciada no *Pravda* três dias após o ocorrido, quando autorizado por Brezhnev. Apesar de contemporâneo a Stravinsky e Prokofiev, formando com estes a tríade da música erudita soviética, Shostakovich tem uma relação errática com o primeiro: “Stravinsky, o compositor que eu idolatro. Stravinsky, o pensador que eu desprezo” (SHOSTAKOVICH e GLIKMAN, 2001, p. 181). Ambos, Stravinsky e Shostakovich, apreciam Prokofiev, mas não um ao outro, possivelmente, por questões morais e ligadas às suas expressões políticas pela música e também por seus posicionamentos políticos acerca do regime soviético.

Considerações Finais

A história destes três compositores da virada do século evidencia a interferência política sobre as artes na transição do Império Russo para a União Soviética, mas também torna clara a repercussão de sua arte e, conseqüentemente, da cultura russa, por todo o mundo. A trajetória de Stravinsky, Prokofiev e Shostakovich demonstra como eles optaram pelo caminho da arte musical para

ratificar seus posicionamentos políticos e, assim, exercer sua participação política intelectual.

Ainda que advindos de classes socioeconômicas diferentes, os três compositores evidenciam sua compreensão política do cenário russo e sua oposição às condições impostas à população, inclusive culturalmente, naquele momento histórico. Evidenciam, ainda, entendimento de que sua posição política poderia ser traduzida pela música, veículo de participação política ativa. Esta profunda consciência pode ser comprovada na temática das obras e em suas histórias de vida. Os três músicos percebem que a disseminação pela arte desses ideais poderia levá-los ao ostracismo, à prisão ou até à morte. As escolhas de cada um, inclusive, de permanecerem ou deixarem a URSS, ou de voltar ou não quando convidados, demonstram o entendimento deles sobre a dimensão que sua mensagem política tomava quando suas composições chegavam ao público. O caso de Shostakovich, particularmente, por ser o compositor mais controverso do ponto de vista da vida pessoal e das suas interações com o Estado Soviético, suscita o questionamento acerca das motivações de suas participações junto ao governo. Seriam para ele momentos de real aproximação política com o Estado ou tentativas de compreender o sistema por outra ótica a fim de permanecer se opondo a ele por dentro do próprio sistema?

A música clássica russa produzida neste período, provavelmente tenha sido a maior fonte de referências do real estado de espírito da população envolvida no processo de constituição do Estado Soviético, uma vez que mostrou ao mundo a face, por vezes controversa e brutal, dos acontecimentos que se seguiam, além de refletirem o impacto que a implantação do regime comunista teve sobre o sentimento nacionalista e a cultura geral dos habitantes dos diversos territórios que constituíam esta enorme nova nação soviética.

A participação política pelo exercício da música erudita é importante na história da sociedade ocidental como um todo, mas em especial na virada do século e no período das grandes guerras,

quando as censuras às artes populares se tornam muito marcantes e o envolvimento internacional cresceu de forma intensa.

A composição clássica, nesse cenário de grandes mudanças de regimes, apresentou-se como uma forma interessante de comprometimento político. Conhecida como berço de grandes artistas, a URSS apresentou ao mundo suas glórias e seus fantasmas por meio dos grandes compositores citados, entre outros artistas nacionalistas soviéticos, que se destacaram no período entre guerras. Ao propor uma música diferente, em alguns momentos agressiva e que, por vezes, incomodou a plateia, mas incitou o pensamento e a análise, estes compositores exportaram o que havia de mais precioso em sua terra natal, as emoções do povo soviético, exercendo plenamente a expressão política de ideais.

A relação entre o Estado-educador e a classe artística deve sempre ser pautada na liberdade de expressão, para que a arte expresse a cultura local e os sentimentos mais profundos da população de todas as classes. Isto torna ainda mais contraditória a posição censuradora sofrida pelos compositores citados por parte do regime stalinista, que defendia o Realismo Soviético – ou seja, a arte que expusesse a realidade da URSS. A relação de *práxis*, onde todos são mestres e alunos ao mesmo tempo e onde, neste caso, o Estado poderia também se aprimorar ao ouvir as súplicas sociais e os sentimentos populares por meio das composições eruditas, não se estabeleceu nos contatos retratados neste artigo entre Estado e artistas. As composições, entretanto, serviram à história como relatos dos sentimentos que moviam seus conterrâneos.

Ao ouvir as composições de vanguarda russa, a audiência pôde ter contato com o que ocorria mais profundamente no íntimo da sociedade soviética, um sentimento tumultuado e diferente da pacificidade idílica propagandeada pelo regime. A atitude destes músicos trouxe ao mundo a possibilidade de enxergar os sentimentos envolvidos naquele momento histórico, destacando a atualidade dos escritos de Gramsci, que defendem o compromisso político para muito além da militância orgânica e burocrática, que se

fazem ainda mais impactantes e importantes quando expressam a personalidade de cada um.

Referências

BLANNING, Tim. **O triunfo da música:** a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 432 p.

CRAFT, Robert. **Stravinsky:** Crônica de uma Amizade. Rio de Janeiro, DIFEL, 2002. 722 p.

DUBAL, David. **The Essential Canon of Classical Music.** New York: North Point Press, 2001. 800 p.

FAY, Laurel. **Shostakovich:** A life. New York: Oxford University Presses, 2000. 488 p.

GAIDARGI, Alessandra Maria Martins; NOSELLA, Paolo. Gramsci e a participação política pela arte musical. **Dialogia**, São Paulo, n. 18, p. 167-180, jul./dez. 2013.

GRAMSCI, Antonio. **Cartas do Cárcere.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 420 p.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del Carcere:** Edizione crítica dell' Istituto Gramsci. Torino: Einaudi, 2007. 4v.

HO, Allan; FEOFANOV, Dmitry. **Shostakovich Reconsidered.** London: Toccata Press, 1998. 792p.

LATHAM, Alison. **Diccionario enciclopédico de la música.** México DF: Fondo de Cultura Economica, 2008. 742 p.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1286 p.

NOSELLA, Paolo. **A escola de Gramsci.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1991. 256 p.

NOSELLA, Paolo. Compromisso político e competência técnica: 20 anos depois. **EccoS – Revista Científica**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 9-24, jun. 2004.

ROLO, Marcio. Gramsci e o conceito de educação desinteressada. In: MONKEN, Maurício; DANTAS, André V. **Estudos de Politecnicia e Saúde**. v. 4. p. 77-93. Rio de Janeiro: EPSJV, 2009.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 1994. 1060 p.

SHOSTAKOVICH, Dmitry; GLIKMAN, Isaak. **Story of a Friendship**: The letters of Dmitri Shostakovich to Isaak Glikman. Ithaca: Cornell University Press, 2001. 416 p.

STANLEY, John. **Música clássica**: os grandes compositores e as suas obras-primas. Lisboa: Editorial Estampa, 2006. 280p.

WALSH, Stephen. 'Stravinsky, Igor'. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillian, 2001. v. 20. 756 p.

WILSON, Elizabeth. Shostakovich: A life remembered. Princeton: Princeton University Press, 1994.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.