

A subjetividade de um artista soviético: Shostakovich e a luta pela vida

*Pedro Taam*¹

Resumo: Lemos aqui o modo de vida do compositor soviético Dmitri Shostakovich à luz do conceito de subjetividade, conforme utilizado por Félix Guattari e Suely Rolnik. Partindo de proposições de Muniz Sodré, nossa leitura envereda pelo campo da luta micropolítica e, em paralelo com a cultura negra no Brasil, busca explicitar as formas de resistência possíveis para um artista soviético. A questão é como produzir arte sob um regime de patrulhamento ideológico e manter a própria autonomia criadora. Concluímos que, ao rejeitar o regime de produção de sentido vigente sem necessariamente atacá-lo frontalmente, Shostakovich foi capaz de, ao mesmo tempo, fazer resistência política ao regime, manter a autonomia de sua criação e preservar sua própria vida.

Palavras-chave: Micropolítica, Música soviética, Modos de vida.

¹ Pianista, bacharel em Física pela UFRJ, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, Doutorando em Filosofia pela PUC-SP e bacharelado em filosofia pela USP.
Contato: pedro.taam@gmail.com.

Introdução: A subjetividade de um artista soviético

Quem foi Shostakovich? Mais de cem anos após seu nascimento e quarenta após sua morte, essa questão permanece em aberto, de diversas formas.

Poderíamos dizer que Dmitri Dmitrevich Shostakovich foi um compositor soviético que nasceu em 1906 e morreu em 1975, mas esse tipo de informação está ao acesso de quem quiser, e certamente está disponível com facilidade a quem tem acesso ao presente texto. O que aqui nos interessa dizer sobre Shostakovich é, em certo sentido, seu *testemunho* – nome que seria usado como título de sua controversa autobiografia. Em sua vida, Shostakovich viu acontecerem diversas transformações, dos estertores do Império Russo à Guerra Fria. Sua cidade natal, São Petersburgo, viria a se chamar Petrogrado em 1914 e Leningrado em 1924, para então denominar-se novamente São Petersburgo em 1991, dezesseis anos após sua morte. Com seu humor singular, Shostakovich chamava a cidade de “São Leninburgo”. Talvez isso exemplifique o testemunho que nos interessa aqui: não apenas o historiográfico ou o documental, mas aquele que materializa o modo com que todos esses acontecimentos afetaram Shostakovich e que se constitui em um corpo-expressão portador desses afetos.

Shostakovich iniciou seus estudos musicais bem cedo, formou-se no conservatório aos dezenove anos e alcançou, também cedo, o sucesso, inclusive internacionalmente. Um ano

depois de sua estreia russa, a *Primeira Sinfonia*, escrita como conclusão de seus estudos no conservatório, foi executada em Berlim sob a regência de Bruno Walter. No ano seguinte, foi executada nos Estados Unidos, sob a regência de Leopold Stokowski. É seguro dizer que Shostakovich conheceu uma vida tranquila em sua juventude – aluno querido de Glazunov (FAY, 2000, p.17), tinha um círculo de amizades cultas e interessantes, que o estimularam e ajudaram em sua ascensão inicial².

Em 1936, aos trinta anos, sua vida é virada do avesso pela primeira vez: o jornal *Pravda* (que, em russo, significa *Verdade*) publica um artigo reduzindo a pó sua ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, até então um estrondoso sucesso. Ali, Shostakovich descobriu que, mais do que um compositor de sucesso e uma figura pública, era apenas uma pessoa, um cidadão, uma vida. E que, se vinte milhões de ucranianos nada valiam³, uma vida valia ainda menos que nada. De 1936 até a estreia de sua *Quinta Sinfonia*, no fim de 1937, Shostakovich comeu o pão que Stalin e Zhdanov amassaram.

Foi no começo desse ano de 1936 que Shostakovich conheceu pessoalmente o escritor Mikhail Bulgakov, com quem dividia mais que afinidades literárias⁴. Em sua obra principal, *O Mestre e Margarida*, Bulgakov escreve sobre o misterioso Professor Woland, especialista em magia negra que chega à Rússia. Woland faz as coisas aparecerem e desaparecerem, encanta o público moscovita com seus presentes incríveis e parece tudo saber.

² Falamos aqui do Marechal Tukhachevsky. Cf. MCSMITH, 2015, p. 171.

³ Referência ao *golodomor* ou *holodomor* (голодомор), literalmente, “extermínio pela fome”, reconhecido internacionalmente como genocídio perpetrado pelo governo soviético liderado por Stalin.

⁴ O artigo “Shostakovich and Bulgakov”, disponível no site do musicólogo Alan Ho, trata da relação Bulgakov-Shostakovich. A autoria do artigo não fica explícita. Disponível em: <<http://www.siu.edu/~aho/musov/bulgakov/bulgakov.html>>. Acesso em: 27 mai. 2018.

Seus assessores são um esquisitão e um gato gigantesco que anda sobre duas pernas e fala – um gato educadíssimo, Bulgakov faz questão de destacar. A figura do necromante guarda semelhança incrível com a de Stalin, “professor” e “líder”, assessorado por seus ajudantes bizarros. Assim como Woland, Stalin faz as coisas (e

as pessoas) aparecerem e desaparecerem, vide o caso Kirov⁵. Não apenas Kirov: Stalin tinha o poder de fazer desaparecer quem quisesse. Desde o arqui-inimigo Leon Trotsky (Figura 1) até os políticos – antes aliados e depois inimigos – Nikolai Antipov, Sergei Kirov, e Nikolai Shvernik, um de cada vez (Figura 2).



Figura 1. Pronunciamento de Lenin na praça Sverdlov, em Moscou (1919).

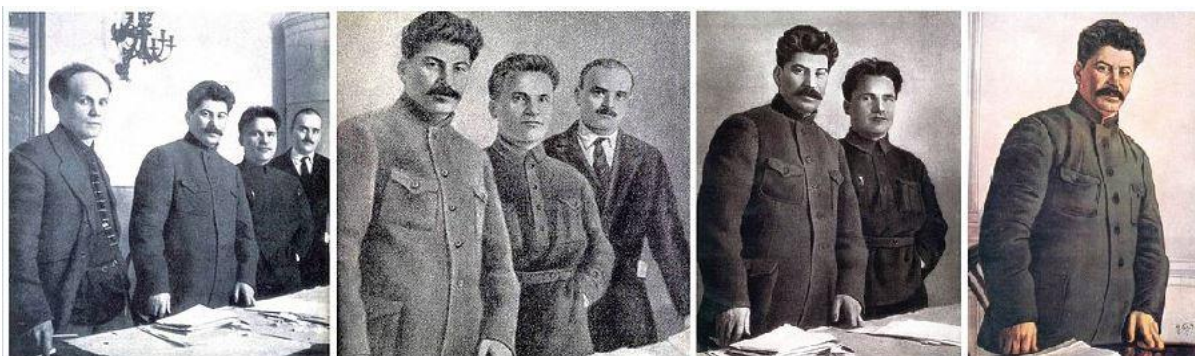


Figura 2. Sucessivas edições de foto original de 1926, em que Stalin aparece com Nikolai Antipov (à sua esquerda), Serguei Kirov e Nikolai Shvernik. Autor desconhecido.

⁵ Sergei Mironovich Kirov (1886-1934) foi um dos principais políticos soviéticos e tido como aliado de Stalin, até sua execução nos expurgos da década de

1930. Foi retirado dos registros oficiais e mesmo de fotografias.

Era sob os olhos misericordiosos e paternais do *Grande Líder e Professor* que estavam tanto Shostakovich quanto Bulgakov – e todos os outros 162 milhões de soviéticos⁶. Era ele quem, ao dizer a Verdade, fazia acontecer e desacontecer, criava e destruía, removendo até mesmo da memória, fotográfica ou não.

A *Quinta Sinfonia* marcou a reabilitação pública de Shostakovich, mas foi só com a *Sétima* que o compositor recuperou o curso da ascensão meteórica que experimentou antes de 1936. Típico caso de uma obra que se torna maior que o autor, que é inflada, hiperinflada – torna-se mito. Roland Barthes, em suas *Mitologias*, poderia muito bem ter tratado da *Sétima Sinfonia*.

No entanto, a calma durou pouco: somente o período da guerra.

Não é interessante que apenas em meio aos horrores da Segunda Guerra os artistas soviéticos tivessem relativa autonomia criativa, que pudessem expressar seu luto? É que, durante a guerra, o luto era por uma causa oficialmente legitimada. Havia um Inimigo, uma causa real para as pessoas queridas perdidas. Antes, nos expurgos, não. Aliás, que expurgos?

Foi nessa brecha criativa da guerra que outro artista, Sergey Prokofiev, citou, no segundo movimento de sua *Sétima*

Sonata, uma canção, de Schumann (Liederkreis Op. 39 N^o9, *Wehmut*), cuja letra diz “eu às vezes posso cantar, como se estivesse feliz (...) mas ninguém percebe, na canção, a mágoa profunda”.

Tratemos, então, da Verdade, do poder de dizê-la e de como resistir.

A Lei da Verdade cria a Necessidade, a Necessidade cria a Falta (ou “*caminante, no hay camino*”)

A Verdade é uma necessidade à qual tudo deve se conformar, uma lei transcendente⁷. Essa lei transcendente da necessidade vem sempre acompanhada de seu duplo: a falta. São duas, portanto, as forças às quais se conformar – de um lado, a necessidade, com a sua força positiva que empurra; do outro, a falta, com sua força negativa que puxa.

Tudo deve se conformar a essa lei: se uma sociedade não se organiza na forma-estado, esta lhe falta. A Teoria do Estado de Hobbes se funda sobre a necessidade de um estado que seja capaz de dirimir as incertezas que têm origem na linguagem e de um sistema de valores que esta seja capaz de exprimir, fornecendo um princípio unificador que falta à sua concepção de estado de natureza. O maior poder do soberano hobbesiano é o de

⁶ São os dados do censo de 1937 que, por mostrar índices demográficos inferiores aos desejados (porém superiores aos de 1926), não foi publicado. Disponível em: http://www.demos-cope.ru/weekly/knigi/polka/gold_fund08.html. Acesso em: 27 mai. 2018.

⁷ Tratamos aqui da ideia de *Verdade* discutida por Muniz Sodré. Cf. SODRÉ, 2005, p. 133.

resolver ambiguidades, ser o fiel da balança da linguagem. O grande confronto que se observa no nível da linguagem rebate-se sobre outros dois constituintes da experiência humana: o Estado e a psique⁸. A teoria hobbesiana do Estado primeiro ameaça com o fogo do inferno – “enquanto os homens viverem sem um Poder comum para mantê-los todos intimidados, eles viverão nesse estado que é chamado de Guerra; e um tipo de guerra em que cada homem se opõe ao outro” (HOBBS, 2015, p. 117) – para depois apontar o caminho do paraíso – “as paixões que inclinam o homem à paz são o Medo da Morte, o Desejo de coisas necessárias (...) e a Esperança de obtê-las com seu próprio trabalho” (*ibid.*, p. 120).

Mas o caminho do paraíso passa por portas estreitas. O que Hobbes vê como uma necessidade para a vida é justamente o que Espinosa vê como um entrave à liberdade, constituindo a servidão: o medo da morte⁹. O desejo, que em Espinosa é quase o movimento browniano de partículas em suspensão¹⁰, se torna desejo da necessidade. Por fim, o amálgama que mantém as duas coisas unidas é a Esperança, esse afeto que, para Espinosa,

nos entristece¹¹ – isto é, diminui a nossa potência de agir.

Esse triplo movimento não está apenas na filosofia hobbesiana, como se esta fosse um ente abstraído da realidade, mas se encontra em diversos problemas reais. Embora a ficção que representa a necessidade do estado já tenha sido amplamente denunciada¹², o problema mais profundo, que é o da servidão da vida, continua presente, e é ele que é necessário pensar. Se a vida é servil, ao custo da diminuição de sua potência e em prol da manutenção de um transcendente (no caso, o Estado, mas o que dizemos também se aplica a outras instâncias), o que nos cabe é investigar para onde vai essa potência subtraída, os meios de sua subtração e as formas de resistir.

A Norma da Verdade de Sodré, que tão bem se aplica aos herdeiros do Império Romano do ocidente (que chamamos “o Ocidente”), católico, talvez se aplicasse diferentemente ou tivesse outras formas nos herdeiros do Império Romano do oriente, ortodoxo. Em outras palavras: talvez a Norma da Verdade se apresente diferentemente nos dois grandes blocos separados pelo Cisma do Oriente de 1054.

⁸ “O grande confronto entre ícone e símbolo que se observa na macroestrutura sígnica rebate-se na microestrutura do próprio verbal, acusando uma fissura, uma contradição antagônica entre dois modos e duas relações de produção sígnica, tal como a que se observa nas sociedades e tal como a que se manifesta entre o inconsciente (primeiridade) e o consciente (terceiridade) da topologia mental freudiana”. Cf. PIGNATARI, 2004, p. 188.

⁹ “Não há nenhuma coisa em que o homem livre pense menos do que na morte”. Cf. ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: EDUSP, 2015. Parte IV, Proposição LXVII.

¹⁰ “(...) entendo aqui pelo nome de Desejo quaisquer esforços, ímpetos, apetites e volições de um homem que, segundo a variável constituição do mesmo homem, são variáveis e não raro tão opostos uns aos outros que ele é arrastado de diversas maneiras e não se sabe para onde voltar-se”. (*ibid.*, Explicação da Definição I da Parte III)

¹¹ “Com efeito, supõe-se que quem está suspenso pela Esperança e duvida da ocorrência da coisa imagina algo que exclui a existência da coisa futura; por isso se entristece(...)”. (*ibid.*, Explicação das Proposições XII e XIII da Parte III)

¹² “As sociedades primitivas são sociedades sem Estado: esse julgamento de fato, em si mesmo correto, na verdade dissimula uma opinião, um juízo de valor (...). O que de fato se enuncia é que as sociedades primitivas estão *privadas* de alguma coisa – o Estado – que lhes é, tal como a qualquer outra sociedade – a nossa, por exemplo – necessária. Essas sociedades são, portanto, incompletas. Não são exatamente verdadeiras sociedades (...), e subsistem na experiência dolorosa de uma *falta* – falta do Estado – que elas tentariam, sempre em vão, suprir.” (Cf. CLASTRES, 2003, p. 201).

Aqui, pouco importa que o ocidente católico tenha sofrido o cisma e a fragmentação da Reforma: nesse ponto, a filosofia medieval e a tradição teológica católica já estavam bem fundadas. Dentre as inúmeras diferenças que se produziram desde 1054, e sem assumir uma homogeneidade antes disso, o que nos interessa sublinhar aqui é a tradição teológico-filosófica católica *versus* a tradição icônica¹³ e a epifania ortodoxa. Com honrosos contraexemplos, o acesso à verdade una (que provém do Deus uno, embora trino, do cristianismo) difere fundamentalmente entre essas duas vertentes. Para Bruce Clark¹⁴, enquanto a teologia ortodoxa explora a ideia de que Deus “é, ao mesmo tempo, inacessível à razão humana mas acessível ao coração” (CLARK, 2016), a visão católica se desdobra em uma teologia que, aos olhos ortodoxos, pareceria categorizante e legalística, como na ideia do purgatório (que não existe na ortodoxia) e da substituição penal (em que um salvador “pagou” por nossos pecados, na forma de seu auto-sacrifício, a um deus-cobrador). Se, como ressalta Clark, o catolicismo parece burocrático, a ortodoxia parece mística, vaga e ambígua. Mesmo com essas diferenças fundamentais, há duas coisas que se mantêm: a relação com a *Verdade* una (à imagem de Deus) e a estrutura vertical de poder no que diz respeito ao poder de dizer essa Verdade, outorgando ao papa (ou o metropolitano, ou o patriarca) o direito de veridicção. A Verdade como lei transcendente, portanto, se aplica tanto ao mundo católico quanto ao mundo ortodoxo, porque ambos estão sob a imagem de um deus Uno e veridictor ou veriditador: “e conhecereis a verdade, e a

verdade vos libertará” (BÍBLIA, 2016, N.T., João, 8:32.).

Esse é o direito que, em Hobbes, pertence ao Soberano, e que caracteriza a enunciação da Verdade como ação última do poder. Assim, dizer a Verdade não é relatá-la, mas produzi-la; a Verdade não é um espelho do Real (“não contar mentiras”), mas sua ordem de efetuação; não é segunda, mas primeira; não é notícia, mas *fake news*.

Mais que de um problema de meios, trata-se de um problema de organização. A luta da “hipotaxe hegemônica e dominante contra a parataxe colonizada e dependente” (PIGNATARI, 2004, p. 188), que se caracteriza antes por sua organização que por seus meios de ação: “a primeira a comando de um *Hierarkhos*, o chefe sagrado, a segunda sob o descomando de *Anarkhos*, o sem-chefe, por baixo, mas permanentemente subversivo, pois que é impossível eliminá-lo” (*ibid.*).

Se Pignatari diz que o problema do pensamento ocidental é o da “tradução da realidade icônica, que é a *physis* produtora de signos, para a realidade simbólica” (*ibid.*, p. 187), o problema da política é e sempre foi o da tradução da realidade simbólica – a dos discursos – para a realidade física e palpável. Como não há mágica no processo, mas tão somente semiótica, não pode haver poder de veridicção sem um *Hierarkhos* que seja ao mesmo tempo *Hierotélos*, tendo domínio sobre a verdade originária e imemorial do *arkhé*, da qual é o único intérprete e mediador legítimo, e sobre a verdade final do *télos*, da qual é o único professor e guia

¹³ Aqui dizemos ícones no sentido de ícones ortodoxos, e não o signo “ícone” das teorias semióticas.

¹⁴ Jornalista e editor do *The Economist*, especializado em questões religiosas, russas e orientais.

legítimo. *Legitimus* – por direito. Ambos, *arkhé* e *télos*, encontram-se numa espécie de excronia (um fora-do-tempo, o *aion*¹⁵) que legitima a linhagem do poder desde sua origem imemorial até seu fim último, ecoando a Doxologia Menor ortodoxa: “como era no princípio, agora e sempre. Amém.”¹⁶

Como nota o compositor Olivier Messiaen: “Amém, palavra de Gênese, que leva à Revelação; Amém, palavra de Revelação, que é a consumação da Gênese”¹⁷. Dessa palavra misteriosa, Messiaen¹⁸ extrai quatro interpretações, que ilustram as quatro passagens do *aion* ao *chronos*: “Está consumado”, “Assim seja, de acordo com a Vossa vontade”, “Na esperança e no desejo de que eu possa dar livremente e receber livremente”, “É assim, pelos séculos dos séculos” (WENTWORTH, 1973). “Amém” é a palavra de poder que faz e desfaz o nó, abre e fecha o portal que separa o eterno do efêmero, o *aion* do *chronos*: só quem pode dizê-la é o *Hierarkhos-Hierotélos*.

De fato, os grandes *Hierarkhoi* são também *Hierotéloi*: o Papa católico e os Patriarcas ortodoxos, que conjugam em si a interpretação das escrituras e a produção de éditos, bulas e decretos por sua infalibilidade *ex cathedra*. Líderes e professores que, ao mesmo tempo em que *conhecem* o caminho já trilhado, produzem com seus próprios passos o caminho a

trilhar – aquele que leva ao Pai: “Eu sou o caminho e a verdade e a vida. Ninguém chega ao pai a não ser através de mim” (BÍBLIA, 2016, N. T., João, 14:6). A afirmação de que o líder é o caminho é a base do cristianismo nascente (LOURENÇO *in*: BÍBLIA, 2016, p. 387), e também a de qualquer outro sistema político em que o Uno seja forte o suficiente – Stalin era o caminho sem o qual não se chega a Lênin, mas também o caminho adiante que deve ser trilhado: “não vim por mim mesmo, mas foi Ele que me enviou” (BÍBLIA, 2016, N. T., João, 8:42). De Stalin (“nosso líder, nosso professor, nosso pai”¹⁹) a Putin (de “*put*”²⁰, “caminho”, Putin é, literalmente, “[o] caminhante”), essa tradição se mantém nos líderes russos. É como se Antonio Machado ganhasse novo sentido: “*caminante, no hay camino, se hace camino al andar*”.

O duplo movimento envolvido aqui – vir do *arkhé* e ir em direção ao *télos* – “Eu vim de Deus e vou para Deus” (*ibid.*)–, que legitima o exercício do poder pelo chefe sagrado, não acontece sem atritos. Sair do *aion* em direção ao *chronos* (do tempo sagrado imemorial e imperecível ao tempo mundano transitório) para, em seguida, voltar ao *aion* (ligando-se, pela morte ou pelo fim, aos antepassados e à tradição), é mais do que reclamar legitimidade, é instituir um circuito. Esse circuito *aion-chronos-aion* não é percorrido sem uma resistência, em que quem o

¹⁵ Aqui, as palavras *arkhé* [ἀρχή], *télos* [τέλος], *fora-do-tempo* [εγχρονοῦ], *excronia* [εγχρονια] e *aion* [αἰών] são utilizadas como conceitos. O termo *excronia* (ou *exocronia*) [εγχρονια] é a adaptação fonética de *εκ* (fora) + *χρονον* (do tempo) + *ια* (sufixo formador de substantivo). Agradecemos ao prof. Vinicius Chichurra pela colaboração.

¹⁶ Em que se destaque o termo αἰών, explicado na nota anterior: “...καὶ νῦν καὶ αἰεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.”

¹⁷ Segundo Stephen Schloesser, que cita o próprio Messiaen na primeira edição das *Visiona de L’Amen*. (Cf. SCHLOESSER, 2014, p. 353).

¹⁸ Olivier Messiaen (1908-1992), compositor francês, autor de diversas peças místicas, entre as quais *Visions de L’Amen* e *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*. Seu quarteto *Quatuor pour la fin du temps* foi escrito e estreado durante sua detenção em um campo de concentração nazista (Stalag VIII-A, na cidade de Görlitz, nas imediações da fronteira teuto-polonesa).

¹⁹ Em russo: наш вождь, наш учитель, наш отец [nash vozhd, nash uchitel’, nash otets].

²⁰ Em russo: путь [put’].

percorre deixa ali algo de si, produz algo. Como uma corrente elétrica passando numa bobina e produzindo calor, um trabalho é efetuado nesse circuito.²¹

A necessidade e a luta (ou “*caminante, no hay camino*”)

Podemos extrair da seção anterior a seguinte proposição: o transcendente não é necessário *a priori*, torna-se necessário quando passa a existir. Nela, “o transcendente” pode ser tanto a norma da Verdade quanto o chefe sagrado que ocupa o topo da pirâmide hierárquica, religiosa ou política. Trata-se de uma estrutura que não está *nas* coisas, mas *ao lado* das coisas, e constitui um ente separado. Da mesma forma, não podemos confundir dois sentidos da palavra “necessário”: o “implicitamente obrigatório” (que se refere a uma lei ou norma não enunciada e se pretende um pressuposto universal) e o que é essencial (aquilo que efetivamente decorre *necessariamente* da essência ou da natureza das coisas, ou então aquilo que é imprescindível para a manutenção da vida, sem a qual ela *necessariamente* sucumbe). A confusão da primeira com a segunda, quando o implicitamente obrigatório é tomado pelo vital, é o cerne da condição de possibilidade da manutenção de estruturas totalizantes de dominação, abuso e expropriação da potência vital: desde o Estado como necessidade (há e sempre houve sociedades sem o que Hobbes chama de “Estado”) até o pedantismo do anacronismo linguístico (quando o próprio Saussure, mesmo que timidamente, já reconhecia a mutabilidade do signo

linguístico, cf. SAUSSURE, 2012, pp. 111-119).

O que aqui chamamos de *estrutura*, esse ente separado que existe em relação fundamental com as coisas ao lado das quais está (o Estado na sociedade, a hipotaxe na linguagem, a Verdade no real), ao mesmo tempo que delas se alimenta, conforma-as em vista de sua própria manutenção.

A necessidade, então, apresenta-se como um modo de existência que funciona simultaneamente por obrigatoriedade (diria Beethoven em seu quarteto Op. 135 “*Es muss sein!*”, “Deve ser assim!”) e exclusão (diriam Deleuze e Guattari “Vocês não terão escolha senão entre o cu do bode e o rosto de deus” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 68-69 [1980, p. 144-145]), ou seja “não há outro jeito: há que se obedecer”).

É justamente nisso que reside seu ponto fraco, que deve ser protegido a todo custo: a apresentação de uma outra possibilidade de existir colocaria em xeque simultaneamente seus dois alicerces. Isso evidenciaria que o que quer que esteja sendo colocado como “necessidade” (“isto *deve* ser assim”) é *uma* possibilidade (“isto *pode* ser assim...”) entre inúmeras outras (“...mas também pode ser de tal e tal jeito”).

É nesse sentido que a estratégia privilegiada de combate à lei transcendente não pode ser a *luta contra* essa própria lei, que já se inscreveria por definição em seus domínios de jurisdição, mas a *resistência*, a *luta por* uma outra possibilidade, que é a possibilidade da existência de outras possibilidades. Esse processo é cíclico e metamórfico, não constitui um circuito,

²¹ Para uma análise da exploração desse trabalho no sentido mais amplo (dispêndio de energia) e

utilizando o conceito de cafetinagem de Suely Rolnik, cf. TAAM, 2018, pp. 60 *et seq.*

mas se constitui em ciclos reversíveis: “Colocar a lei de cabeça pra baixo é fazer a ‘antilei’, é obter uma *reversão* (e não a reversibilidade)” (SODRÉ, 2005, p. 130). A reversibilidade seria, portanto, a continuidade de algo que se insere no tempo (em oposição a algo que está fora do tempo), e que por isso mesmo está sempre em transformação (em oposição a algo eterno e imutável).

Sodré trata desse processo metamórfico de luta tendo a cultura negra como tema – isto é, não só as heranças culturais trazidas pelos negros escravizados ao Brasil, mas principalmente a forma como essas heranças aqui frutificaram. O autor se debruça sobre o seguinte problema: como essa cultura foi capaz de resistir à colonização homogeneizante, e em que medida ela põe em questão a subjetividade dominante?

Podemos colocar as mesmas perguntas a respeito de Shostakovich, e nos aliar a Sodré e à cultura negra para respondê-las. Dessa forma, estaríamos trilhando o talvez bizarro percurso de pensar a subjetividade soviética *via* subjetividade da cultura negra no Brasil. Mas bizarro apenas à primeira vista. Se fazemos essa ponte aérea São Petersburgo-Salvador é porque as estratégias de persistência e perseverança que a cultura negra experimentou ao longo de séculos de escravização branca, com relações muitas vezes ambíguas e contraditórias, se assemelham enormemente às estratégias de um povo oprimido por seu próprio governo. Se a relação da cultura negra com a hegemonia branca era (e é) multifacetada

e por vezes contraditória, a relação de um artista soviético com seu sistema político também acontece numa miríade de formas e timbres. O que se evidencia nas duas é justamente essa falta de homogeneidade (a despeito de poderes homogeneizantes) que expressa a efervescência e inomogeneidade da essência vital²².

Essa relação contraditória existe também entre Shostakovich e o estado soviético. Se ele usa a *Sétima*, em *A Queda de Berlim* (*Падение Берлина*, 1949), como pano de fundo para a invasão alemã, não devemos pensar nesse uso como um valor absoluto ou valor de Verdade, mas um valor relativo: o tema do episódio (assim como a invasão alemã, no contexto do filme de Chiaureli) pode ser lido como o Mal. O Mal impessoal e estruturante é personificado pelo general alemão que diz: “Os povos russos e eslavos não podem viver por si mesmos. Nós lhes daremos uma nova ordem. Essa ordem será estabelecida pelo mundo todo”. Mesmo o “nós” do qual fala o general também não precisa ser lido como “nós, alemães”: pode ser lido como plural majestático²³ do soberano da Verdade, que tutela os súditos e aniquila suas ambiguidades, esconjurando a balbúrdia semiótica (junto com a riqueza efervescente) do estado de natureza hobbesiano. Assim, ecoamos as palavras de Lev Lebedinsky:

(...) 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

²² “(...) entendo aqui pelo nome de Desejo quaisquer esforços, ímpetos, apetites e volições de um homem que, segundo a variável constituição do mesmo homem, são variáveis e não raro tão opostos uns aos outros que ele é arrastado de diversas maneiras e não se sabe para onde voltar-se”. (Cf. ESPINOSA, Baruch

de. *Ética*. São Paulo: EDUSP, 2015. Explicação da Definição I da Parte III).

²³ “Ele [Stalin] sempre se referia a si mesmo no plural majestático – ‘Nós, Nicolau II’”. (Cf. VOLKOV, 1979, p. 148).

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 (...). (LEBEDINSKIY, 1990)

Se tratamos da apresentação de possibilidades como resistência à tirania das necessidades, é interessante começar justamente falando das ambiguidades, como essa que Shostakovich introduz, e que Sodré chama de “jogo duplo” (SODRÉ, 2005, p. 92 *et seq.*). Enquanto a estratégia da cultura negra brasileira seria a de “jogar com as ambiguidades do sistema, agir nos interstícios da coerência ideológica” (*ibid.*, p. 92), a de Shostakovich seria a de agir nas brechas do policiamento ideológico, não entrando em confronto direto, mas *dando margem a dúvidas*. Esse modo de resistência surge justamente quando fica evidente que é “impossível qualquer vitória armada” (*ibid.*, p. 124), seja “por parte de escravos alforriados” (*ibid.*), ou de um compositor soviético. Dessa maneira, “jogar com as ambiguidades do sistema” e “agir nos interstícios” não é nem *seguir as regras* nem *invertê-las*, mas efetivamente ignorá-las, operando nos vacúolos de liberdade que há em qualquer estrutura.

Quando Sodré diz que a “dimensão política da *revolta* ultrapassa a da fuga” (*ibid.*, p. 93) é porque, na revolta, há uma

escolha feita (e não uma imposição) *a priori*: a de permanecer em um certo território e ocupá-lo. Esse é mais um ponto de aproximação entre o compositor soviético e a cultura negra²⁴. Ao contrário de tantos outros artistas, Shostakovich não emigrou. Permanecer em um território é rejeitar, ao mesmo tempo, *ser contra* ou *ser a favor*, mas antes ocupar-se de um novo problema – como permanecer? Como persistir? Isso constitui um ato político fundamental: “O direito de fabricar nossos próprios problemas em vez de responder a problemas já dados por outros, aos quais nos caberia apenas reagir – eis um direito político elementar” (PELBART, 2016). A revolta, quando não pode ser armada e em confronto direto, é sempre paralela, e nisso se constitui um traço diferencial tanto de Shostakovich quanto da cultura negra brasileira, “em ter vivido uma estrutura dupla, em ter jogado com as ambiguidades do poder e, assim, podido implantar instituições paralelas” (SODRÉ, 2005, p. 99).

Aqui, ecoamos o que já disse Neide Jallageas a respeito de outro grande artista soviético: Andrei Tarkovski. É apenas recusando-se a emigrar e, portanto, escolhendo ocupar um território, que Tarkovski pode subvertê-lo e travar uma luta por esse território, “apenas estando sob a autoridade da censura soviética é que pode insubordinar-se a ela” (JALLAGEAS, 2007, p. 7). Se Jallageas levanta um questionamento quase jurídico – a legitimidade do Estado para determinar o que é arte²⁵, nos dois sentidos de

²⁴ Embora a questão seja fundamentalmente diferente em princípio (por difícil que fosse, Shostakovich poderia eventualmente emigrar, ao contrário das pessoas escravizadas e traficadas ao Brasil, que não dispunham de qualquer meio de emigrar, voltar “ao exterior” ou a seus países de origem), havendo, em um caso, uma escolha, mesmo que restrita (a de Shostakovich em não emigrar) e, de

outro, nenhuma escolha, ambas as histórias convergem para a permanência e a ocupação do território como estratégias de perseveração.

²⁵ Já que, segundo Jallageas, “era o Estado quem detinha a palavra final sobre o que era arte, e somente era arte aquilo que fosse ‘realista’”. (2007, p. 8).

determinar: constatar (em relação a algo que é anterior à determinação) e definir (em relação ao que é posterior à determinação) – é porque a questão é, de fato, jurídica, como também colocamos aqui, de outra maneira.

Que Tarkovski tenha finalmente emigrado não lhe priva do adjetivo “soviético”. Continua sendo um artista soviético: foi ali que sua estética foi forjada e estabelecida – como a de Shostakovich. É por isso que não nos parece adequado enquadrar Shostakovich na tradição do *yurodstvo*²⁶, na qual o *yurodivyi*, o “bobo sagrado” é ao mesmo tempo um profeta e um bobo da corte, que pode dizer a verdade desde que ninguém o leve a sério. Primeiro porque se inscrever no *yurodstvo* seria entrar em outro regime de veridicção, em outro território, desertando assim o território legalmente estabelecido do Realismo Soviético e desenvolvendo uma estética própria. Isso não era sequer factível. Em segundo lugar porque Shostakovich era levado a sério, não somente por outros artistas em apuros – como o próprio Tarkovski, que tinha em Shostakovich uma espécie de consultor em subversão da censura (JALLAGEAS, 2016, p. 69, nota 5) –, mas principalmente pelo público soviético e certamente pelas autoridades.

Há ainda uma outra razão: Shostakovich sempre encarou a Verdade como uma possibilidade, às vezes subvertendo-a, exagerando-a e ridicularizando-a, mas às vezes também simplesmente dizendo-a (por exemplo, em *Glória a Stalin!*, a cena final de *A Queda de Berlim*). Qualquer um que faça a pergunta

“por quê?” merece ouvir a resposta: “para sobreviver”.

Dizendo ou não a Verdade, Shostakovich jamais deixava de se reportar às aparências. À proposição transcendente da existência de uma Verdade, Sodré contrapõe a proposição imanente da existência de uma aparência. Ao mesmo tempo, a aparência está além da Verdade (porque é atingível) e aquém (porque não se pretende uma regra geral), constituindo uma espécie de “verdade menor”²⁷. A ordem das aparências é a ausência “de encadeamento necessário entre os signos” (SODRÉ, 2005, p. 111) e de “relações absolutas de causa e efeito” (*ibid.*). Em outras palavras, a aparência é a apresentação de uma possibilidade, e não a consequência de uma necessidade. Os signos deixam de *significar* e passam a *seduzir*. Isso não se enquadra na profecia do *yurodstvo* porque não há pretensão alguma à Verdade, mas talvez constitua uma espécie de feitiçaria singular, na qual os signos musicais – como portadores de afetos e como potências de afecção – seduzem, enfeitiçam. Nesse regime, os signos “são intensos exatamente porque não significam nada – como na música” (*ibid.*, p. 119). A música de Shostakovich aparece, então, como análoga ao feitiço e à magia. Os signos do feitiço, da magia e da música são arbitrários, mas sua arbitrariedade é exposta como possível, e não como necessária:

Feitiço é, por si mesma, uma palavra muito sedutora no Brasil. Designa um feitiço (na acepção de forma de um artefato) factício (com a conotação de artificial, falso), donde pode ter advindo fetiche, expressão ocidental para designar os objetos

²⁶ Como faz Salomon Volkov na introdução de *Testimony*. Cf. VOLKOV, 1979. pp. xxv-xxvii.

²⁷ Que grafamos aqui como “verdade”, em minúscula, em oposição a “Verdade”, a lei transcendente.

ritualísticos dos grupos tradicionais. Na realidade, o que os ocidentais viram como o artificialismo enganoso do fetiche é a arbitrariedade da regra que preside ao ritual. A regra é domínio simbólico de um universo, é o que permite o jogo cósmico. Por intermédio dela, as coisas se jogam por pacto dual, mas sem a necessidade (o encadeamento unívoco e absoluto) das leis (...). (SODRÉ, 2005, p. 120)

Ao contrário de uma “Verdade”, os signos musicais e os signos ritualísticos conteriam ou se refeririam a um mistério ou “segredo”. O segredo não é a constatação de que há algo a ser descoberto, mas justamente a celebração da inexistência da Verdade (*ibid.*, p. 117) – ou seja, como uma convocação à criação, ao invés de seu cerceamento. Sobre o cadáver da Verdade, forma-se todo um ecossistema, nutrido por seu corpo em decomposição. Dessa forma, “não há nenhuma verdade a ser recuperada; há tão-somente a exigência de considerar a presença de outros jogos, de outras formas de coerência” (*ibid.*, p. 116). Dizer “efeitos de segredo” não implica o ocultamento de uma verdade, mas apenas que haja uma flutuação referencial (*ibid.*, p. 117), a perda da obrigatoriedade da norma, tornada patente por sua exposição.

Elvira Vigna²⁸ fala, ao escrever sobre uma exposição de “Arte contemporânea de inspiração islâmica”, do conflito irreconciliável entre uma tradição milenar (e, portanto, embaixadora de uma Verdade) e a arte contemporânea, que em sua visão existe justamente no ecossistema da Verdade morta:

E aí eu acho que o artista tem de escolher: ou é contemporâneo (com a fragilidade de um presente instável,

falando de uma experiência pessoal e não grandiosa, com uma obra em aberto) ou é islâmico (com a força de um passado estabelecido, falando de uma experiência grandiloquente e grupal, com uma obra de significação claramente indicada, fechada). Ou, se quiser ser ambas as coisas, não será artista. E não será artista por causa da lição de Velásquez: você não mente criando. Mente na vida. Negocia. Mas não criando. Velásquez era amigo do rei, maneirava com a igreja, uma vaselina só. E fez muito bem, a Inquisição comia solta. Mas na hora de pintar, todo mundo ficava com aquela cara horrorosa mesmo. E o Conde de Olivares virava quase uma caricatura do poder: corpo enorme, cabeça pequenininha. (VIGNA, 2012)

É também por isso, pela “lição de Velásquez”, que não há Verdade na música de Shostakovich. Ao mesmo tempo em que o compositor negociou o que era negociável (se filiando tardiamente ao Partido Comunista, por exemplo), manteve, em sua produção, a fidelidade às aparências, no sentido de Sodr : as coisas s o como se apresentam, n o como seria de bom tom que fossem. Sua *Nona Sinfonia*, que contava com a expectativa dupla de ser uma *Nona Sinfonia* (e portanto remetendo   apote tica *Nona Sinfonia* de Beethoven) e de ser a primeira sinfonia escrita por ele depois da Segunda Guerra Mundial (que, nunca   demais lembrar,   chamada na R ssia at  hoje de “Grande Guerra Patri tica”),   uma sinfonia ao mesmo tempo de pequenas propor es instrumentais (em oposi o   instrumenta o tit nica da *S tima*, por exemplo) e de dura o (com pouco menos de trinta minutos,   uma de suas sinfonias mais curtas; a *S tima* se estende por quase uma hora a mais). Se Shostakovich

avassaladora, para n o falar do extremo virtuosismo com que utiliza a linguagem.

²⁸ Elvira Vigna escreveu, al m de romances, cr ticas de arte permeadas de uma profundidade

escreveu uma *Nona Sinfonia petite*, é porque a vitória foi assim, *petite*. A guerra acabou, mas não é como se as coisas em casa estivessem muito boas.

É claro que esse tipo de postura, que vai contra as forças localmente hegemônicas, gera uma dificuldade de aceitação: aceitar que há um outro modo de vida possível coloca em questão o modo de vida de quem nunca se questionou a esse respeito, e imaginou o dominante como necessário. Isso nem sempre está num nível cognitivo de fácil acesso, porque frequentemente a crença se encontra tão arraigada que é confundida com a própria Verdade, ou como uma manifestação sua²⁹. Assim, da mesma forma que a dificuldade de aceitar a subjetividade da cultura negra – que não tinha o *valor* como referencial fixo, mas antes uma *justiça* como referencial móvel – gerou o estereótipo do “negro preguiçoso”, a dificuldade de certos musicólogos estadunidenses de aceitarem a subjetividade de Shostakovich – que não tinha com o regime a “fidelidade” como referencial fixo, mas a “sobrevivência” como referencial móvel – gerou as chamadas *Shostakovich Wars*³⁰. Quando Richard Taruskin diz que “Shostakovich não foi nenhum dissidente” (TARUSKIN, 2009, pp. 322-328), é dessa dificuldade que vêm suas afirmações, e ele está falando muito mais de si mesmo do que de Shostakovich.

Sem chão e à deriva

Uma das consequências de se abandonar a Verdade como pressuposto é que esta deixa de funcionar como

parâmetro de troca. Na cultura ocidental, a troca se dá por meio de um referencial fixo, o capital: um “valor (abstrato) que detém as regras das trocas” (SODRÉ, 2005, p. 95.), um princípio de intertradutibilidade de todas as coisas e regimes semióticos e que institui um grau de desterritorialização. Essa desterritorialização, no entanto, é sempre relativa, quer dizer, tem sempre o próprio capital como referencial (é justamente isso que permite o abuso ou a cafetinagem³¹). Na cultura negra, a troca é sempre “simbólica, e, portanto, reversível” (*ibid.*), se efetua em um grupo concreto e “não exclui nenhuma entidade: bichos, plantas, minerais, homens (vivos e mortos)” (*ibid.*). Todos participariam “ativamente, como parceiros de troca, nos ciclos vitais” (*ibid.*). Nesses ciclos, o princípio de troca não é o capital, mas o axé, a força vital como potência de criação, metamorfose e transfiguração.

Da mesma forma que o capital, um *Sentido unívoco* funcionaria como referencial fixo de troca, já que diversos signos podem significá-lo intercambiavelmente, sendo a própria troca garantida e sustentada pela imutabilidade do sentido unívoco da Verdade.

Na cultura negra, a reversibilidade é garantida não pelo capital desterritorializado, mas pelo axé. A diferença é sutil: enquanto o capital funciona como parâmetro fixo de desterritorialização, algo ao qual tudo pode ser redutível em forma de valor e que, por sua vez, pode novamente ser reconvertido a tudo, o axé é “a força vital, sem a qual, segundo a cosmogonia nagô, os seres não poderiam ter existência nem

²⁹ Esta discussão, emprestando o conceito de Suely Rolnik de “micropolítica reativa”, se encontra mais elaborada na seção *A micropolítica de Shostakovich*, cf. TAAM, 2018, pp. 106-113.

³⁰ Cf. TAAM, 2018, pp. 22-59, especialmente pp. 30-59.

³¹ Para o conceito de cafetinagem, cf. ROLNIK, 2018, pp. 32 e seguintes.

transformação” (*ibid.*, p. 97). Assim, enquanto o capital é um princípio transcendente fixo (e, portanto, dissociado das coisas e pertencente à realidade imutável e eterna da Verdade), cuja promessa é transformar qualquer coisa em qualquer outra coisa desde que essa transformação se efetue por sua mediação (“eu sou o caminho” etc.), o axé é um princípio imanente dinâmico que é a condição de possibilidade da transformação indeterminada. Enquanto o capital transforma sempre uma coisa em outra (e, portanto, é transitivo, “*transforma a em b*”), o axé *transforma* simplesmente, intransitivamente. A promessa do capital é um ponto fixo de referência (ele mesmo); a do axé, que, como “força, mantém-se, cresce, diminui, transmite-se em função da relação (ontológica) do indivíduo com os princípios cósmicos (orixás), com os irmãos de linhagem, com os ancestrais, com os descendentes” (*ibid.*), é apenas a impermanência e o devir.

Ao contrário do capital, que é um parâmetro transcendente que se remete à Lei (da Verdade, da moral), o axé funciona como um parâmetro imanentemente ético, uma potência de transformação vital. É justamente a delicadeza dessa potência (que, como vimos, varia nos contatos, nos encontros e nas composições) que deve ser preservada. Essa potência é a força vital de criação que existe singularmente em cada ser: princípio de diferenciação, essência, modo de perseveração na existência. É justamente ela que Shostakovich preserva quando joga o perigoso jogo duplo com as autoridades e os censores soviéticos, regido pela bússola ética da lição de Velásquez e não pela bússola moral das subjetividades dominantes e servis à Verdade – seja aqui a Verdade o Realismo Soviético à qual serve Zhdanov ou a moral perversa à qual servem certos musicólogos. Assim, por

mais estranho que seja dizer isso de um compositor soviético, o que Shostakovich faz é *preservar seu axé*, fazendo-o crescer com encontros felizes (seus parceiros de criação e colegas – *collega*, submetido às mesmas leis – como Khachaturian, Tarkovski, Sollertinsky, Rostropovich, Meyerhold, mas também aqueles por quem nutria especial afeição, como seus filhos e sua primeira esposa) e protegendo-o de encontros potencialmente mortais (um conflito direto com as autoridades). Shostakovich protege-se da morte que extermina todas as possibilidades de devir porque passa dos limites da vida, a morte da potência. Em contrapartida a ela há as pequenas mortes que todo ato de criação ou de gozo envolvem.

O processo de formação da cultura negra brasileira, assim como o processo de permanência da música de Shostakovich, pode ser entendido como um processo esquizoanalítico (cf. DELEUZE e GUATTARI, 2011, pp. 111-112 [1980, p. 182-183]), em que estão presentes quatro componentes – gerativa, transformacional, diagramática e maquinica. Essas componentes não são “etapas” nem “passos”, mas estão presentes em diversos ciclos que se operam simultaneamente. Ao mesmo tempo, “brotam e fazem rizoma” (*ibid.*), isto é, não se sucedem em uma ordem pré-determinada nem são necessariamente convergentes. Vamos descrevê-las em paralelo, de forma ilustrativa e não exaustiva. Na componente gerativa do processo esquizoanalítico da cultura negra brasileira, temos simultaneamente a mistura e a coexistência de semióticas mistas entre as diversas etnias trazidas ao Brasil – os indivíduos foram reagrupados de forma mista justamente para mitigar as agregações identitárias, e essa reorganização implica a coexistência e o co-funcionamento de todos

os universos referenciais, imaginários e culturais de todas essas pessoas. Na música de Shostakovich, temos o constante jogo de forças e os significados duplos (eles mesmos semióticas mistas), dois *fronts* pelos quais o compositor tem que lutar para que sua vida persevere: o orgânico (não desagradar demais às autoridades: garantir seu sustento material, não ser preso e executado) e o criativo (não agradá-las demais também, não trair a si mesmo). Depois, na componente transformacional, há a identificação das “semióticas puras” ou das singularidades e suas convertibilidades e a formação de microagrupamentos: por exemplo, as nações do candomblé e as correspondências estabelecidas entre elas; em Shostakovich, o isolamento de todos os elementos mencionados anteriormente, como suas citações musicais com significado extramusical (por exemplo, seu monograma musical, DSCH, enunciado repetidas vezes na *Décima Sinfonia* e no *Oitavo Quarteto*) e seus temas originais puramente no regime das aparências (o tema do desenvolvimento do primeiro movimento da *Sétima*). Na componente diagramática, formam-se os diagramas dessas semióticas puras: por exemplo os orixás, na medida em que funcionam como polos ou guarda-chuvas que ordenam a diferença por linhas intensivas e materializam formulações irreduzíveis; cada composição de Shostakovich é um diagrama em si, porque contém todas essas forças implicadas num campo relacional. Por fim, na componente maquínica, são efetuadas recombinações que resultam em novos agenciamentos: na cultura negra, as alianças, casamentos, formações de comunidades mistas; em Shostakovich, a própria continuidade do processo composicional, que mistura todos os

elementos anteriores e faz deles surgirem novas relações, destacando-se seu hábito autofágico de reaproveitar temas aqui e ali (o supracitado tema da *Sétima*, citado no apagar das luzes da *Décima Quinta Sinfonia*), remetendo o processo novamente à etapa gerativa mista ³² – em outras palavras, faz circular o axé, o desejo, a força criativa, a potência vital. Da mesma forma que o processo esquizoanalítico, em ritornelo (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 121-179 [1980, p. 381-433]), a cultura negra e a música de Shostakovich existem em “um espaço curvo, que comporte operações de reversibilização, isto é, de retorno simbólico, de reciprocidade na troca, de possibilidades de resposta” (SODRÉ, 2005, p. 102).

Como se ecoasse o que diz Pignatari sobre a luta do *Anarkhos* com o *Hierarkhos*, Sodré diz que o poder dos orixás “não se exerce por *hipotaxe* (subordinação), mas por *parataxe* (coordenação), sem os pressupostos desse absoluto de força implicado no Ocidente pela verdade (primeiro, de Deus; depois, do Homem e da História)” (*ibid.*, p. 123). Assim também se exerce o poder de afecção (criação de estados subjetivos de estranhamento que põem em questão as imagens pré-concebidas) e sedutor da música de Shostakovich, na medida em que, ao nunca se enquadrar definitivamente em uma categoria fixa, evidencia, nessa falta de enquadramento, precisamente uma indeterminação que convida ao questionamento, como se em sua música houvesse um “segredo”.

Mais um entrelaçamento entre as duas subjetividades das quais tratamos aqui: assim como na música de Shostakovich, na magia africana há um

³² Para uma reconstrução completa desse processo esquizoanalítico (ainda que o autor não utilize essa

denominação) da cultura negra no Brasil, cf. SODRÉ, 2005, pp. 97-103.

segredo. Mas esse segredo “não existe para, depois da revelação, reduzir-se a um conteúdo (linguístico) de informação. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e vigor das regras do jogo cósmico” (*ibid.*, p. 107). As notas, os sons e os afetos por eles produzidos não encerram um conteúdo programático necessário que deve ser decifrado e que tenha sido infundido por um autor – como uma espécie de bilhete de confissão dentro de uma garrafa jogada ao mar. Elas são, antes, gérmenes de mundos, que circulam “sem serem ‘revelados’, porque dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida à luz” (*ibid.*).

É por isso que a luta não é pela transformação, mas é a própria transformação, a manutenção da reversibilidade dos processos, como se lutar fosse metamorfosear-se. Eis o traço diferencial do conceito de máquina de guerra³³: algo que produz possibilidades alternativas, as linhas de fuga (e que portanto coloca em questão a “necessidade”) e que, apesar do nome, só se ocupa da guerra secundariamente. A máquina de guerra é mais uma máquina de criar do que de destruir, mais uma máquina de viver do que de matar (mesmo que, em casos extremos, seja necessário matar para viver, ou até morrer para viver³⁴).

Luta pela vida

Dessa maneira, a música não realiza ações significantes, mas “ações de

encantamento – em que tem de haver segredo e luta – [e que] não são governadas pelas palavras de uma razão logocêntrica” (SODRÉ, 2005, p. 121). O encantamento se realiza num intervalo intersubjetivo, um espaço de subjetividade fora-do-sujeito, “em que o outro está num lugar onde você poderia estar, em que ele controla alguma coisa que escapa a você (mas não é a verdade, porque esta não se inscreve na regra do jogo). No segredo pleno, não há nada de definitivo a ser dito e daí mesmo vem o encantamento” (*ibid.*). Essa dimensão da luta é, portanto, sempre regida pela transformação:

(...) as coisas só existem através da luta que se pode travar com elas (Exu, orixá responsável pela dinamicidade das coisas, é também chamado de Pai da Luta). Não é a violência ou a força das armas que entram em jogo aqui (a guerra é um aspecto pequeno e episódico da luta), mas as artimanhas, a astúcia, a coragem, o poder de realização (axé) implicados.

A luta é o movimento agonístico, o “duelo”, suscitado por uma provocação ou um desafio. (...) A luta é o que põe fim à imobilidade: todos (orixás, humanos, ancestrais, animais, minerais) são obrigados a responder imediatamente, concretamente, ritualisticamente, às provocações, aos desafios, e assim darem continuidade à existência. (SODRÉ, 2005, p. 108)

A obra que foi o passaporte para a primeira reabilitação de Shostakovich, em 1937, foi justamente uma resposta: a *Quinta Sinfonia*, subtitulada “resposta criativa de

um pouco) para sobreviver a um confronto com um predador:

“Morrer apenas o estritamente necessário, sem [ultrapassar a medida].
Renascer o tanto preciso a partir do resto que se [preservou.”

³³ Cf. TAAM, 2018, p. 76 e seguintes.

³⁴ Sem conotações cristãs, o poema *Autotomia*, da poeta Wisława Szymborska, traduzido por Regina Przybycien (cf. SZYMBORSKA, 2001, p. 106), trata disso, ao falar do pepino-do-mar (a holotúria), que ejeta parte de seus órgãos internos (“matando-se”

um artista soviético à crítica justa”. Fica claro o jogo duplo de Shostakovich: mesmo tendo de fazer uma concessão à Verdade stalinista, há algo nisso de verdade – a criação, enquanto caminho de manutenção da vida (da obra, do artista e do processo de criação), é a única resposta possível.

Da coordenação entre o movimento agonístico da luta (que remete à multiplicidade do desejo) e a agonia da Verdade (uma morte que dá espaço e fertiliza essa vida fervilhante) é que pode nascer o encantamento. Shostakovich usa sua música “não para dizer verdades (invertidas ou não), mas para exibir a persistência do segredo (através do ritmo, dos cantos, das danças), para acenar com a regra negra do jogo, que implica o controle simbólico do universo, para *encantar*, em suma” (*ibid.*, p. 132). A música de Shostakovich e as possibilidades subjetivas da cultura negra no Brasil são “agentes de erosão da verdade acumulada, são exterminadores da coerência semiótica dos discursos” (*ibid.*, p. 133). Esse é um dos motivos pelos quais ambos são alvo da violência (verbal e física) de grupos reativos e reacionários para os quais essa “Verdade” que erodem é tida como traço constitutivo e fundamental da existência.

Se a hipótese de Sodré é que a persistência da cultura negra brasileira se dá pela “suspeita de que os jogos do mundo, a heterogeneidade da linguagem, não coincidam com a ordem da verdade universal produzida pela ideologia moderna” (*ibid.*, p. 137), nossa hipótese em relação a Shostakovich é semelhante: a de que sua música e seu modo de vida não comportam uma regra fixa, uma Verdade. Comportando, ao contrário, um segredo, ou seja, a fertilidade das possibilidades envolvidas nessa inexistência de Verdade, Shostakovich e a cultura negra no Brasil atuam como máquinas de guerra,

produzindo desvios dos caminhos já estabelecidos e erodindo tanto as verdades ditas pelos *Hierarkhoi* e *Hierotéloi* quanto seus alicerces de direito.

A subjetividade de um artista soviético, marcada pela *marginalidade*, é eminentemente caracterizada pela opressão de uma Verdade que se reproduz a todo momento, e que desvia as forças vitais de criação em prol de sua própria manutenção: a Verdade do veridictor ou veriditador. Trata-se de viver e resistir num território em que não é possível uma luta frontal, em que as forças são absolutamente díspares: ao mesmo tempo em que o Estado dispõe de uma força bruta infinitamente maior do que a do artista (individual ou geral), o artista dispõe de uma força de criação que o Estado, por definição, não possui, a não ser secundariamente.

Nesse regime de produção de subjetividade e desejo, a resistência de um artista soviético e a sua criação artística, descontando-se o que é puramente “estatal”, se assemelham enormemente à resistência da cultura negra no Brasil, em que a persistência da vida e da criação se dá por metamorfoses, amálgamas, um processo constante de reinvenção de si e da própria criação, em relações confusas e por vezes contraditórias com o hegemônico.

Assim, a micropolítica de um artista soviético, isto é, seu modo de vida, assemelha-se às micropolíticas em regimes ditatoriais em geral, como no Brasil da ditadura: não se trata de lutar *contra* algo ou alguém, mas de lutar *pela* persistência de seu modo de vida, e *pela* possibilidade de haver modos de vida distintos do dominante.

Luta pela vida, não contra a morte; pela liberdade, não contra a opressão.

Referências

- CLARK, Bruce. The differences between the Catholic and Orthodox churches. *The Economist*, Londres, 12 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.economist.com/the-economist-explains/2016/02/12/the-differences-between-the-catholic-and-orthodox-churches>>. Acesso em: 20 mai. 2018.
- CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- _____. *Mil Platôs*, vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Mil Platôs*, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- FAY, Laurel. *Shostakovich: a life*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*, São Paulo: Edipro, 2015.
- JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- LEBEDINSKIY, Lev. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича [О nekotorykh muzykalnykh tsitatak v proizvedenyakh D. Shostakovicha]. *Новый Мир* [Novyi Mir] 3, 1990.
- LOURENÇO, Frederico. Nota do Tradutor in: BÍBLIA. N. T. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MCSMITH, Andy. *Fear and the Muse Kept Watch, the Russian Masters : from Akhmatova and Pasternak to Shostakovich and Eisenstein - under Stalin*. New York: New Press, 2015.
- PELBART, Peter Pál. Orelha de livro. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SCHLOESSER, Stephen. *Visions of Amen: The Early Life and Music of Olivier Messiaen*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans Publishing, 2014.
- SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Autotomia. Inimigo Rumor*, 7Letras/Cosac Naify, v. 10, mai. 2001. p. 106.
- TAAM, Pedro. *Dmitri Shostakovich e a Sétima Sinfonia – “Leningrado”: Micropolítica e Máquina de Guerra*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/21343>>

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2009.

VIGNA, Elvira. Art contemporain d'inspiration islamique. *Aguarrás*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 35, jan./fev. 2012. ISSN: 1980-7767.

VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov*. New York: Lime-light Editions, 1979.

WENTWORTH, Jean. Oliver Messiaen: Visions de l'Amen by John Ogdon, Brenda Lucas and Oliver Messiaen. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 59, n. 2, abr. 1973.

Abstract: In the present article, we read the mode of life of the Soviet composer Dmitri Shostakovich keeping in mind the concept of subjectivity, as used by Félix Guattari and Suely Rolnik. Taking as a starting point propositions from Muniz Sodré, our reading takes the path of micropolitical fight, in parallel with black culture in Brazil, seeking to point out the possible forms of resistance for a Soviet artist. The question here is how to produce art under a regimen of ideological surveillance, but still keeping autonomy in matters of artistic creation. We conclude that, by rejecting the then current regime of sense without necessarily engaging in direct confrontation, Shostakovich was able to simultaneously produce political resistance to said regime, keep his autonomy in matters of artistic creation and preserve his own life.

Keywords: Micropolitics, Soviet music, Modes of life.