

Dmitri Shostakovich: Elementos identitários e a temática do mal no *allegretto* da sétima sinfonia, op. 60 – Leningrado

Dmitri Shostakovich: Identity elements and the thematic of evil in *allegretto* of seventh symphony, op. 60 - Leningrad



José Reinaldo Felipe Martins Filho

Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
jreinaldomartins@gmail.com



Gustavo Augusto da Silva

Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
gustavoaugust0@hotmail.com

Resumo: Dmitri Shostakovich foi um importante compositor do século passado, tornando-se bastante conhecido por suas obras icônicas, como a Primeira Sinfonia, op. 10, a Quinta e a Sétima Sinfonias, op. 47 e op. 60, pelo concerto para violoncelo e orquestra n. 1, op. 107, entre outras peças sinfônicas e camerísticas. Viveu no que certamente se pode considerar uma das épocas mais complexas da história, o século XX. Por ser da União Soviética, também foi alvo de repressões por parte do governo de Stalin. Da vida vivida para a arte, porém, soube traduzir o panorama em que estava inserido em suas composições. Este trabalho pretende perscrutar alguns aspectos da música de Shostakovich que se alinhem à delimitação de sua identidade pessoal e musical. Para tal, se concentrará na análise do primeiro movimento da Sétima Sinfonia, op. 60. Não se trata, contudo, de uma análise estilística da peça, mas da tentativa de se construir uma leitura antropológica e historiográfica, tendo como referência a relação autor-obra. Os conteúdos identitários e culturais relativos às vivências

de Shostakovich que influenciaram direta ou indiretamente a composição da Sétima Sinfonia, op. 60, ganharão particular realce ao longo da incursão.

Palavras-chave: Shostakovich. Sétima Sinfonia. Identidade. Música.

Abstract: Dmitri Shostakovich was an important composer of the last century, becoming well known for his iconic works, such as the First Symphony, op. 10, the Fifth and Seventh Symphonies, op. 47 and op. 60, for the concerto for cello and orchestra n. 1, op. 107, among other symphonic and chamber music pieces. He lived in what can certainly be considered one of the most complex times in history, the 20th century. Being from the Soviet Union, he was also the target of repression by Stalin's government. From the life he lived to art, however, he knew how to translate the panorama in which he was inserted in his compositions. This work intends to scrutinize some aspects of Shostakovich's music that are in line with the delimitation of his personal and musical identity. To this end, he will focus on the analysis of the first movement of the Seventh Symphony, op. 60. This is not, however, a stylistic analysis of the piece, but an attempt to build an anthropological and historiographical reading having as reference the author-work relationship. The identity and cultural contents related to Shostakovich's experiences that directly or indirectly influenced the composition of the Seventh Symphony, op. 60, will gain emphasis throughout the incursion.

Keywords: Shostakovich. Seventh Symphony. Identity. Music.

Submetido em: 29 de dezembro de 2021

Aceito em: 24 de abril de 2022

A verdadeira música é sempre revolucionária.
Dmitri Shostakovich

Introdução: Shostakovich e a (sua?) História

Dmitri Dmitrievich Shostakovich¹ é considerado um dos maiores nomes da música de concerto do século passado. Nasceu em 25 de setembro de 1906, em São Petersburgo, e foi um pianista e compositor da União Soviética com renome internacional. Sua família tinha raízes oriundas da Sibéria, mas se mudou para São Petersburgo, onde seu pai, Dmitri Boleslavovich Shostakovich, graduou-se em física e em matemática e começou a trabalhar no gabinete de pesos e medidas da então capital.

Desde cedo Shostakovich se mostrou um prodigioso pianista², tendo recebido suas primeiras aulas da própria mãe, nas quais já demonstrava maestria na arte da composição. Pouco depois foi aceito no Conservatório de Petrogrado³, que na época era dirigido pelo famoso compositor Alexander Glazunov. Dinheiro nunca havia sido um problema para a família do pequeno Shostakovich até a chamada Revolução de Outubro, na qual os Bolcheviques tomaram o país e transformaram Moscou na nova capital. Coincide com esse ato revolucionário o estabelecimento do comunismo como sistema político, o que melhor se pode compreender a partir das considerações de Coelho (2006):

O comunismo imposto pelo novo governo ao país incluía a na-

1 Neste trabalho far-se-á o uso da transliteração do cirílico para o alfabeto latino como na língua inglesa (Shostakovich). Alguns pesquisadores brasileiros, como no Departamento de Língua e Cultura Russa da FFLCH-USP, utilizam a grafia mais parecida com a utilizada em língua francesa (Chostakóvitch). Não será esse o padrão utilizado no corpo do texto pela questão da prosódia do português. Algumas das citações seguirão o padrão adotado pela FFLCH-USP, pelos motivos alegados por cada pesquisador, visto que não há regras que definem exatamente o certo e o errado na transliteração.

2 Recentemente têm sido suscitadas interessantes considerações a esse respeito no campo da neuropsiquiatria, sobretudo a partir da hipótese de que parte da inclinação e produção de Shostakovich se deve a um trauma cerebral, sofrido por um estilhaço de bala (cf. MEDINA-RINCÓN *et al.*, 2021).

3 Em 1914, o nome de São Petersburgo foi alterado para Petrogrado e em 1924, após a morte de Lenin, para Leningrado. Depois da fragmentação da União Soviética, em 1991, por plebiscito, a cidade voltou a possuir o nome original.

cionalização de todo o comércio e indústria, o confisco compulsório dos produtos agrários, o pagamento em espécie aos trabalhadores e a imposição à burguesia de trabalho compulsório. Para a família Shostakovich, que tivera um padrão alto de vida antes da Revolução, a vida tornou-se difícil, por mais de um motivo, após a morte do pai. (COELHO, 2006, p. 33).

Dado o falecimento do pai, Glazunov convence Shostakovich a dedicar-se aos estudos da composição, chegando a alcançar a fama internacional com a peça de formatura do conservatório, a Primeira Sinfonia, op. 10. Sua ascensão aos 19 anos veio através dessa obra, que foi executada em Berlim e nos Estados Unidos pouco tempo depois da estreia. Lauro Machado Coelho (2006, p. 34), na obra *Shostakovich: vida, música, tempo*, comenta que assim “como Bártok, Britten ou Hindemith, Shostakovich era um pianista excepcional, de estilo sóbrio, mas com uma técnica imaculada e um impulso rítmico irrefreável – as gravações que deixou, tocando a sua própria música, o confirmam”.

Sobre isso, aliás, devemos recordar que a relação de Shostakovich com a forma composicional tradicional sempre foi controversa. Desde pequeno demonstrou interesse por experiências em busca de uma música nova. Seu renome veio da Primeira Sinfonia, que, por se tratar de um trabalho de diplomação, estava certamente dentro da forma e fidelidade aos princípios da tonalidade, embora já manifestasse a singularidade musical que, mais adiante, eclodiria de forma mais amadurecida. Segundo a avaliação de Camargo (2012):

O êxito da *Sinfonia nº 1* na União Soviética e no exterior certamente aumentou a confiança de Chostakóvitch em sua música, criando um momento favorável para a composição de caráter experimental. Depois de entrar em contato com as obras de Schönberg, Hindemith e Křenek, Chostakóvitch começa a buscar novos caminhos. [...] Ao se libertar da rigidez das formas tradicionais, ele começa a manifestar as principais tendências de seu

processo composicional singular, entre as quais o pensamento linear em detrimento da lógica harmônica e a consequente tendência à polifonia – que adquirem nova dimensão. (CAMARGO, 2012, p. 3-4, grifo do autor).

Passado pela vanguarda artística do início do século XX, bem como pelas perseguições de Stalin, Shostakovich vivenciou momentos bastante controversos e, até mesmo, extremados, desde o completo silêncio com relação ao reconhecimento de sua produção até a obtenção de algumas homenagens pelo regime soviético. Com caráter bastante sexual e violento, em 1934 estreou sua segunda ópera, *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk*, op. 29, inspirada no livro de Nikolai Leskov. Após essa peça, o compositor começou a ter problemas com o Estado. Além de Stalin não ter gostado muito da obra, Shostakovich foi duramente criticado pela imprensa soviética e recebeu o título de “inimigo do povo”. Com medo de possíveis retaliações, a estreia da Quarta Sinfonia foi cancelada em 1936, fazendo com que prosseguisse apenas com as composições de música de câmara. No ano seguinte, em 1937, estrearia sua Quinta Sinfonia, com o objetivo de reaproximar-se do Estado.

Segundo nossa análise – e a despeito de outros vieses interpretativos – tanto o sucesso como os problemas de Shostakovich com o Estado sempre estiveram relacionados ao seu discurso musical. Sobre isso, aliás, não podemos nos esquecer, como bem recordam Edgar Morin (2002) e Jean Ladrière (2001), que o século XX pode ser tomado como “a época de conciliação das dicotomias”⁴, uma formulação bastante adequada quando pensamos no direcionamento do autor em seu processo composicional – sobretudo a composição de suas obras mais famosas. Em se tratando de Shostakovich, além disso, é possível afirmar que não se pode obter completamente a *intenção* de sua arte. Isto é, nunca se sabe do que ele está falando, pelo menos não explicitamente. Em partes isso se deve ao fato de que a relação de Shostakovich com o governo

⁴ A isso também pudemos aludir em nosso texto *A relação entre sujeito e música na perspectiva da complexidade*, numa interpretação bastante próxima da leitura proposta por Edgar Morin (cf. MARTINS FILHO, 2018b).

acaba ficando mais estreita nos momentos em que ele demonstra o jogo que existe entre a *cultura* e a *identidade*. Ao contrário do que Stalin queria fazer com uma possível hegemonia na classe artística, através de sua música Shostakovich conseguiu explicitar como somos *espectadores* e *atores* de um mundo totalmente múltiplo.

Fenômenos como a globalização e os novos cenários comunicativos somam à fragmentação de um eu. Tomando nosso exemplo, por um lado, a música de Shostakovich é totalmente soviética. Por outro, contudo, seu lugar musical é posto em discussão. A mudança se consolida como a regra. Kathryn Woodward na obra *Identidade e Diferença* trabalha, sob uma perspectiva antropológica, a questão da identidade. Embora não tenha tomado esse enfoque especificamente, a perspectiva adotada pela autora nos ajuda a desenvolver nossa análise do mundo de Shostakovich e sua música, especialmente conquanto à noção de *identidade* que está ali implicada. Diz a autora:

A identidade é marcada por meio de símbolos. [...] a construção da identidade é tanto simbólica quanto social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais: neste exemplo isso é visível no conflito entre grupos em guerra e na turbulência e na desgraça social e econômica que a guerra traz. (WOODWARD, 2000, p. 9-10, grifo da autora).

Sob a perspectiva dos estudos culturais, a noção de identidade e a ideia de representação estão intimamente ligadas. O sujeito se coloca no mundo através dos significados produzidos a partir das experiências por ele realizadas no meio. Entre outros artifícios, o governo stalinista, como ainda pretendemos desenvolver, quis moldar um tipo de cultura soviética através de cartilhas e regras também destinadas aos artistas. De certo modo, isso culminou no que se tem hoje como a arte russa – sobretudo quanto à música. Visto que para as atuais discussões sobre composição identitária – e Stuart Hall (2000) é um belo exemplo disso – não é mais possível sustentar a pacífica contraposição entre oprimidos e opressores,

de modo que os sistemas simbólicos estão em constante jogo e dão sentido a identidades, também com relação à produção de Shostakovich tentaremos aplicar tal viés de leitura. Da glória à opressão, as vivências inerentes ao seu caminho serviram como molde para a formatação de sua música, em especial a Sétima Sinfonia.

Um artista soviético nos limites da compreensão

A estreia da Quinta Sinfonia, com o subtítulo “Resposta prática de um Artista Soviético a uma Crítica Justa”, deve ser considerada como um marco na carreira de Shostakovich junto ao governo stalinista. A obra fora muito bem recebida pela crítica e o compositor logrou um período de paz por parte das perseguições comumente desencadeadas à classe artística. No entanto, também é digna de nota a habilidosa capacidade de dizer nas entrelinhas por parte do compositor, isto é, de esconder suas verdadeiras intenções por detrás dos temas musicais. Qualquer leitura das obras de Shostakovich estará, por isso, acompanhada de uma persistente sensação de ambiguidade, sensação que foi propositalmente pensada e que visa ressaltar os momentos de tensão vivenciados pelo compositor, como característicos da composição de sua identidade pessoal (FAY, 2021). Coelho (2006) parece concordar com isso, ao afirmar:

Análises contemporâneas insistem no fato de que, sob o otimismo aparente da *Quinta* há a mesma ironia corrosiva e a mesma amargura do intelectual que se revolta contra a situação injusta em que se encontra o seu país, garroteado pela opressão stalinista. (COELHO, 2006, p. 153, grifo do autor).

O terror dos artistas com o governo de Stalin começou com as repressões por causa de uma imposição do Estado, incomodado com o conteúdo e as formas da produção artística. Stalin pretendia uma unificação do discurso político-ideológico e, por isso,

referendou a publicação de uma série de diretrizes chamadas de “Realismo Socialista”, nas quais se modelava toda a produção de arte na União Soviética a partir de então. Ocorre que, “como a história mostrou, todos os opositores desse regime foram sumariamente condenados: políticos, artistas e trabalhadores presos, exilados torturados e assassinados” (CAMARGO, 2012, p. 16). Em meio a esse cenário, a estratégia de Shostakovich para escapar do sistema foi a de se utilizar das sutilezas possíveis dentro de determinada forma composicional; sua missão era emprestar o seu talento para traduzir o que outros não podiam dizer.

Assim, a música de Shostakovich é perpassada por inúmeros momentos de tensão seguidos de temas sóbrios, e até fúnebres. Sempre tenta colocar nos motivos musicais os aspectos de sua própria época e identidade como compositor soviético. Com a tentativa de apresentar a silhueta do compositor, Coelho (2006, p. 12) destaca: “Shostakovich revela a personalidade tensa do homem, nervosa, consciente da situação trágica em que se encontrava. [...] Sentimos uma reação heroica e extremamente pessoal às dificuldades de uma época muito perigosa”. Para Freitas *et al.* (2021), justamente nessa inflexão se pode descobrir, de modo mais amplo, a atuação do compositor como artista.

Tendo por base a contextualização exposta, Luciano de Freitas Camargo (2012; 2014) levanta um questionamento acerca da demonstração identitária de Shostakovich. A partir do grande sucesso da Quinta Sinfonia no Ocidente, em especial nos Estados Unidos, é interessante observar como uma peça que foi escrita dentro de uma série de diretrizes composicionais foi recebida com tanto entusiasmo nos países capitalistas. A boa recepção das obras de Shostakovich nas Américas poderia representar “a sublimação dos sentimentos do povo oprimido por um regime ditatorial e violento e um gesto de subserviência ao stalinismo?” (CAMARGO, 2012, p. 17). A resposta a essa questão não aparenta estar apenas na análise sociológica do momento histórico em que Shostakovich viveu, mas, para além disso, depende radicalmente de um profundo conhecimento de seu processo composicional. Shostakovich possuía

um particular modo de composição, no qual inseria temas e motivos musicais ambíguos e bem característicos do cotidiano do povo soviético. Sua expressão musical era capaz de transmitir o grito que a época emitia à História e ele fazia questão de deixar “ao ar” as mais diversas interpretações. Como insiste o mesmo intérprete:

O reconhecimento da qualidade musical intrínseca das partituras de Chostakóvitch não significa indiferença ao traço do universo cultural soviético presente em sua poética musical, mas a compreensão de que a sociedade de pensamento revolucionário em que ele nasceu e viveu desenvolveu paradigmas musicais próprios que foram naturalmente incorporados à música de sua época. (CAMARGO, 2012, p. 17).

Por conta das crescentes restrições à produção de arte e, particularmente, de novas composições, a música de concerto foi desaparecendo aos poucos. Eis porque Shostakovich dedica algumas peças a poemas musicados sobre sonoridades bastante confluentes, com o intuito de adequar-se à proposta do governo de Stalin e, assim, expressar-se sem maiores problemas. Nesse ambiente de extrema prudência, um ano após a estreia da Quinta Sinfonia, Boris Ivanovich Zagorski convida Shostakovich para integrar o corpo docente do conservatório onde estudou. Apesar de não ser sua vocação, Shostakovich se entregou ao trabalho de corpo e alma, demonstrando ser bastante exigente quanto ao conhecimento dos estudantes em relação à literatura musical (cf. COELHO, 2006). Em 1948 foi demitido por conta da perseguição contra os formalistas e, desde então, não mais exerceu atividades pedagógicas.

A conturbada Sétima Sinfonia e o cerco a Leningrado

Regressando um pouco no tempo a fim de contextualizar a grandiosa Sétima Sinfonia no horizonte da história, faz-se necessário debruçarmo-nos por um instante sobre o Cerco de Leningrado. Em 1941, Leningrado foi palco de uma das batalhas-símbolo mais

monstruosas da Segunda Guerra Mundial. O exército alemão invadiu a cidade e, com barricadas, privou a população de água, comida e energia, com violência e alto índice de mortalidade (cf. VALLAUD, 2012). Com quase novecentos dias de duração, o cerco foi o resultado da tensão entre a Alemanha e a União Soviética que, apesar de terem assinado o pacto de não agressão de 1939, acabaram por não cumpri-lo, declarando-se em lados opostos no plano dos interesses políticos, econômicos e territoriais. Segundo A. Fadeiev (1981 apud COELHO, 2006):

Os corpos das pessoas mortas de frio e de fome eram deixados nas escadarias ou nos corredores. Os porteiros os varriam para fora do prédio, de manhã, como se fossem lixo. Apartamentos coletivos, com mais de uma família, ficavam vazios. Casas, ruas, bairros inteiros iam se esvaziando. (A. FADEIEV, 1981 apud COELHO, 2006, p. 194).

Shostakovich viveu o início do bloqueio e isso o inspirou à composição da Sétima Sinfonia que, logo depois da estreia, já se tornou símbolo da resistência soviética contra os nazistas. É interessante, a esse respeito, refletirmos a autocompreensão do próprio Shostakovich acerca da sua música. Para o compositor, toda composição deve possuir duas camadas (COELHO, 2006). Durante o cerco de Leningrado foram compostas muitas peças sinfônicas e solos, contudo, foi a Sétima Sinfonia que ganhou o grande destaque. Visto a fama anterior de Shostakovich, isso ajudou na popularização da sinfonia, tornando-a instrumento de propaganda do governo soviético.

Por conseguinte, existem algumas concessões feitas a respeito de como foi elaborada a Sétima Sinfonia. Não há dúvidas de que se trata de uma música de guerra, embora a questão seja se ela foi feita inspirada na Segunda Guerra ou refere-se apenas a uma guerra imaginária, resultante da elaboração pessoal de Shostakovich. Solomon Volkov, na obra *Testimony*, argumenta que “os acontecimentos sombrios’ que a Sétima retrata representam não a guerra,

mas o Terror stalinista” (VOLKOV 1979 apud COELHO, 2006, p. 198). A música de Shostakovich possui muitas camadas, tanto musicais como interpretativas. Retirar o protagonismo de Stalin da Sétima pode ser considerado um gesto de ingenuidade, já que se sabe do pragmatismo de Shostakovich quanto ao regime, evidente na composição, mas também na sutileza de suas ironias e estilo sarcástico – como na confecção de um subtexto. Após a invasão das forças nazistas na União Soviética, houve um grau maior de tolerância nas composições sinfônicas, por questões de propaganda. Justamente disso Shostakovich soube utilizar-se para que a Sétima se tornasse acessível ao povo e, ao mesmo tempo, tolerável às autoridades. Talvez por conta desse equilíbrio, a obra tenha se tornado uma peça singular dentro do quadro das sinfonias do autor, trazendo para a parte estrutural e textual da música maior presença da personalidade e intenção de Shostakovich, como recorda Taam (2018):

— Não é interessante que apenas em meio aos horrores da Segunda Guerra os artistas soviéticos tivessem a liberdade de escrever não o que bem entendessem, mas pudessem expressar seu luto? É que, durante a guerra, o luto era por uma causa oficialmente legitimada. (TAAM, 2018, p. 10).

A estreia da sinfonia foi conturbada. Shostakovich não dispunha de músicos suficientes para seguir sua instrumentação. Foi montada, junto à Orquestra de Rádio de Leningrado, acrescida de alguns músicos militares, uma orquestra para os ensaios e a estreia. M. T. Anderson, na obra *Symphony for the City of Dead: Dmitri Shostakovich and the Siege of Leningrad*, faz um levantamento de como foi a estreia e os ensaios para a preparação da obra. Ele elabora uma minuciosa descrição do ambiente da cidade e da repercussão da Sétima Sinfonia para o povo que sofria, como se lê:

— Não havia mais ninguém em Leningrado para tocar a Sinfonia de *Leningrado*. Aquela que sempre foi a cidade da música, decaiu e ficou em silêncio. Suas orquestras mais conhecidas haviam fugi-

do antes que os alemães cercassem a cidade. Restava apenas a Orquestra da Rádio de Leningrado, que havia parado as atividades na entrada do inverno. A última transmissão ao vivo deles havia sido no dia de ano novo de 1942. Eles tocaram trechos de uma ópera chamada *The Snow Maiden*. Mais tarde naquela noite, o tenor da ópera morreu de fome. (ANDERSON, 2017, p. 335, grifo do autor, tradução nossa).

A estreia, em 9 de agosto de 1942, foi fantástica no que se refere ao entusiasmo dos cidadãos. Diziam que era uma peça dedicada a eles, a suas lutas e a resistência ao cerco (cf. ANDERSON, 2017). Trata-se de uma longa sinfonia, a maior, em minutos, de Shostakovich. Foram quase noventa minutos de concentração e exaustão. Antes da estreia, a sinfonia só foi passada *dacapo* ao fim uma única vez, porque os músicos não aguentavam, estavam fracos, anêmicos, deprimidos e cansados. Tudo decorreu de um grande esforço, que terminou com muitos aplausos: “Com uma explosão poderosa, a Sinfonia de Lenigrado terminou. Houve silêncio. E, então, é claro, aplausos entusiasmados, ‘parecia uma vitória’” (ANDERSON, 2017, p. 348, grifo do autor, tradução nossa). Podemos dizer que a Sétima se tornou um acontecimento que marcaria toda a Segunda Guerra. Independentemente de se a peça trata de Hitler e os nazistas ou de Stalin, a música de Shostakovich se tornou o hino da guerra e o símbolo da resistência.

A questão do mal: desenvolvimento em forma de *crescendo*

A música contida em uma sinfonia ultrapassa os limites do palco e carrega sempre uma intenção sugerida pelo compositor. Shostakovich faz na Sétima Sinfonia algo bastante característico de sua personalidade como compositor: interpõe os temas e os motivos musicais para formar o subtexto – ao qual acima nos referimos. A análise proposta por esta incursão concentra-se ao redor

do primeiro movimento da Sétima Sinfonia, no qual, segundo nos parece, torna-se explícito o *tema do mal* e suas implicações.

Shostakovich sempre foi uma pessoa bastante reservada, o que sabemos pelas bem escassas entrevistas concedidas ao longo da vida. Acerca de suas peças, do mesmo modo, dava poucas declarações e deixava que a música falasse por si mesma. No que tange à análise interpretativa sobre as reais intenções e tema da Sétima Sinfonia – sobretudo quanto ao direcionamento de sua crítica, se a Hitler ou a Stalin – nas palavras de Lev Lebedinsky tudo indica tratar-se de uma incursão genérica ao totalitarismo e ao militarismo. Tal indicação está em afinidade às considerações que seguem:

[...] o famoso tema do desenvolvimento do primeiro movimento foi chamado por Shostakovich de tema stalinista (como era sabido por aqueles próximos ao compositor). Assim que a guerra começou, o próprio compositor passou a chamar o mesmo tema de “anti-hitlerista”. Depois, em uma série de declarações dadas por Shostakovich, foi chamado de tema “do mal”, o que é certamente verdadeiro, já que o tema é tão anti-hitlerista quanto antistalinista, embora as concepções da comunidade musical mundial tenham se atido ao primeiro termo. [...] Shostakovich segue a mesma linha de denunciar o “mal”, ou seja, o totalitarismo, com seu culto ao militarismo e sua crueldade monstruosa. (LEBEDINSKY 1990 apud TAAM, 2018, p. 11).

O trabalho realizado por Shostakovich no primeiro movimento sugere uma atenção bastante incidente com relação ao seu desenvolvimento. Com aproximadamente trinta minutos de duração, por de trás da estrutura dos temas acontece um *crescendo* que dura todo o movimento. Com essa dinâmica⁵ o autor quer descrever a horrível máquina de extermínio que era o totalitarismo (em suas variadas formas de expressão, tais como descreve

5 “Dinâmica”, em música, é o termo técnico para a intensidade sonora. Pela tradição ocidental, os nomes vêm do italiano: *p* (piano - suave) e *f* (forte - intenso). Daí vem o nome do instrumento “piano”: no original, literalmente “cravo que toca suave e intenso (*piano e forte - pianoforte*)”. Desde o classicismo é praxe anotar as dinâmicas na partitura. Tipicamente se utilizava uma gama que ia de *pp* (*pianissimo*) a *ff* (*fortissimo*): *pp - p - mp - mf - f - ff* (*m* aqui significa *mezzo*, meio: meio *forte*, meio *piano*). Nos séculos XIX e XX, com os desenvolvimentos técnicos materiais e humanos, isto é, os objetos técnicos (instrumentos) e as técnicas para operá-los, essa gama foi expandida pelo menos do *ppppp* ao *ffff* (TAAM, 2018, p. 129, grifo do autor).

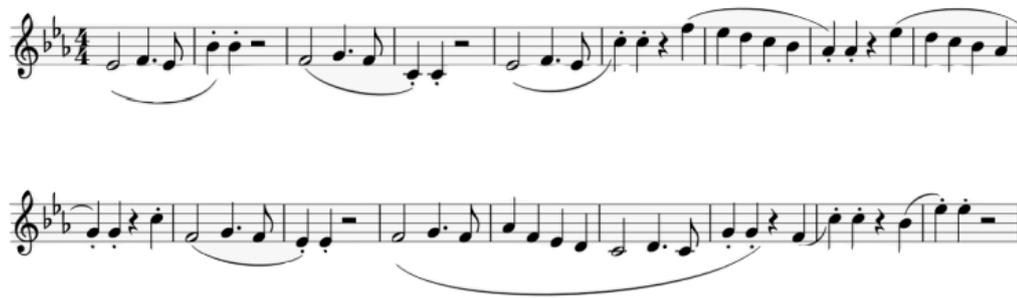
a filósofa Hannah Arendt⁶) e protestar contra ela. O horror vivido pelos cidadãos de Leningrado foi traduzido em forma de som na inquietação de um *crescendo* que parece não terminar. Tomando o que é usualmente praticado em música, o título dos movimentos geralmente sugere o andamento da peça. Com o uso de figuras rítmicas bastante contrastantes, Shostakovich faz exatamente isso no primeiro movimento da Sétima. Dominado por semicolcheias, seu *allegretto* ganha vida e agitação. Há, sobre essa impressão, um interessante comentário de Coelho (2006):

O *allegretto* sugere a tranquilidade a ser rompida pela guerra mediante um tema nas cordas, cheio de energia e bom humor. Desenvolvido rapidamente, com um impulso acentuado pelas escalas ascendentes, dá lugar a uma melodia noturna, sombria e lírica, que sobe até o extremo agudo dos violinos, da flauta e do pícolo. (COELHO, 2006, p. 199, grifo do autor).

Logo após a apoteose do início da obra, Shostakovich mostra o tema musical que se tornaria, posteriormente, o motivo de inúmeras interpretações. O tema é desenvolvido na orquestra por doze repetições e passa por quase todos os naipes, alguns como variações. Ao final de cada apresentação do tema é ecoada uma resposta advinda das cordas, que encerra um pequeno ciclo, pronto para começar o tema novamente (cf. Ex. 1). É bastante curiosa a insistência de Shostakovich em apresentar tantas vezes o mesmo tema musical, o que pode nos servir como indício para crermos ainda mais na sua importância no subtexto do primeiro movimento.

⁶ Com Arendt (2018, p. 152-153, grifo do autor), aliás, devemos nos recordar que “antes da era imperialista não existia o fenômeno de política mundial, e sem ele a pretensão totalitária de governo global não teria sentido. Durante esse período, contudo, o sistema de Estados nacionais revelou-se incapaz de elaborar novas normas para o tratamento de assuntos estrangeiros que se haviam tornado assuntos globais e de impor a sua *pax romana* ao resto do mundo. Sua estreiteza ideológica e miopia política conduziram ao desastre do totalitarismo, cujos horrores sem precedentes anularam a gravidade dos eventos ominosos e a mentalidade ainda mais ominosa do período precedente. Assim, os estudiosos do período totalitário têm-se concentrado quase exclusivamente na Alemanha de Hitler e na Rússia de Stálin, esquecendo seus predecessores menos nocivos, enquanto o domínio imperialista, a não ser para fins de insulto, parece semi-esquecido, o que é deplorável, principalmente porque é mais do que óbvia a sua relevância para todos os acontecimentos contemporâneos”.

Exemplo musical 1: tema principal do allegretto



Fonte: TAAM (2018, p. 130).

Exemplo musical 2: destaque do tema de encerramento do movimento principal



Fonte: TAAM (2018, p. 130).

O tema musical do desenvolvimento é apresentado de forma bastante sutil, começando com *pp* e *pizzicato*. Logo depois, o tema tocado pelas flautas é acompanhado pelos contrabaixos e violoncelos, que alternam entre tônica e dominante (Mi bemol e Si bemol), sustentando-as como notas pedais. Trata-se de impor à composição um efeito bastante grave, ocasionando uma ambiência sombria ao enredo. A partir do compasso 193, violoncelos e contrabaixos passam a tocar um dissonante acompanhamento, como apresentado no exemplo abaixo (cf. Ex. 3). Luiz Taam (2018, p. 131) denomina tal construção de “figura ameaçadora”, já que é a partir daí que o *crescendo* começa a acontecer de forma agressiva e incisiva. A dissonância presente nos acompanhamentos culmina na sensação de desconforto no ouvinte, como uma espécie de ápice da intenção do compositor.

Exemplo musical 3: acompanhamento dos violoncelos e contrabaixos – “figura ameaçadora”



Fonte: TAAM (2018, p. 131).

Acompanhado do tema e de suas variações, o primeiro movimento possui um fundo musical que, posteriormente, ficaria marcado na música de Shostakovich como uma das características de sua identidade musical. O tema de caixa que começa no compasso 145 e percorre quase todo o movimento inicia também em *piano* e acompanha a dinâmica do desenvolvimento (cf. Ex. 4). Na avaliação de Coelho (2006, p. 199, grifo do autor), é “um ritmo de marcha de tom bastante vulgar que, progressivamente, de acordo com um princípio cumulativo que remete ao *Bolero*, de Ravel, cresce, com uma instrumentação cada vez mais pesada”.

Exemplo musical 4: célula rítmica que acompanha o desenvolvimento



Fonte: TAAM (2018, p. 130).

A interpretação mais comum dessa célula rítmica é de que se trata da invasão e do militarismo. O tema tocado na caixa, que começa em *piano*, desloca o espectador ao momento da invasão: “O tema que se repete, no início, parece infantil, inofensivo. No entanto, conforme o desenvolvimento avança e a dinâmica chega ao *fff*, ‘inofensivo’ não é mais um adjetivo que possa ser atribuído à música” (TAAM, 2018, p. 23). Uma invasão que pode ser percebida de longe, contudo não há o que fazer contra isso; a população, indefesa, ouvia de longe o totalitarismo que chegava, tanto o de Hitler como o de Stalin. Ambos eram maléficos – para mantermos a impressão acoplada pelo compositor. Como também denota Anderson (2017, p. 310, tradução nossa), a “ascensão dessa marcha no primeiro movimento, o chamado tema da invasão, é o

que a maioria das pessoas se lembra a respeito da sinfonia, que foi ouvida em todo o mundo no ano seguinte”. Note-se, portanto, como o contexto epocal, que deixa marcas bastante incidentes sobre a identidade pessoal de Shostakovich também reverbera em sua produção musical, elevando-se, então, como rastro de uma identidade sonora. Isso nos obriga a, uma vez mais, regressarmos ao tema da identidade.

O discurso sinfônico como constituinte de uma identidade

A identidade de Shostakovich é marcada pela inquietação gerada como resultado de constantes crises no mundo à sua volta. Na Sétima Sinfonia, tal condição ressoa numa incerteza capaz de deixar até o interlocutor mais arguto desconfiado. Dito de forma superficial, o texto musical de Shostakovich é atravessado por andamentos perturbadores, muitos cromatismos e escalas, e uma série de motivos musicais que manifestam os sentimentos e as sensações que o incomodavam. Apesar de a obra desse célebre compositor russo não se encontrar completamente acessível no Brasil – dada uma série de questões, como o problema dos direitos autorais ainda impostos à obra – há algo que dela nos aproxima, como segue: a carência de uma base sólida de certezas, traço fundamental da sociedade contemporânea. Essa falta de certezas é associada a uma heterogeneidade musical, na qual estão presentes aspectos e formas composicionais de diferentes inspirações e escolas. Conforme Taam (2018):

A heterogeneidade que subjaz à obra de Shostakovich – e que a aproxima do público brasileiro – é aquela que diz respeito à multiplicidade e à falta de certezas. Na União Soviética dos anos 1930-1950, assim como na história recente do Brasil, não era possível ter certeza de nada, nenhuma questão podia ser apresentada contundentemente. Não que não fosse. A música de Shostakovich é cheia de afirmações aparentemente contundentes.

tes, mas é justo delas que se deve desconfiar. Toda vez que algo é afirmado e resolvido de forma simples, é necessário procurar sua contradição – e é sempre possível encontrá-la. (TAAM, 2018, p. 22).

O chão que Shostakovich habita é um emaranhado de incertezas e restrições. A relação do regime de Stalin com os artistas foi sempre complicada e marcada por repressões. Shostakovich teve períodos distintos, alternados entre a carreira de um músico ovacionado e a mais absoluta censura. Segundo Pedro Taam (2018), sua relação com o governo soviético não foi muito diferente da atual relação do artista brasileiro com o Estado. Também no Brasil atual vive-se em um sistema de incertezas que reflete diretamente sobre o estado geral da arte, em especial da música. A identidade do autor, transparecida na Sétima, mostra um compositor revoltado, cheio de coisas para dizer e, apesar de extremamente sádico, triste com a realidade que vivia. Quiçá seja justamente esse sentimento de genuína indignação que tenha sido responsável pelo sucesso da obra. A Sétima Sinfonia, talvez a obra mais importante para o século XX, ergue-se a essa posição devido à sua carga histórica:

Poucas obras no repertório da música erudita ocidental tiveram um uso político tão intenso quanto a Sétima. Talvez, em tempos modernos, a Nona de Beethoven, o hino da União Europeia. É bastante interessante pensar no contraste entre “Alegria, mais bela faísca divina, / Filha do Elísio, / Entramos, bêbados de fogo, / em teu celestial santuário!” e “é difícil imaginar uma música mais terrível que a Sétima de Shostakovich, com seu crescendo aterrorizante”. (TAAM, 2018, p. 24-25).

Devido à ambiguidade de interpretações, a Sétima foi capaz de forjar uma espécie de ponte entre o mundo capitalista e o universo do comunismo: “Por ocasião da estreia da sinfonia nos Estados Unidos, Shostakovich foi capa da *Time Magazine* com a legenda ‘Bombeiro Shostakovich – Entre as bombas que explodiam em

Leningrado ele ouviu os acordes da vitória" (TAAM, 2018, p. 25, grifo de ??). Na União Soviética, a música de Shostakovich era utilizada como forma de resistência dos povos locais contra o totalitarismo de Hitler, enquanto na *Time* era objeto de um *paper* aludindo à sua aguardada estreia:

Quando as armas falam, as musas ficam em silêncio, diz um velho provérbio russo. No inverno passado, enquanto ouvia o ruído da artilharia alemã e observava o barulho dos incendiários alemães do telhado do Conservatório de Música de Leningrado, o Bombeiro Shostakovich disparou: "Aqui as musas falam junto com as armas". (TIME, 1942, s./p., tradução nossa).

O discurso sinfônico falava por si só. Era, de fato, uma música de guerra, mesmo que Shostakovich negasse com veemência. Os significados que foram embutidos na obra não faziam mais parte da arbitrariedade do compositor. É interessante, a esse respeito, interpor a seguinte demanda: como se trata de uma peça sobre a Segunda Guerra se, em termos cronológicos, foi concebida antes de sua eclosão? O que a tornou bélica foi definitivamente seus motivos musicais e a alarde resultante de sua estreia. Shostakovich, através das notas, falou por todo o povo de Leningrado e a orquestra gritou isso mais alto para que todos pudessem ouvir. Eis porque se trata de uma peça extremamente pessoal, que retrata, além da história, a identidade de Shostakovich como compositor soviético – e o gentílico é, aqui, fundamental. Não há quem ouça a Sétima Sinfonia e não sinta a sua vertigem, não saiba logo nos primeiros cinco minutos que se está, de fato, ouvindo música russa.

Na voz de Solomon Volkov, Shostakovich fala de um indivíduo que não valia nada para o Estado, que era tomado apenas como uma engrenagem. Ele, por sua vez, não se sentia apenas uma engrenagem em um Estado Totalitário. Disse isso com sua música. Através dela, pôde se expressar sem que fosse ouvido pelas autoridades, mantendo, por isso, a possibilidade de expressão sem maiores consequências – lembre-se a época e as censuras

impostas aos artistas considerados contra o regime. Esse assunto é claramente mencionado por Volkov (ano apud COELHO, 2006:

Uma engrenagem não se diferencia da outra e elas podem ser facilmente trocadas. Você pode pegar uma delas e lhe dizer “De hoje em diante, você será uma engrenagem genial”, e todos passarão a considerá-la um gênio. Não importa se ela é ou não. Qualquer um pode tornar-se um gênio, se o Líder assim o ordena. [...] “Neste mundo, nada mais há senão desvario”, disse uma vez Nikolái Vassílievitch Gógol. Foi esse desvario que tentei retratar na minha música. (VOLKOV, ano apud COELHO, 2006, p. 427-428).

Tamanha era a sensibilidade de Shostakovich que, entre suas composições, encontram-se os temas mais diversos, num verdadeiro processo empático para com as misérias de sua cultura (inclusive chegando ao ponto de acolher alunos e abrigá-los em sua própria casa). Em sua vasta obra, existem composições com temas judaicos – mesmo sabendo que a tolerância de Stalin para com os Judeus era *programada* e, por vezes, complicada. Quanto à identidade russa, essa está praticamente escancarada em sua produção, ao ponto de podermos enquadrá-lo como um autêntico nacionalista. Shostakovich tem orgulho de onde veio e do que fez para valorizar a sua pátria. Os problemas, na sua opinião, não eram derivados do povo, mas do que o governo fez com o Estado. No plano político, além disso, mesmo as tais restrições composicionais abordadas no tópico anterior não funcionavam de forma extremamente rigorosa. Era mais uma questão de conveniência por parte das autoridades. Afinal, se uma tal lógica política funcionasse à risca, a identidade individual dos compositores teria sido pulverizada e eliminada por completo. Isso para não dizer que, por parte dos artistas, houve um grande espírito de resistência e resiliência, buscando compreender o contexto que estavam experimentando e a importância de sua arte para a história (cf. COELHO, 2018).

O texto musical de Shostakovich presente na Sétima Sinfonia mostra-se, enfim, como um misto de constatação da diversidade e a adversidade. A repressão e a opressão são transformadas num processo no qual a diversidade cultural não é o ponto de partida, mas a chegada de um longo processo. Na verdade, ponto final para o sujeito, porque a identidade mesma, marcada pela diferença, não possui um *telos*. O longo processo de identificação e diferenciação sempre continua, ao ponto de que ao considerarmos a produção de uma identidade devemos pensar o reconhecimento da diferença como sua condição fundamental (cf. LÉVINAS, 1982; HAN, 2017). No caso da Sétima Sinfonia, o discurso de Shostakovich foi pautado a partir do mal do totalitarismo, a partir daquilo que abalou os alicerces da sociedade europeia e, particularmente, da sociedade russa. Foi a multiplicidade contextual daquela época que possibilitou, como uma sua consequência natural, não apenas a construção identitária da música de Shostakovich, mas de todo o povo soviético. Nesse sentido, de acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2000), cujo trabalho se concentra sobre a produção social da identidade, deve-se sempre distinguir diversidade de multiplicidade – uma constatação que tem muita relação com a multiplicidade presente à composição de Shostakovich. Dentro da perspectiva de Stalin, a diversidade artística deveria existir, contudo, como resposta a uma ideia cristalizada e essencialista. Ao contrário disso, diz Silva (2000):

A multiplicidade é uma máquina de produzir diferenças – diferenças que são irreduzíveis à identidade. A diversidade limita-se ao existente. A multiplicidade estende e multiplica, prolifera, dissemina. A diversidade é um dado – da natureza ou da cultura. A multiplicidade é um movimento. A diversidade reafirma o idêntico. A multiplicidade estimula a diferença que se recusa a se fundir com o idêntico. (SILVA, 2000, p. 100-101).

O discurso sinfônico da Sétima Sinfonia se aproxima, ainda, do que noutra oportunidade discutimos sobre a relação entre música

e religiosidade popular (cf. MARTINS FILHO, 2020)⁷. Ao que parece, a música possui algumas características inerentes à sua condição que devem ser apreendidas com atenção. Uma delas nos serve para o aprofundamento do discurso identitário presente na obra de Shostakovich. Isto é, a música possui uma competência que:

[...] diz respeito à sua capacidade de *criar e introduzir em um novo tempo e espaço*, exprimindo o excesso, a plenitude, provocando e estimulando a dimensão lúdica e até telúrica do homem, polarizando e libertando sentimentos vitais, por vezes inibidos pelas normas sociais e culturais. (MARTINS FILHO, 2020, p. 103, grifo do autor).

A análise manifesta pelo trecho evocado está em confluência com a tese de Luciano de Freitas Camargo (2012), na medida em que ambos trabalham o discurso e a ação dentro do texto musical. No texto sinfônico existe uma indeterminação verbal que faz transparecer a identidade. Existe abertura para uma interpretação com foco na totalidade de sentidos e não em algo estritamente específico. Isso posto, a “música forja uma nova forma de compreendermos a subjetividade humana, de tal modo a nos desfazermos daquele imperativo que a mantinha enjaulada no âmbito da racionalização” (MARTINS FILHO, 2020, p. 87).

A expressão musical passa por uma criação de *imagem*. É evidente que o fazer musical está condicionado ao ambiente, porque sofre transformação de acordo com os sujeitos do discurso musical. Camargo (2012) diz que o discurso pode se ajustar a uma experiência, o que o faz entrar em um caminho de compreensão. As dimensões existentes entre os conceitos do texto musical e a experiência concreta da obra dizem respeito aos indivíduos de determinada sociedade junto ao contexto musical. Isso é percebido na audição da Sétima Sinfonia, principalmente no que tange ao grande impacto provocado ao redor de sua estreia – com repercussão

⁷ E esse tema nos compareceu em muitas oportunidades, especialmente a partir do contraste entre determinada produção musical e o contexto da cultura regionalista – embora em linhas gerais a apropriação possa ser a mesma em se tratando de outras aplicações e usos para a relação música-identidade (cf. MARTINS FILHO, 2017; MARTINS FILHO, 2018a).

evidente sobre os meios de comunicação (note-se o trecho supracitado, extraído do periódico *Times*). Os ouvintes eram partes complementares do discurso que Shostakovich escreveu em relação às vivências do horror do totalitarismo, seja ele o de Hitler ou o de Stalin. Assim, diz Camargo (2017):

A arte constitui então uma manifestação autêntica, realizada através de materiais múltiplos, mas compreendida com uma estética única, multifacetada, mas sempre interligada e em constante diálogo intertextual. É evidente que a identificação de tópicos de expressão como parte integrante do discurso musical constitui um movimento de *verbalização* da música, ou seja, um caminho de compreensão/interpretação verbal das formas sonoras. (CAMARGO, 2017, p. 26, grifo do autor).

No *allegretto* da Sétima Sinfonia, nos exemplos musicais acima expostos, a experiência musical se torna, então, objeto para o transporte do discurso sinfônico ao patamar da realidade objetiva. Especificamente sobre a Sétima Sinfonia, Moacyr Laterza Filho (s. d.) reflete como ela traz um realismo imagético, porém realista, de uma estética soviética, mas aberto ao contexto mais abrangente do século XX. Mais que isso, de como a Sétima está “imbuída da mentalidade contraditória e conflituosa que norteou e ainda norteia o homem de nossos tempos” (LATERZA FILHO, s. d.). Em suma, a experiência musical que Shostakovich propõe não é um escape ante a realidade, mas a oportunidade de sua transfiguração.

Ideias conclusivas

É inegável como Shostakovich foi importante para a construção de uma identidade composicional russa – quiçá, uma identidade composicional de resistência ante os totalitarismos que marcaram ao século XX. Com fanfarras, marchas, temas judaicos e folclóricos, ele forjou e estetizou a dor de uma época. A

expressão de sua música transporta qualquer tipo de ouvinte a uma realidade de bastante complexidade política, ideológica e cultural. Para endossarmos a afirmação de Coelho (2006, p. 451), do “ponto de vista da forma, a grandeza de Shostakovich reside em ele ter sido capaz de manter um estilo acessível, remando contra a corrente de uma evolução da música clássica que dava as costas para o grande público”. Foi um homem de imensa energia para o trabalho, justamente porque compor era a fonte de sua vitalidade e expressão. Dessa forma, a leitura da Sétima Sinfonia demanda um afastamento de qualquer maniqueísmo ideológico, bem como uma adequada contextualização das reais disposições políticas e filosóficas dos motivos musicais. Apesar de se tratar de uma obra política, não é através do já dado que Shostakovich se faz entender, mas graças à sua capacidade de transcender os significados superficiais rumo ao subtexto do discurso. É uma obra que emerge da história, embora já condicionada para um alcance atemporal. A Sétima Sinfonia nos transporta para uma das épocas mais complexas da história do homem moderno e a genialidade de Shostakovich encontra-se justamente na capacidade de saber imprimir tudo isso em linguagem musical, envolvida em sentimento, embebida de amor ao mundo e aos seus.

Referências

ANDERSON, M. T. **Symphony for the City of the Dead: Dmitri Shostakovich and the Siege of Leningrad**. Massachusetts: Candlewick Press, 2017.

ARENDRT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

CAMARGO, Luciano de Freitas. **O discurso sinfônico de Chostakóvitch**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comuni-

cações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. [manuscrito].

CAMARGO, Luciano de Freitas. Ironia e Decoro na Sinfonia nº 10 de Chostakóvitch. **Anais do III Simpom – Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em música**, Rio de Janeiro, 2014. p. 827-835.

CAMARGO, Luciano de Freitas. **Chostakóvitch – Discurso e ação:** análise da Sinfonia nº 10 op. 93. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. [manuscrito].

COELHO, Lauro Machado. **Shostakovich:** vida, música, tempo. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FAY, Laurel E. **Shostakovich and His World**. Princeton: Princeton University Press, 2021.

FREITAS, L. *et al.* Análise do 8º movimento (inverno) do *opus 79*, de Poesias Populares Judaicas (1948), de Dmitri Chostakóvitch. **Música em Foco**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 41-57, 2021.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In:* SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e Diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência**. Tradução de Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

LADRIÈRE, Jean. “O racional e o razoável”. *In.* MORRIN, Edgar (org.). **A re-ligação dos saberes:** o desafio do século XXI. Jornadas temáticas

idealizadas e dirigidas por Edgar Morin. Tradução e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. P. 500-527.

LATERZA FILHO, Moacyr. **Sinfonia nº 7 em dó maior, op. 60, "Lenin-grado"**. Disponível em: <https://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/shostakovich-sinfonia-no-7-op-60-leningrado/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ética e infinito**. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1982.

MARTINS FILHO, José Reinaldo Felipe. Música é identidade! Elementos de (re)construção na Romaria ao Divino Pai Eterno. **Paralellus**, v. 8, p. 459-476, 2017.

MARTINS FILHO, José Reinaldo Felipe. Música e Identidade na Romaria ao Divino Pai Eterno de Trindade, Goiás. **Música Hodie**, v. 18, p. 229-244, 2018a.

MARTINS FILHO, José Reinaldo Felipe. A relação entre sujeito e música na perspectiva da complexidade. **Fragmentos de Cultura**, v. 28, p. 482-591, 2018b.

MARTINS FILHO, José Reinaldo Felipe. **Música e identidade no catolicismo popular**: um estudo sobre a Folia de Reis e a Romaria ao Divino Pai Eterno em Goiás. São Paulo: Edições Terceira Via, 2020.

MEDINA-RINCÓN, G. J. *et al.* Dmitri Shostakovich: a work of virtuosity or a profitable misfortune? **ArqNeuropsiquiatr**, v. 79, n. 10, p. 933-935, 2021.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução de Maria Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In. SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e Diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

TAAM, Pedro Luiz Magalhães. **Dmitri Shostakovich e a Sétima Sinfonia - "Leningrado"**: Micropolítica e Máquina de Guerra. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018. [manuscrito]

TIME. **Music**: Shostakovich & the Guns. 20 de jul. de 1942. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,796043,00.html>. Acesso em: 14 ago. 2021.

VALLAUD, Perre. **O cerco de Leningrado**: 900 dias de resistência dos russos contra o exército alemão na II Guerra Mundial. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In. SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e Diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

Agradecimentos

Ao pianista Dr. Diego Caetano, que, em uma conversa antes do ensaio do concerto n. 01 de Shostakovich para piano e orquestra, ajudou-nos a desenvolver o desejo de estudar mais profundamente essa sinfonia e o brilhante compositor russo.

Financiamento

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
– CAPES (Bolsa de Mestrado Acadêmico junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC Goiás).

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.