

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Pedro Taam

**Dmitri Shostakovich e a *Sétima Sinfonia* – “*Leningrado*”:
Micropolítica e Máquina de Guerra**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo

2018

**Dmitri Shostakovich e a *Sétima Sinfonia* – “*Leningrado*”:
Micropolítica e Máquina de Guerra**

Pedro Luiz Magalhães Taam

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PEPGCOS/PUC-SP como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica.

Orientador: Rogério da Costa

Co-orientadora: Suely Rolnik

São Paulo, SP – Brasil

2018

Dmitri Shostakovich e a *Sétima Sinfonia* – “*Leningrado*”:

Micropolítica e Máquina de Guerra

Pedro Taam

Resumo

O **objeto** do presente trabalho é a *Sinfonia em Dó Maior Nº7 Op.60* de Dmitri Shostakovich, chamada doravante de *Sétima*. Nossa **questão de pesquisa** é que a *Sétima* foi alvo de interpretações políticas por toda a sua vida, no entanto, uma falha nessas abordagens: nenhuma delas entende a política como tendo uma dimensão macro e uma micro, aquela se referindo a partidos, representações e identidades e esta a subjetividades e devires. Historicamente, toda a sua recepção foi marcada por representações e identidades (“tema da invasão”, “pró-regime”, “anticomunista”, revisionistas e antirrevisionistas), mas este é o primeiro trabalho que levanta a **hipótese** da existência de uma potência revolucionária da *Sétima* no campo micropolítico. Trata-se de uma questão política dentro de uma obra musical. Para desenvolvê-la, temos como **corpus** o texto musical e a sua repercussão musicológica de Shostakovich pós-1979 (as chamadas “*Shostakovich Wars*”) e, como **referenciais teóricos**, a teoria micropolítica de Suely Rolnik (que se desdobra em psicanálise, filosofia e semiótica) e a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari tratam de dois aspectos da forma-Estado: a máquina de guerra e o aparelho de estado. No pólo do aparelho de estado encontramos as políticas identitárias e os sistemas de representação, as semióticas significantes ou semiologias. No pólo da máquina de guerra encontram-se as semióticas assignificantes, as micropolíticas, os modos de existência ou de vida não-hegemônicos, os devires-revolucionários, aquilo que há de fresco e que ainda não foi capturado pelo aparelho do estado. Trilhando esse caminho teórico, sempre em diálogo com a obra e o autor, podemos arriscar nossas conclusões. A **conclusão** a que chegamos é que, tanto nas qualidades estéticas e musicais da *Sétima* quanto na dimensão micropolítica da obra e do modo de vida de Shostakovich, observa-se o comportamento de uma máquina de guerra.

Palavras-chave: Shostakovich Wars; Micropolítica; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Suely Rolnik; Subjetividade

**Dmitry Shostakovich and his *Seventh Symphony* – “Leningrad”:
Micropolitics and War Machine**

Pedro Taam

Abstract

In the present work, we discuss Dmitry Shostakovich’s *Seventh Symphony*, henceforth called the *Seventh*. The *Seventh* is and was object of political interpretations throughout all of its existence, but our **research question** is that all of past interpretations fail to acknowledge politics as having both a micro and macropolitical dimensions, the later having to do with party, identity and representational politics and the former with subjectivity and becomings. Historically, all of the *Seventh*’s reception was marked by identity and representation (“invasion theme”, “pro-regime”, “anti-communist”, revisionism and anti-revisionism), but the present dissertation is the first work which raises the **hypothesis** of the *Seventh* having a revolutionary power (*potentia*) in the micropolitical field. Since we are dealing with a political question within a musical work, our **corpus** is a combination of the musical text, Shostakovich’s repercussion in musicology post-1979 (the so-called Shostakovich Wars) and a **theoretical framework** composed by Suely Rolnik’s micropolitical theory (which unfolds in psychoanalysis, philosophy and semiotics) and Deleuze and Guattari’s philosophy. In *A Thousand Plateaus*, Deleuze and Guattari deal with two aspects of the State-form: the war machine and the State apparatus. These two aspects work as two poles: in the State apparatus pole there are the identity politics, the representation systems (both political and semiotic), and the signifying semiotics or semiologies. In the war machine pole there are the a-signifying semiotics, the micropolitics, the non-hegemonic ways of life (*genres de vie*) or non-hegemonic modes of existence, the revolutionary-becomings and all there is that is fresh and has not yet been captured by the State apparatus. By going through this theoretical path, always in dialogue with Shostakovich’s life and work, we arrive at the **conclusion** that, both in the aesthetic and musical qualities of the *Seventh* and in its micropolitical dimension, as well as the composer’s mode of being, we find the behavior of a war machine.

Keywords: Shostakovich Wars; Micropolitics; Gilles Deleuze; Félix Guattari; Suely Rolnik; Subjectivity.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Vera Mendes (PUC-SP)

Prof^a. Dr^a. Neide Jallageas (Externa)

Prof. Dr. Rogério da Costa (PUC-SP) - Orientador

Profa. Dra. Suely Rolnik (PUC-SP) - Co-orientadora

Embora tenha muitos agradecimentos, esta dissertação tem uma única dedicatória:

a Elvira Vigna,

por, sem nunca ter me ensinado nada, ter me feito aprender a escrever, a ler, a delirar com os pés no chão e a descobrir as fortíssimas presenças das ausências – a sua própria, talvez a maior de todas.

Agradecemos à CAPES e à FUNDASP pela bolsa de estudos concedida.

Agradecimentos

A todos que não estão nesta lista que já nasce fracassada (e principalmente a eles).

Ao Rogério da Costa, pela força, pela confiança, pelo carinho, pelo exemplo, por tudo.

À Suely Rolnik, por sua capacidade transformadora de desobstruir a potência de criação onde quer que esteja estagnada. Pelo carinho, pelas ideias, por todas as possibilidades, todos os caminhos abertos. Pela generosidade e sinceridade de nos acolher sob as suas asas.

À Vera Mendes, por seus braços, coração e mente abertos; pelo carinho e pelo tanto que me nutriu com seu acolhimento e seu cuidado.

À Neide Jallageas, pelos universos abertos, pelo exemplo, por todos os papos, interações e por todo o carinho.

Ao Flavio, pelo suporte em todos os sentidos: tanto o de me suportar quanto o de me dar apoio. E por não ter desistido de mim. Por ter lido tudo e por ter participado da gênese de cada ideia. Pela ajuda com tudo o que eu não consigo fazer.

À minha mãe, por todas as coisas compartilhadas, do carinho ao aniversário, por todo o apoio e por ter estado ao meu lado nas horas mais difíceis, desde sempre.

Por tudo o que não consigo dizer, ao meu agenciamento coletivo de afetividade materna (Isabel, Elvira, Suely Taam, Marília) e paterna (Marcelo, Urubatan, Roberto).

Ao meu agenciamento coletivo de afetividade fraterna (Francisco, Kaio, Beú), por todo o carinho, a leveza, a amizade, a compreensão, o companheirismo.

À Caró, por todos os chutes no lugar certo e todos os cafunés na hora certa; pelos vinhos, pelas horas erradas. Pela perversão da ABNT. E por tudo mais que eu não consigo dizer.

À Talyta Carvalho, por dizer as coisas erradas nas horas certas, por não fazer nenhum exercício da prudência, por todo o apoio e por tudo o que não posso mencionar em público.

À Cida Bueno, pela infinita paciência, ajuda, delicadeza, carinho e apoio.

À Leda Tenório da Motta, pelo apoio fundamental e as palavras de coragem nos momentos mais delicados, transformando os momentos de desespero em “*our finest hour*”; e também por todos os toques de nobreza, refinamento e sofisticação.

Ao Peter Pál Pelbart, pela fissura aberta que me fez vislumbrar a velocidade infinita que o pensamento persegue (e, também por isso, ao Rogério).

Ao Silvio Baroni, por sua intercessão e pela magia da técnica.

À Lucia Santaella, pelo “sim”.

To Vitlaus von Horn, for his friendship, his invaluable aid and support throughout all this work, since and even before the beginning – and for our shared laughs, too.

Aos meus colegas de COS, que me acolheram e me ensinaram muitíssimo.

Aos pesquisadores com quem tive o privilégio de conviver nos grupos; meu carinho e agradecimento especiais para Patricia Fanaya, Daniele Fernandes, Isabel Jungk, Juliana Rocha Franco, Priscila Borges, Ronaldo Marin e Winfried Nöth.

Aos meus colegas do Núcleo de Estudos da Subjetividade, que se tornaram amigos e me acolheram de uma forma que eu jamais sonhei; meu carinho especial para Ana Paula Cohen, Lu Briotto e Lorena Cascallana.

À Silvana Olivieri, que instilou em mim a força transformadora dos orixás.

E ao Rafael Trindade, querido *bricoleur*, pelo *kintsugi* que fizemos juntos.

“Eu fico horrorizado com as pessoas que pensam que os comentários sobre uma sinfonia são mais importantes que a sinfonia. O que conta para elas é um grande número de palavras de bravura – e a música em si pode ser patética e apagada. Isso é uma verdadeira perversão. Eu não preciso de nenhuma palavra de bravura sobre música e nem acho que ninguém precise. Precisamos é de música com bravura. Não digo “bravura” porque haverá gráficos em vez de notas, mas porque é honesta. Música na qual o compositor expressa seus *pensamentos* honestamente, e faz isso de uma forma que possibilitará que o maior número possível de cidadãos decentes em seu país e em outros países reconheçam e aceitem essa música, entendendo assim seu povo e seu país. Esse é o sentido de compor música, como eu vejo.”

Dmitri Shostakovich

“(...) o problema não é mais fazer as pessoas se exprimirem, mas lhes permitir vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas tenham finalmente algo a dizer. As forças de repressão não impedem as pessoas de se exprimir, pelo contrário, forçam-nas a se exprimir. Doçura de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer, porque essa é a condição para que se forme algo de raro ou rarefeito que mereça um pouco ser dito.”

Gilles Deleuze

Nota sobre traduções e transliterações do russo

Como o presente trabalho trata de um autor russo e se utiliza de algumas referências em russo, é necessário adicionar uma nota explicativa.

Quando se faz a passagem do alfabeto cirílico para o latino, há duas coisas a serem preservadas: a grafia e a pronúncia. Historicamente, primeiro foi usado internacionalmente o padrão de transliteração em língua francesa (Scriabine, Rachmaninov, Chostakovich, Tchaïkovski), depois em língua inglesa (Scriabin, Rachmaninoff, Shostakovich, Tchaikovsky). Diversos países desenvolveram suas grafias próprias, como a Alemanha (Skrjabin, Rakhmaninow, Schostakowitsch, Tschaikowski) ou a Espanha (Skriabin, Rajmáninov, Shostakóvich, Chai-kovski). Alguns sistemas, principalmente aqueles das línguas eslavas grafadas em alfabeto latino, são graficamente irreconhecíveis para nós, como o da Polônia (Scriabin, Rachmaninow, Szostakowicz, Czajkowski) ou o da República Tcheca (Skrjabin, Rachmaninov, Šostakovič, Čajkovskij).

No Brasil, o padrão mais utilizado atualmente é o utilizado pelo Departamento de Língua e Cultura Russa da FFLCH-USP. Nesse sistema, grafariamos Skriábin, Rakhmáninov, Tchaikóvski, Chostakóvitch.

Ao contrário da maioria dos trabalhos sobre cultura russa no presente, no entanto, não nos utilizamos do padrão da FFLCH-USP para transliteração.

Alguns mecanismos de busca (como o Google) estão preparados para essas diferenças. Uma busca por “Rachmaninov” no Google retorna, também, as entradas em que se grafa “Rachmaninoff”. No entanto, o mesmo não vale para todas as variações de todos os nomes.

Assim, optamos por preservar as grafias mais comuns (Scriabin, Rachmaninov, Shostakovich, Tchaikovsky). Acreditamos que estas, além de otimizarem eventuais buscas, causam menos estranhamento ao leitor, mas reconhecemos que se trata de uma opção pessoal e que não se pretende padrão.

Outra coisa a se notar é a diferença entre tradução e transliteração. O que dissemos anteriormente é válido para a menção de nomes russos num texto escrito em língua portuguesa (tradução). Quando citamos um texto estrangeiro na língua original, não modificamos as grafias, mas as modificamos ao traduzi-la. Por exemplo: o primeiro nome de Dmitri Shostakovich é grafado “Dmitri” quando em português, “Dmitry” quando em inglês e “Dmitriy” quando se trata de transliteração direta.

Quando citamos diretamente o título de uma publicação em russo ou quando é essencial para alguma reflexão etimológica a citação de uma palavra russa, optamos por colocar, no corpo do texto, o original em cirílico, seguido pela transliteração e pela tradução.

Nesses casos, optamos pelas transliterações que preservam a maior relação com a grafia original (Dmitriy, Tchaikovsky).

Nota sobre traduções em geral

A tradução utilizada no presente trabalho é sempre a da publicação referenciada.

Quando a referência é em língua estrangeira, trata-se sempre de tradução nossa, exceto se explicitado o contrário.

Assim, as citações obras de Deleuze e Guattari publicadas no Brasil e assim referenciadas são traduções de seus respectivos tradutores, referenciados em cada edição.

Obras referenciadas no original, mesmo que contem com traduções brasileiras, são traduções nossas.

Sumário

Introdução: A subjetividade de um artista soviético	1
A Lei da Verdade cria a Necessidade; a Necessidade cria a Falta	4
A necessidade e a luta	9
Sem chão e à deriva	16
Luta pela vida	19
I - A Sétima	22
Shostakovich – inquietação e proximidade	22
A Sétima Sinfonia	23
Sinfonia da discórdia	28
II - A Sétima na musicologia e em fontes documentais	30
i) Richard Taruskin	31
ii) Karen Kopp	40
iii) Dmitry Feofanov e Allan Ho	42
iv) Esti Sheinberg	47
v) Francis Maes	49
vi) Laurel Fay	50
vii) Fontes documentais e jornalísticas	50
III - Rolnik, Guattari e Deleuze	60
Os signos de Rolnik	60
Representações do desejo	62
De O Anti-Édipo a Mil Platôs	63
Prejudicar a tolice com uma máquina de guerra	76
Exu e os Signos	81
O sentido está inscrito numa folha de Riemann	87
O signo Peirceano	91
IV - Máquinas e agenciamentos	95
Por uma semiomancia	96
A semiomancia é estética, ética e política	99
A ética de Shostakovich	103
Dura lex, sed lex – e daí?	105
A micropolítica de Shostakovich	106
Leitura da Sétima	114
Referências	123
Apêndice I - Análise da Sétima	128

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 sobre Shostakovich é, em certo sentido, seu *testemunho* – nome que seria usado como título de sua controversa autobiografia. Em sua vida, Shostakovich viu acontecer 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. O testemunho que nos interessa, no entanto, não é apenas o historiográfico ou o documental, mas aquele que – como Shostakovich coloca, jocosamente chamando a cidade de “São Leninburgo” – se materializa na síntese desses acontecimentos em forma de expressão.

Shostakovich iniciou seus estudos musicais bem cedo, formou-se no conservatório aos dezenove anos e alcançou, também cedo, o sucesso, inclusive internacionalmente. No ano seguinte à estreia, sua *Primeira Sinfonia*, escrita como conclusão de seus estudos no conservatório, foi executada em Berlim sob a regência de Bruno Walter. Um ano depois, foi executada nos Estados Unidos, sob a regência de Leopold Stokowski. É seguro dizer que Shostakovich conheceu uma vida tranquila em sua juventude – *chouchou* de Glazunov¹, tinha um círculo de amizades cultas e interessantes, que o 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*, que até então fora 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

¹ FAY, Laurel. *Shostakovich: a life*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p.17

² Falamos aqui do Marechal Tukhachevsky. Cf. 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. p. 171

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

menos que nada. De 1936 até a estreia de sua *Quinta Sinfonia*, no fim de 1937, Shostakovich comeu o pão que Stalin e Zhdanov⁴ amassaram.

Foi no começo de 1936 que Shostakovich conheceu pessoalmente o escritor Mikhail Bulgakov, com quem dividia mais que afinidades literárias⁵. Em sua obra principal, *O Mestre e a 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. 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”, e seus assessores bizarros. Assim como Woland, Stalin faz as coisas (e as pessoas) aparecerem e desaparecerem, vide o caso Kirov⁶. Não apenas Kirov: Stalin tinha o poder de fazer desaparecer quem quisesse. Desde o arqui-inimigo Leon Trotsky (Figura 1) até os políticos – uma vez aliados e depois inimigos – Nikolai Antipov, Sergei Kirov, e Nikolai Shvernik, um de cada vez (Figura 2).

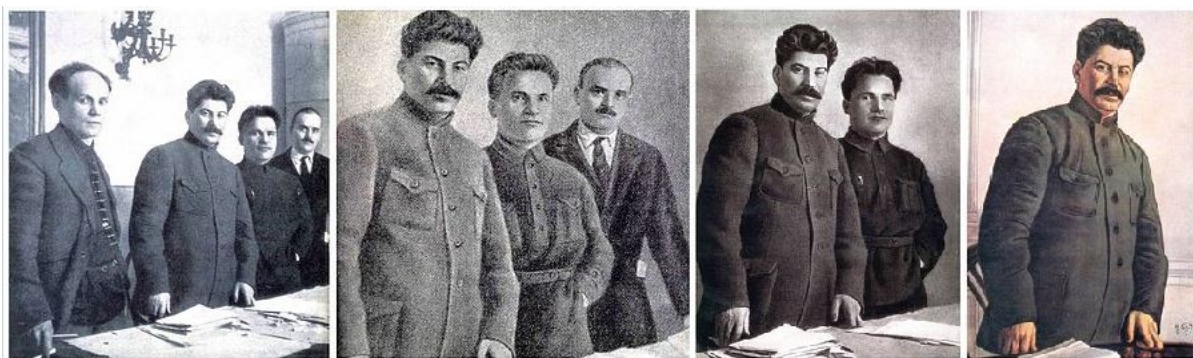


Figura 2. Sucessivas edições de foto original de 1926, em que Stalin aparece com Nikolai Antipov (à sua esquerda), Serguei Kirov e Nikolai Shvernik. Autor desconhecido.

⁴ Andrei Alexandrovich Zhdanov (1896-1948) foi, por assim dizer, o jagunço de Stalin.

⁵ 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.siue.edu/~aho/musov/bulgakov/bulgakov.html> >. Acesso em: 27 mai. 2018.

⁶ 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.



Figura 1. Pronunciamento de Lenin na praça Sverdlov, em Moscou (1919).
Montagem com o original de 1919 e versão editada a mando de Stalin.
Crédito: Luis Pineda Servin.

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 soviéticos⁷. 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* representou 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 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. Havia

⁷ 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.demoscope.ru/weekly/znigi/polka/gold_fund08.html>. Acesso em: 27 mai. 2018.

um Inimigo, uma causa real para as pessoas queridas perdidas. Antes, nos expurgos, não. Aliás, que expurgos?

Foi durante a guerra que outro artista, Sergey Prokofiev, citou, no segundo movimento de sua *Sétima Sonata*, uma canção, de Schumann (Liederkreis Op.39 N°9, *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 transcendente⁸. 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 uma unidade que falta ao estado de natureza. O maior poder do soberano hobbesiano é o de resolver ambiguidades, ser o fiel da balança da linguagem. É que o grande confronto que se observa no nível da linguagem rebate-se sobre outros dois constituintes da experiência humana: o Estado e a psique⁹. Como em qualquer outro discurso religioso, 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”¹⁰) para depois apontar o caminho do paraíso (“as paixões que inclinam o

⁸ Tratamos aqui da ideia de Verdade discutida por Muniz Sodré. Cf. SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.133

⁹ “O grande confronto entre ícone e símbolo que se observa na macroestrutura sónica rebate-se na microestrutura do próprio verbal, acusando uma fissura, uma contradição antagônica entre dois modos e duas relações de produção sónica, 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, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.188

¹⁰ HOBBS, Thomas. *Leviatã*, São Paulo: Edipro, 2015. p.117

homem à paz são o Medo da Morte, o Desejo de coisas necessárias (...) e a Esperança de obtê-las com seu próprio trabalho”¹¹).

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 morte (“Não há nenhuma coisa em que o homem livre pense menos do que na morte”¹²). O desejo, que em Espinosa é quase o movimento browniano de partículas em suspensão¹³, se torna desejo da necessidade. Por fim, o amálgama que mantém as duas coisas unidas é a Esperança, esse afeto que, para Espinosa, nos entristece¹⁴ – isto é, diminui a nossa potência.

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 denunciada¹⁵, 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 outros casos), 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 se-

¹¹ *Idem*, p.120

¹² ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: EDUSP, 2015. Parte IV, Proposição LXVII.

¹³ “(...) 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”. (*Idem*, Explicação da Definição I da Parte III)

¹⁴ “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(...)”. (*Idem*, Explicação das Proposições XII e XIII da Parte III)

¹⁵ “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.” (CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.201)

parados pelo Cisma do Oriente de 1054. 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 icônica¹⁶ 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 Clark¹⁷, enquanto a teologia ortodoxa explora a ideia de que Deus “é, ao mesmo tempo, inacessível à razão humana mas acessível ao coração”¹⁸, 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 metropolita, 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 veriditor: “e conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”¹⁹.

Esse é o direito que, em Hobbes, pertence ao Soberano, e que caracteriza a 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”²⁰, que se caracteriza antes por sua organização que por seus meios de ação: “a primeira a comando de

¹⁶ Aqui dizemos ícones no sentido de ícones ortodoxos, e não o signo “ícone” das teorias semióticas.

¹⁷ Jornalista e editor do *The Economist*, especializado em questões religiosas, russas e orientais.

¹⁸ 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.

¹⁹ BÍBLIA. N. T. João, 8:32. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

²⁰ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.188

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”²¹.

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”²², o problema da política é e sempre foi o da tradução da realidade simbólica – a dos discursos – para a realidade física. 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 legítimo. *Legitimus* – por direito. Ambos, *arkhé* e *télos*, encontram-se numa espécie de excronia (um fora-do-tempo, o *aion*²³) 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.”²⁴

Como nota o compositor Olivier Messiaen: “Amém, palavra de Gênese, que leva à Revelação; Amém, palavra de Revelação, que é a consumação da Gênese”²⁵. Dessa palavra misteriosa, Messiaen²⁶ 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”²⁷. “Amém” é a palavra mágica que faz e desfaz o nó, abre e fecha o portal.

²¹ *Ibid.*

²² *Idem*, p.187

²³ Aqui, as palavras *arkhé* [ἀρχή], *télos* [τέλος], *fora-do-tempo* [εγχερονου], excronia [εγχερονια] e *aion* [αἰών] são utilizadas como conceitos. O termo excronia (ou exocronia) [εγχερονια] é a adaptação fonética de εκ (fora) + χρονον (do tempo) + ια (sufixo formador de substantivo). Agradecemos ao prof. Vinicius Chichurra pela colaboração.

²⁴ Em que se destaque o termo αἰών, explicado na nota anterior: “...καὶ νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.”

²⁵ Segundo Stephen Schloesser cita o próprio Messiaen na primeira edição das *Visions de L'Amen*. (SCHLOESSER, Stephen. *Visions of Amen: The Early Life and Music of Olivier Messiaen*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans Publishing, 2014. p.353)

²⁶ 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).

²⁷ WENTWORTH, Jean. Oliver Messiaen: Visions de l'Amen by John Ogdon, Brenda Lucas and Olivier Messiaen. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 59, n. 2, abr. 1973.

Assim, 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 profecias 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”²⁸. A afirmação de que o líder é o caminho é a base do cristianismo nascente²⁹, 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 à frente: “não vim por mim mesmo, mas foi Ele que me enviou”³⁰. De Stalin (“nosso líder, nosso professor, nosso pai”³¹) a Putin (de “*put*”³², “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”³³), que legitima o exercício do poder pelo chefe sagrado, não acontece sem atritos. Sair do *aion* em direção ao *chronos* (do tempo sagrado imemorial ao tempo mundano) 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 percorre deixa ali algo de si, produz algo. Como uma corrente elétrica passando numa bobina e produzindo calor, um trabalho é efetuado nesse circuito. A exploração desse trabalho (no sentido mais amplo: dispêndio de energia) será tratada no capítulo seguinte, quando será chamada de cafetinagem.

²⁸ BÍBLIA. N. T. João, 14:6. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

²⁹ LOURENÇO, Frederico. Nota do Tradutor *in*: BÍBLIA. N. T. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.387

³⁰ BÍBLIA. N. T. João, 8:42. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

³¹ Em russo: наш вождь, наш учитель, наш отец [nash vozhd, nash uchitel', nash otets].

³² Em russo: путь [put'].

³³ *Ibid.*

A necessidade e a luta

(ou “*caminante, no hay camino*”)

Podemos extrair da seção anterior a seguinte proposição: o transcendente não é necessário, 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 pressuposta) e o que é vital (aquilo que é efetivamente imprescindível para a manutenção da vida). 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: desde o Estado como necessidade (há e sempre houve sociedades sem o que Hobbes chama de “estado”) até o anacronismo linguístico (quando o próprio Saussure, mesmo que timidamente, já reconhecia a mutabilidade do signo linguístico³⁴).

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”³⁵, 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”).

³⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012. p.111-119

³⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p.68-69 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p.144-145]

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, 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)”³⁶. 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. 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 sociedade branca era (e é) multifacetada e por vezes contraditória, a relação de um sujeito 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 se assemelha à falta de direção do desejo espinosano³⁷.

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

³⁶ SODRÉ, Muniz, *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.130

³⁷ “(...) 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”. (ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: EDUSP, 2015. Explicação da Definição I da Parte III)

de Chiaureli) pode ser lido como o Mal. O Mal impessoal e totalizante 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”. Assim, podemos ecoar 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 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 (...).³⁸

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”³⁹. Enquanto a estratégia da cultura negra brasileira seria a de “jogar com as ambiguidades do sistema, agir nos interstícios da coerência ideológica”⁴⁰, 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”⁴¹, seja “por parte de escravos alforriados”⁴², 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, nos vacúolos de liberdade que há em qualquer estrutura.

Quando Sodré diz que a “dimensão política da *revolta* ultrapassa a da fuga”⁴³ 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

³⁸ LEBEDINSKIY, Lev. *О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича [O nekotorykh muzykalnykh tsitatakh v proizvedenyakh D. Shostakovicha]*. Новый Мир [Novyi Mir] 3, 1990.

³⁹ SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.92 *et seq.*

⁴⁰ *Idem*, p.92

⁴¹ *Idem*, p.124

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Idem*, p.93

cultura negra⁴⁴. 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”⁴⁵. 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”⁴⁶.

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”⁴⁷. Se Jallageas levanta um questionamento quase jurídico – a legitimidade do Estado para determinar o que é arte⁴⁸, nos dois sentidos de 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

⁴⁴ Embora a questão seja fundamentalmente diferente em princípio (embora difícil, Shostakovich poderia eventualmente emigrar, ao contrário das pessoas escravizadas e traficadas ao Brasil, que não dispunham de qualquer meio de sair do Brasil, 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 perseverança.

⁴⁵ PELBART, Peter Pál. Orelha de livro. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.

⁴⁶ SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.99

⁴⁷ 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. p.7

⁴⁸ 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’”. (*idem*, p.8)

do *yurodstvo*⁴⁹, 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 censura⁵⁰), mas principalmente pelo público soviético.

Há ainda uma outra razão: Shostakovich sempre encarou a Verdade como uma possibilidade, às vezes subvertendo-a, exagerando-a, 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”⁵¹. A ordem das aparências é a ausência “de encadeamento necessário entre os signos”⁵² e de “relações absolutas de causa e efeito”⁵³. 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 perceptos portadores de intensidades com potencial de afecção – seduzem, enfeitiçam. Nesse regime, os signos “são intensos exatamente porque não significam nada – como na música”⁵⁴. A música de Shostakovich aparece, então,

⁴⁹ Como faz Salomon Volkov na introdução de *Testimony*. Cf. VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov*. New York: Limelight Editions, 1979. pp.xxv-xxvii

⁵⁰ JALLAGEAS, Neide. Andrei Tarkóvski: resistência e subversão no cinema soviético. *Kinoruss: cadernos de pesquisa*, São Paulo, ano VI, n. 7, nov. 2016. p.69 (nota 5)

⁵¹ Que grafamos aqui como “verdade”, em minúscula, em oposição a “Verdade”, a lei transcendente.

⁵² SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.111

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Idem*, p.119

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 feitio (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 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 (...).⁵⁵

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 verdade⁵⁶ – algo a ser produzido. Sobre seu cadáver, 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”⁵⁷. Dizer “efeitos de segredo” não implica o ocultamento de uma verdade, mas apenas que haja uma flutuação referencial⁵⁸, a perda da obrigatoriedade da norma, tornada patente por sua exposição.

Elvira Vigna⁵⁹ fala, ao escrever sobre uma exposição de “Arte contemporânea de inspiração islâmica”, do conflito irreconciliável entre uma tradição milenar (e, portanto, embaixatriz 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.

⁵⁵ *Idem*, p.120

⁵⁶ *Idem*, p.117

⁵⁷ *Idem*, p.116

⁵⁸ *Idem*, p.117

⁵⁹ Elvira Vigna escreveu, além de romances, críticas de arte permeadas de uma profundidade avassaladora, para não falar do extremo virtuosismo com que utiliza a linguagem.

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.⁶⁰

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 Sodré: as coisas são como se apresentam, não como seria de bom tom que fossem. Sua *Nona Sinfonia*, que contava com a expectativa dupla de ser uma *Nona Sinfonia* (e portanto remetendo à apoteótica *Nona Sinfonia* de Beethoven) e de ser a primeira escrita depois da Segunda Guerra Mundial (que, nunca é demais lembrar, é chamada na Rússia até hoje de “Grande Guerra Patriótica”), é uma sinfonia ao mesmo tempo de pequenas proporções instrumentais (em oposição à instrumentação titânica da *Sétima*, por exemplo) e cronológicas (com pouco menos de trinta minutos, é uma de suas sinfonias mais curtas; a *Sétima* tem quase uma hora a mais de duração). Se Shostakovich 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 sua (a isso chamaremos posteriormente, emprestando o termo de Suley Rolnik, de “micropolítica reativa”). 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 dos departamentos acadêmicos americanos 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 *Shostakovich Wars*, tratadas no capítulo seguinte. Quando Richard

⁶⁰ VIGNA, Elvira. Art contemporain d’inspiration islamique. *Aguarrás*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 35, jan./fev. 2012. ISSN: 1980-7767.

Taruskin diz que “Shostakovich não foi nenhum dissidente”⁶¹, é dessa dificuldade que vêm suas afirmações, e é sua própria micropolítica reativa que fica evidente.

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. Se, na cultura ocidental, a troca se dá por meio de um “valor (abstrato) que detém as regras das trocas”⁶², um princípio de intertradutibilidade de todas as coisas e regimes semióticos que instituiria um grau de desterritorialização relativa e permitiria o abuso ou a cafetinagem, por meio de um referencial fixo (antropo-logo-ego-falo-etno-cêntrico, para usar um termo rolnikiano), na cultura negra a troca é sempre “simbólica, e, portanto, reversível”⁶³, e se efetua em um grupo concreto como “troca simbólica [que] não exclui nenhuma entidade: bichos, plantas, minerais, homens (vivos e mortos)”⁶⁴, que participariam “ativamente, como parceiros de troca, nos ciclos vitais”⁶⁵.

Assim, um Sentido unívoco, que seja uma Representação da Verdade, funcionaria como princípio de troca, já que diversos signos podem significá-lo intercambiavelmente, tendo essa troca garantida sua sustentação pela imutabilidade do Sentido.

Na cultura negra, a reversibilidade não 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 transformação”⁶⁶. Assim, enquanto o capital é um princípio transcendente fixo cuja promessa é transformar qualquer coisa em qualquer coisa por sua mediação, o axé é um princípio imanente dinâmico que é a condição de possibilidade da transformação indeterminada; enquanto o capital transforma sempre um objeto em outro (e, portanto, é transitivo, “*transforma a em b*”), o axé *transforma* simplesmente,

⁶¹ TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2009. p.322-328

⁶² SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.95.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Idem*, p.97

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”⁶⁷, é apenas a impermanência e o devir.

Ao contrário do capital, que é um parâmetro transcendente que se remete à Lei, 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 de vida que existe individualmente em cada ser, força de diferenciação, potência de produzir diferença. 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 hegemônica 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 – *colle-ga*, submetido às mesmas leis – como Khachaturian, Tarkovski, Sollertinsky, Rostropovich, Meyerhold, mas também aqueles por quem nutria especial afeto, 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 do conjunto. Em contrapartida a ela há as pequenas mortes que todo ato de criação ou de gozo envolvem, a morte da parte.

O processo de formação da cultura negra brasileira é um processo esquizoanalítico, em que estão presentes quatro etapas, mas também o processo de permanência da música de Shostakovich é esquizoanalítico nesse sentido. No processo da cultura negra brasileira, há o processo gerativo da mistura e a coexistência das semióticas mistas entre as diversas etnias trazidas ao Brasil e que foram misturadas justamente para mitigar as agregações identitárias – no de Shostakovich, o constante jogo de forças e os significados duplos, dois *fronts* pelos quais o compositor tem que lutar para que sua vida persevere, o orgânico (não desagradar demais às autoridades, para garantir seu sustento material) e o criativo (não agradá-las demais também, não trair a si mesmo); depois, 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 to-

⁶⁷ *Ibid.*

dos esses elementos, 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*); daí se extraem diagramas: os orixás são diagramáticos, na medida em que funcionam como polos ou guarda-chuvas que encompassam a diferença e materializam suas formulações irreduzíveis – cada composição de Shostakovich é um diagrama em si, porque contém todas essas forças implicadas num campo relacional; por fim, são efetuadas recombinações: 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 mista⁶⁸ – em outras palavras, faz circular o axé, o desejo, a força criativa, a criação da diferença. Da mesma forma que o processo esquizoanalítico, em ritornelo⁶⁹, 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”⁷⁰.

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)”⁷¹. Assim também se exerce o poder de afecção (criação de estados subjetivos de estranhamento que põem em questão as imagens pré-concebidas – algo que analisaremos posteriormente) 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”.

Assim como na música de Shostakovich, na magia africana há um segredo. Mas esse segredo “não existe para, depois da revelação, reduzir-se a um conteúdo (linguístico) de in-

⁶⁸ Para uma reconstrução completa desse processo esquizoanalítico (ainda que o autor não utilize essa denominação) da cultura negra no Brasil, cf. SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.97-103.

⁶⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 121-179 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p.381-433]

⁷⁰ SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.102

⁷¹ *Idem*, p.123

formação. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e vigor das regras do jogo cósmico.” As notas, os sons e os *afectos* 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 bilhetinho confessional 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”⁷².

É assim que a luta não é *pela* transformação, mas a luta é *a própria transformação*, a manutenção da reversibilidade dos processos, como se lutar fosse metamorfosear-se. Isso, que será retomado posteriormente, é o traço diferencial do conceito de *máquina de guerra*: 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 viver⁷³).

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”⁷⁴. O encantamento se realiza num vazio intersubjetivo (ou melhor, num 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

⁷² *Idem*, p.107

⁷³ Sem conotações cristãs, o poema *Autotomia*, da poeta Wisława Szymborska, traduzido por Regina Przybycien, trata disso, ao falar do pepino-do-mar (a holotúria), que ejeta parte de seus órgãos internos (“matando-se” 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.”

Cf. SZYMBORSKA, Wisława. *Autotomia*. *Inimigo Rumor*, 7Letras/Cosac Naify, v. 10, mai. 2001. p.106

⁷⁴ SODRÉ, Muniz. *A Verdade seduzida*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p.121

mesmo vem o encantamento”⁷⁵. 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.⁷⁶

A obra que foi o passaporte para a primeira reabilitação de Shostakovich, em 1937, foi justamente uma resposta: a *Quinta Sinfonia*, intitulada “resposta criativa de 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 processo de produção da diferença e 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 ao fervilhar browniano do desejo espinosano) e a agonia da Verdade (uma morte que dá espaço a 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”⁷⁷. A música de Shostakovich, tanto quanto as possibilidades subjetivas da cultura negra no Brasil são “agentes de erosão da verdade acumulada, são exterminadores da coerência semiótica dos discursos”⁷⁸. 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 tanto Shostakovich quanto a cultura negra erodem, é traço constitutivo e fundamental da existência.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Idem*, p.108 (grifo nosso)

⁷⁷ *Idem*, p.132

⁷⁸ *Idem*, p.133

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”⁷⁹, nossa hipótese em relação a Shostakovich é a mesma: a de que sua música e seu modo de vida não comportam uma identidade fixa, uma Verdade. Comportando, ao contrário, um segredo, ou seja, a fertilidade das possibilidades envolvidas nessa inexistência de Verdade, 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: 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 predominante de subjetivação, a resistência de um artista soviético e a sua criação artística, descontando-se o que é puramente “estatal”, se assemelha 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 posição 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.

⁷⁹ *Idem*, p.137

I - A Sétima

Vamos tratar agora da obra que deu origem ao presente trabalho: a *Sétima Sinfonia* de Dmitri Shostakovich, em diversas frentes. A obra aqui tratada não servirá como um estudo de caso ou uma “versão aplicada” do que é dito em outros capítulos. Antes disso, pretende-se demonstrar, numa situação real, a presença daquilo que foi discutido; pretende-se explicitar o problema que inquieta o pensamento e o faz pensar; mais ambiciosamente, pretende-se – ou melhor, arrisca-se – assim explicitar o *não pensado* do próprio pensamento, aquilo que é dado como pressuposto.

Shostakovich – inquietação e proximidade

A obra de Shostakovich não é tão conhecida no Brasil quanto a de outros compositores russos e soviéticos, como Tchaikovsky, Rachmaninov e Prokofiev. Não é algo que nos venha “de fábrica”, mesmo para quem segue uma educação musical formal. O que não significa apenas que temos de rever nossos currículos, mas também que conhecê-lo é antes descobri-lo, construir uma experiência particular com o compositor, que não é dada nem herdada.

Nesse ponto começa um outro empecilho: em termos de linguagem musical, Shostakovich é frequentemente bem mais hermético do que Prokofiev, para citar um contemporâneo seu. Alguns autores e críticos musicais brasileiros chegam mesmo ao desprazo de classificar sua produção musical como “heterogênea”, com o pior dos subtextos – talvez na esperança de que isso mascare a heterogeneidade de qualidade de seus próprios escritos.

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, nem nenhuma questão podia ser apresentada contundentemente. Não que não fosse. A música de Shostakovich é cheia de afirmações aparentemente contundentes, 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.

Assim, é correto dizer que a música de Shostakovich, antes de tudo, contém e provoca uma *inquietação*. Num nível superficial, essa inquietação pode ser encontrada no próprio texto musical, com andamentos vertiginosos, escalas corridas e um desassossego que permeia a tudo. Num nível mais profundo, é justamente nos momentos em que essa tensão parece ser

resolvida que se revela a força do compositor: suas resoluções são falsas, falseadas, fingidas, cínicas. E é justamente na análise das forças que conduzem a essas conclusões aparentemente vulgares que podemos encontrar pistas da complexidade.

A Sétima Sinfonia

Se Eric Hobsbawm⁸⁰ delimita o que chama de “o breve século XX” entre o começo da Primeira Guerra Mundial (que levaria à Revolução Russa) e a queda da União Soviética, podemos pensar num paralelo musical e propor que, no sentido indicado por Hobsbawm, as duas obras musicais mais representativas desse século são a *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky e a *Sétima Sinfonia* de Dmitri Shostakovich.

Há inúmeras outras obras que, se poderia argumentar, têm pelo menos a mesma importância dessas duas, tanto musical quanto histórica e culturalmente. No entanto, se pensarmos na divisão de Hobsbawm, a *Sagração* representa os últimos suspiros da *belle époque* e a *Sétima Sinfonia* a polarização geo-político-ideológico-militar que se instalou em seguida.

Nesse sentido, a *Sétima Sinfonia* tem caráter emblemático, símbolo máximo de uma tensão de forças que não poderia deixar de se manifestar nas artes, sempre um índice inexorável de uma época e suas circunstâncias.

Composta entre 1939-1940, a *Sétima Sinfonia* é dividida em 4 movimentos e dura cerca de uma hora e vinte minutos. O primeiro movimento, de aproximadamente meia hora, é atravessado por uma sessão central em forma de *crescendo*. Estruturalmente, trata-se do desenvolvimento do primeiro movimento, que segue a forma-sonata. Mas esse desenvolvimento, por suas características peculiares, vem sendo motivo de debate há mais de sessenta anos.

De forma parecida com o *Boléro* de Ravel, há um tema que se repete incessantemente, sempre num crescendo e sempre com timbres distintos. Ao fundo, a percussão repete sempre a mesma célula rítmica. 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. Nas palavras de Eero Tarasti: “é difícil imaginar uma música mais terrível que a *Sétima* de Shostakovich, com seu crescendo aterrorizante”.⁸¹

⁸⁰ HOBBSAWM, Eric. *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991*. London: Vintage Books, 1996.

⁸¹ No original: “It is hard to imagine a more dreadful music than, say, his Seventh Symphony, with its frightful crescendo”. (TARASTI, Eero. *Semiotics of classical music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2012. p. 408)

Mais do que um mero efeito qualitativo (“terrível”, “aterrorizante”), muita reflexão foi dedicada ao significado desse trecho. Embora a sinfonia tenha sido concebida antes da Segunda Guerra Mundial (lembrando que a URSS entrou na guerra em 1941), sua estreia só aconteceu depois. Nesse sentido, quaisquer que tenham sido as concepções de Shostakovich ao escrevê-la, a sinfonia se torna uma “sinfonia de guerra” (assim como as “sonatas de guerra” de Prokofiev) porque é lida como tal. A esse respeito, escreve Lev Lebedinskiy:

As obras de Shostakovich, cujo amplo sentido humanístico é oculto por declarações taxativas quanto ao seu programa, não serão tratadas aqui (como, por exemplo, a sétima sinfonia, Leningrado, que foi pensada e iniciada antes da guerra de 1941). Naquela época, 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. Nas sinfonias N°8 e N°10, Shostakovich segue a mesma linha de denunciar o “mal”, ou seja, o totalitarismo, com seu culto ao militarismo e sua crueldade monstruosa (por exemplo, o Scherzo da Décima Sinfonia, de 1953).⁸²

Lebedinskiy, musicólogo e folclorista soviético, escreve isso em 1990 – portanto, no auge da abertura da *glasnost*, quando, primeiro de tudo, era *possível* dizer o que disse. Para ele, que viveu a repressão stalinista e o horror da Segunda Guerra Mundial (a “Grande Guerra Patriótica”), é possível pesar e comparar os horrores de Hitler e de Stalin. Mas certamente o mesmo não é possível para todos os que ouviram a sinfonia. Essa certamente é uma das razões pelas quais a história da *Sétima* seja marcada por controvérsia, polêmica, ambiguidade e discórdia.

Mas não a única.

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 Européia. É bastante interessante pensar no contraste entre “Alegria, mais bela faísca divina,/

⁸² LEBEDINSKYI, Lev. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича [O nekotorykh muzykalnykh tsitatakh v proizvedenyakh D. Shostakovicha]. *Новый Мир* [Novyi Mir], 3, p.267, 1990.

Filha do Elísio,/ Entramos, bêbados de fogo,/ em teu celestial santuário!”⁸³ e “é difícil imaginar uma música mais terrível que a *Sétima* de Shostakovich, com seu crescendo aterrorizante”.

Mesmo essas duas sinfonias sendo radicalmente diferentes em caráter, têm uma semelhança política fundamental: em torno delas, diversos países improváveis se uniram, e ambas as sinfonias se tornaram símbolos dessa união. Em torno da *Nona* se uniram os países da União Europeia, e em torno da *Sétima* se reuniram os Aliados.

Simbolicamente, a sinfonia de Shostakovich foi capaz de forjar uma ponte cultural entre o mundo comunista e o mundo capitalista. M. T. Anderson cita a *Time Magazine*, que, à época, disse “atualmente [nos Estados Unidos] é quase antipatriótico não gostar da *Sétima* de Shostakovich”⁸⁴ e vai além: segundo o autor, a *Sétima* foi o elemento mais visível de um grande programa para convencer a opinião pública estadunidense da necessidade de enviar ajuda à União Soviética naquele momento. Sem explicitar claramente quanto disso se deve à sinfonia (posto que seria um trabalho quase impossível), Anderson reitera que “em janeiro de 1943, as pesquisas de opinião mostravam que 90% dos norte-americanos acreditava que o envio de suprimentos alimentares à URSS devia aumentar”⁸⁵, um cenário bem diferente do passado recente (1941). O autor ainda aponta que as doações americanas ao fundo de ajuda à URSS quadruplicaram no período de um ano, envolvendo não somente comida e dinheiro, mas também tanques, aviões, equipamentos de rádio, maquinário industrial e automóveis⁸⁶. Por ocasião da estreia da sinfonia nos Estados Unidos (que, em si mesma, foi alvo de uma batalha na indústria fonográfica), Shostakovich foi capa da *Time Magazine* com a legenda “**BOMBEIRO SHOSTAKOVICH** – Entre as bombas que explodiam em Leningrado ele ouviu os acordes da vitória”:

⁸³ No original: *Freude, schöner Götterfunken,/ Tochter aus Elysium,/ Wir betreten feuertrunken,/ Himmlische, dein Heiligtum!*”

⁸⁴ ANDERSON, M. T. *Symphony for the city of the dead: Dmitry Shostakovich and the Siege of Leningrad*. Somerville: Candlewick Press, 2015. p.332

⁸⁵ *Idem*, p.333

⁸⁶ *Ibid.*



Figura 1. Capa da Time Magazine de 20/07/1942

A mesma *Time Magazine* publicou um artigo extenso sobre o compositor, contendo longos trechos essencialmente ficcionais, que mais se parecem com algo que seria dito num *talk show* da televisão estadunidense do que com algo que de fato sairia dos lábios de um compositor soviético, à época, tido como menino-propaganda do regime de Stalin. No artigo, Shostakovich é retratado de forma a parecer o mais próximo possível do público americano: um jo-

vem pequeno-burguês à época da revolução, um fã de futebol nos anos 40, cuja maior felicidade está em ver seu time de futebol ganhar uma partida⁸⁷.

A guerra chegou ao fim, e assim também terminou a curta trégua do público estadunidense com Shostakovich. A recepção do compositor para a Conferência Científica e Cultural para a Paz Mundial em Nova York, em 1949, foi bem menos calorosa, como podemos perceber por este pequeno piquete realizado por manifestantes à porta do hotel onde se hospedou:



Figura 2. Protesto na Conferência Científica e Cultural para a Paz Mundial em Nova York, 1949.

De capa da *Time* e pequeno-burguês-fã-de-futebol a “Shostakovich, pule da janela” e “vá fazer sua propaganda comunista na Rússia” há mais do que uma distância, há uma oposição. A mesma oposição existe em “garoto-propaganda do regime comunista” e “artista de resistência”.

⁸⁷ No artigo *Music: Shostakovich & the Guns*, o trecho que fala de Shostakovich na revolução bolchevique. Em tradução nossa: “Era o décimo primeiro ano na vida do menino pálido e facilmente impressionável que andava de mãos dadas com um empregado pelas ruas de Petrogrado varridas pela batalha. Disse o empregado: ‘Isso é a revolução, Mitya’. O jovem Dmitri fitou o empregado e se apertou contra o seu avental. (...) Foi o encontro de um prodígio e um evento prodigioso”. O outro trecho: “O clímax da alegria não é quando você trabalha em uma nova sinfonia, mas quando você fica rouco de tanto gritar, quando suas mãos doem de tanto bater palmas, quando você está com os lábios secos e toma um gole do segundo copo de cerveja depois de celebrar a vitória do seu time favorito com outros 90.000 torcedores”. Cf. *Music: Shostakovich & the Guns*. *Time Magazine*, 20 jul. 1942. Disponível em: <<https://csoarchives.files.wordpress.com/2014/05/time-magazine-article-1942.pdf>>. Acesso: 25 dez. 2017.

O que se observa na recepção da *Sétima* é exatamente o que se observa na atitude em relação a Shostakovich de uma forma geral: uma guerra de significados, uma guerra semiótica. Paradoxalmente, só houve uma trégua durante uma guerra de verdade: a Segunda Guerra Mundial.

Sinfonia da discórdia

A possibilidade de existência de um teor político na obra de Shostakovich tem sido uma constante nos debates musicológicos, que se tornam mais acalorados à medida em que as divergências a respeito da natureza desse teor se acirram⁸⁸. A falta de consenso sobre o assunto é tamanha que recebeu o epíteto de *Shostakovich Wars*⁸⁹ no meio acadêmico norteamericano.

Em 1979 – ano da invasão soviética ao Afeganistão – uma publicação é, nas palavras de Dmitry Feofanov e Alan Ho, “a faísca que inicia as *Shostakovich Wars*”: *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov*⁹⁰. *Testimony* é uma publicação que se apresenta como sendo as memórias de Shostakovich, recolhidas e editadas por Solomon Volkov, musicólogo e jornalista. Essa e outras discussões serão feitas na seção correspondente, mas desde já fica claro que *Testimony* tem um papel fundamental na discussão, pois é o maior elemento de polarização na discussão e as *Shostakovich Wars* são talvez a maior querela musicológica da segunda metade do século XX, que se estende pelo século XXI. A resposta oficial da URSS à publicação foi “uma mentira do começo ao fim”⁹¹. Daí em diante, autores se dividiram entre condenar (Richard Taruskin, Laurel Fay, Malcom Brown, David Fanning) e endossar (Feofanov, Ho, Ian McDonald) o *Testimony*. Alguns poucos (Esti Sheinberg, principalmente) mantiveram um terreno razoavelmente seguro, ouvindo antes sua música do que o que se di-

⁸⁸ GREENBERG, Robert. *Shostakovich : His Life and Music*. (The Great Courses N°760). Chantilly, Virginia: The Teaching Company, 2008.

⁸⁹ FEOFANOV, Dmitry; HO, Alan. *Shostakovich wars*. Não publicado. 2011, revisado e expandido em 2014. Disponível em: <<http://www.siue.edu/~aho/ShostakovichWars/SW.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

⁹⁰ VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov*. New York: Limelight Editions, 1979.

⁹¹ BONOSKY, Phillip. Defaming the memory of a famous composer. *New York DailyWorld*, 10 nov. 1979. Disponível em: <<http://www.siue.edu/~aho/musov/deb/kgb.html>>. Acessado em 23 fev. 2016.

zia sobre ela. Em 1980, Fay publicou um artigo intitulado *Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?*⁹², questionando a veracidade do *Testimony*.

Posteriormente ao artigo de Fay foram publicados os livros *Shostakovich: A life remembered*, de Elizabeth Wilson e *Shostakovich Reconsidered*, de Alan Ho e Dmitry Feofanov. Outras questões, levantadas por Taruskin, Fay e Henry Orlov foram tratadas por Ho e Feofanov em 2011 no livro *Shostakovich Wars*, revisado e expandido em 2014.

Esti Sheinberg, musicóloga, é o único nome que se apresenta, ao mesmo tempo, como estudiosa de Shostakovich e de semiótica. Seu livro, publicado em 2000, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Sheinberg analisa a ironia, a sátira, a paródia e o grotesco na música de Shostakovich sob um ponto de vista teórico eminentemente bakhtiniano, evitando quando possível entrar em questões políticas adversas à música. Mas a própria música é recheada dessas questões, e Sheinberg não se furta a encará-las, como veremos a seguir.

⁹² FAY, Laurel. Shostakovich Versus Volkov: Whose Testimony?. *The Russian Review*, v. 39, n. 4, Oct. 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/128813>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

II - A Sétima na musicologia e em fontes documentais

“É incrível o quão preguiçosos alguns musicólogos podem ser. Eles escrevem livros que podem causar uma infestação de baratas nos cérebros dos leitores. Eu, pelo menos, nunca tive a chance de ler um bom livro sobre mim mesmo, e eu acho que os leio com bastante cuidado.”

Dmitri Shostakovich⁹³

Como a obra de nossa escolha é a *Sétima* Sinfonia, faremos uma compilação comentada do que dizem os principais autores a seu respeito, dividida da seguinte forma:

a) Autores com formação em música e musicologia:

Laurel Fay, Richard Taruskin, Francis Maes, Alan Ho, Dmitry Feofanov, Esti Sheinberg, Karen Kopp

b) Fontes documentais e jornalísticas

O jornalista M. T. Anderson e itens da correspondência pessoal e documentos de Shostakovich. Os itens documentais foram recuperados, além da revista *Time*, do jornal *New York Times* e do jornal soviético *Pravda*, das obras *Story of a Friendship: Letters to Isaac Glikman*, *Дмитрий Шостакович в письмах и документах* (*Shostakovich em Cartas e Documentos*) e *Shostakovich Reconsidered* e *Shostakovich Wars*, de Dmitry Feofanov e Alan Ho.

Outros autores também consultados não foram incluídos na presente pesquisa. Alguns por escreverem em estilo eminentemente livre e sem a rastreabilidade de referências bibliográficas de que um texto acadêmico necessita (como é o caso de Lauro Machado Coelho) e outros (biógrafos e autores de estudos biográficos, como Elizabeth Wilson, Ian McDonald e Salomon Volkov) por não tratarem diretamente da *Sétima*, mas que servirão de pano de fundo para a contextualização da obra na discussão.

⁹³ Shostakovich, conforme citado por Volkov. (VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Limelight Editions, 1979. p. 42-43)

a) Autores com formação em música ou musicologia

i) Richard Taruskin

Musicólogo norte-americano, Richard Taruskin ocupa um papel fundamental na discussão sobre a música de Shostakovich e nas *Shostakovich Wars* – em suas palavras, “uma verdadeira jihad”⁹⁴. No que diz respeito ao *Testimony*, a posição de Taruskin, inicialmente, foi a de apoiar Volkov. De fato, em sua carta de recomendação de Volkov à Universidade de Columbia, datada de 1976 (portanto, três anos antes da publicação de *Testimony*), não faltam elogios de Taruskin a Volkov. Segundo Taruskin, Volkov é “inquestionavelmente o mais impressionante e competente [accomplished]”⁹⁵ dos musicólogos soviéticos emigrados, e é possuidor de “uma competência e formação que supera em muito a de qualquer musicólogo de sua geração”⁹⁶ que tenha conhecido.

Taruskin não podia, à época ou depois, negar desconhecimento sobre as atividades de Volkov, posto que, na mesma carta, diz “Volkov está incumbido como executor literário do finado Dmitri Shostakovich. Quando chegar a hora da preparação das memórias de Shostakovich para a publicação, Volkov precisará de acesso à biblioteca e outras vantagens da afiliação à universidade [de Columbia]”⁹⁷.

Como é sabido, a atitude de Taruskin em relação a Volkov mudou radicalmente depois da publicação das memórias de Shostakovich, sob a forma de *Testimony*. Passou, então, a fazer coro a Laurel Fay e Malcom Brown, ou os chamados “anti-revisionistas”. Sua posição em relação ao *Testimony* é amplamente discutida em *Shostakovich Reconsidered* e *Shostakovich Wars*. Em *Shostakovich Wars*, Ho e Feofanov sustentam uma longa análise (p.181 - 205) dos deslizes de Richard Taruskin.

⁹⁴ TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2009. p.16

⁹⁵ Para referência a esta carta, inclusive um fac-símile, cf. FEOFANOV, Dmitry e HO, Alan. *Shostakovich reconsidered*. London: Toccata Press, 1998. p.38-39

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

***Defining Russia Musically* (1997)**

Segundo Taruskin, Shostakovich, por ser o artista que se utilizava do meio mais maleável (a música) em relação a um conteúdo explícito e latente, foi o único artista soviético a ser reclamado igualmente “pela cultura oficial e pela cultura dissidente”⁹⁸. Taruskin argumenta que esse efeito foi conseguido por uma negativa de Shostakovich em “explicar” ou comentar suas próprias obras, deixando esse papel para outros – algo que, nas palavras do autor, “se tornou sua defesa” (*idem*). Aqui Taruskin explicita que qualquer interpretação de uma obra nunca pode se pretender totalizante. Tudo vai bem, até que declara “substituímos o silêncio perfeito do compositor por uma Babel de verdades parciais. A história declarou que as obras desse compositor em particular serão lidas em parte – mas não imparcialmente – como não-ficção”⁹⁹. Não é possível compartilhar da surpresa e indignação de Taruskin.

Sua análise continua, afirmando que a maior Babel, aquela que é verdadeiramente internacional e que fala muitas línguas, é a que rodeia a *Sétima*. Seu relato do transporte do microfilme para fora da URSS em 1942 é factualmente errado (via Teerã, Cairo e Buenos Aires)¹⁰⁰.

Taruskin comenta que a atenção dada a Shostakovich e à *Sétima* por Stravinsky, Bartók e Schönberg, embora não exatamente gentil, revela algo de sua estatura: à época tidos como compositores superiores a Shostakovich, o próprio fato de dedicarem seu tempo a comentar suas obras deve ser visto como uma afirmação do tamanho de Shostakovich. O próprio Taruskin reconhece a força programática da *Sétima*, seu caráter *incisivamente bombástico*, para usar um termo do compositor Ronaldo Miranda¹⁰¹, e a dificuldade iminente que esta obra postula: como manter o silêncio interpretativo diante de algo tão alusivo?

O caráter político da sinfonia ou a inexorabilidade de suas apropriações políticas são mencionados por Taruskin, que narra o episódio de disputa pelos direitos de estreia da sinfonia nos EUA – disputa essa vencida por Arturo Toscanini. Toscanini, embora fosse um déspota no palco, era conhecido por sua luta contra o fascismo em sua terra natal, e se encantou

⁹⁸ TARUSKIN, Richard. *Defining Russia Musically* : Historical and hermeneutical essays. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. p.482

⁹⁹ *Idem*, p.483

¹⁰⁰ É M. T. Anderson, por meio de uma pesquisa documental séria e idônea, que vai resolver o imbróglio. Ver a seção correspondente a M. T. Anderson no presente trabalho.

¹⁰¹ Trata-se de uma indicação de dinâmica do *Tango* para piano a 4 mãos, dedicado a Marcelo de Alva-renga e Zaida Valentim.

pela ideia de uma sinfonia “anti-fascista”, segundo ele mesmo, composta por um jovem soviético que teve o país invadido pelos nazistas¹⁰².

Taruskin cita o musicólogo soviético Leo Mazel, que advoga uma multivalência de significados na música análoga a uma expressão algébrica com múltiplas raízes. Mazel, brilhantemente, reconhece que “o resultado objetivo de uma obra de arte não necessariamente se conforma ao plano original”¹⁰³, ao que Taruskin comenta que, quaisquer que tenham sido as intenções de Shostakovich, “os ouvintes dos tempos da guerra tinham seus motivos para ouvirem uma representação dos nazistas, e nós temos motivos para ouvir, se estivermos interessados no revisionismo anti-soviético, uma representação dos bolcheviques”¹⁰⁴.

Embora Mazel chegue a uma visão multivalente e plural da *Sétima*, Taruskin termina por criticá-lo, argumentando que, para Mazel, essa multiplicidade só seria válida na medida em que contemplasse as intenções do compositor – o que Taruskin chama de “falácia genética”.

Taruskin termina seu artigo de forma brilhante, criticando Ian Macdonald por uma razão similar: enquadrar Shostakovich num modelo pré-fixado. Para Taruskin, a *Sétima* tem um caráter *carnavalesco*, no sentido bakhtiniano, e a concepção de artista de Shostakovich incluía estar “a serviço” de seu povo, ou “em serviço civil”, e o compositor sustentou essa posição mesmo “sob condições inimaginavelmente duras”¹⁰⁵. Esse “estar a serviço”, segundo o autor, inclui estar “contra o estado, mas a favor de seus cidadãos”, criando uma espécie de cumplicidade entre artista e público contra uma autoridade repressora. E conclui: “Nenhuma outra arte senão a música podia fazê-lo de forma pública”, e “nunca o seu valor foi mais gloriosamente afirmado [do que na *Sétima*]”¹⁰⁶.

Music in the early twentieth century (2005)

¹⁰² TARUSKIN, Richard. *Defining Russia Musically* : Historical and hermeneutical essays. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. p.486

¹⁰³ *apud* TARUSKIN, Richard. *Defining Russia Musically* : Historical and hermeneutical essays. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. p.488

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Idem*, p.496

¹⁰⁶ *Idem*, p.497

Em seu livro *Music in the early twentieth century*, cuja primeira edição data de 2005, Taruskin não fala da *Sétima*, mas fala da *Quinta Sinfonia*.

Resgatando fontes históricas sem jamais citá-las no original¹⁰⁷, Taruskin começa sua análise contextualizando a *Quinta* (de 1937) como a primeira obra de sucesso de Shostakovich desde sua denúncia pública no começo de 1936 devida à ópera *Lady Macbeth do distrito de Mt-sensk*. Taruskin cita um artigo publicado em 1937 no jornal *Вечерняя Москва* (*Vechernaya Moskva*). O artigo é assinado pelo próprio Shostakovich, fato que Taruskin põe sob dúvida. Dos trechos que foram possíveis recuperar do artigo original¹⁰⁸, o mais famoso é aquele em que Shostakovich endossa quem chama sua *Quinta Sinfonia* de “resposta prática e criativa de um artista soviético à crítica justa”; outros trechos relevantes são “no centro da concepção da obra [a *Quinta*], está um homem em todo seu sofrimento” e “o finale da sinfonia resolve os momentos tensos e trágicos dos movimentos precedentes de uma forma alegre e otimista”.

É necessário aqui fazer uma interpolação. Taruskin começa sua análise dizendo que “a maior diferença entra a *Quinta* e as obras anteriores do compositor é a total supressão do modo satírico”¹⁰⁹. No entanto, enumeremos algumas definições de sátira por dadas por Esti Sheinberg em *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*: “uma subclasse da ironia, com duas camadas de significado: uma ostentada e uma oculta”¹¹⁰; “(...) [na sátira], a própria validade de qualquer sistema de normas e sua relevância é questionada”¹¹¹; a sátira é “proposta como um escape parcial ao desespero total, onde o último recurso para a força espiritual humana é, simultaneamente, a retenção de um sistema de normas e o reconhecimento

¹⁰⁷ O artigo do *Вечерняя Москва* [*Vechernaya Moskva*], por exemplo, é dado como “publicado em um jornal moscovita”. O nome do jornal vai ser mencionado por Francis Maes em *A History of Russian Music*, mas sem nenhuma referência precisa.

¹⁰⁸ O jornal *Вечерняя Москва* [*Vechernaya Moskva*] disponibiliza um arquivo virtual de suas publicações passadas, mas o funcionamento de tal arquivo se mostrou precário. Acabamos de criticar Taruskin e Maes por isso, mas também não referenciamos o artigo aqui, por não termos tido acesso ao original sem cortes.

¹⁰⁹ TARUSKIN, Richard. *Music in the early twentieth century*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2005. p.791

¹¹⁰ SHEINBERG, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2000. p.69

¹¹¹ *Idem*, p.76

consciente de que esse sistema nada significa”¹¹². Ou, mais simplesmente: “a sátira é a forma mais simples de ironia”¹¹³.

Talvez o desprezo de Taruskin por Sheinberg (chamada por ele de “uma observadora ingênua” em *On Russian Music*¹¹⁴)¹¹⁵ o tenha impedido de levar em conta suas relevantes considerações a respeito do método composicional de Shostakovich. Dentro da própria *Quinta Sinfonia*, o que se diz da obra (e da obra de Shostakovich em geral) não é justamente a coexistência de duas camadas de significado? Diversos autores criticam a artificialidade do final exultante da *Quinta*, e Taruskin os cita: Myaskovsky (“[A sinfonia tem um finale] absolutamente raso [utterly flat]”¹¹⁶) e Fadeyev (“(...) o final não soa como uma resolução, e menos ainda como um triunfo ou vitória, mas antes como alguém que recebe uma punição ou vingança. Uma força emocional terrível, mas trágica. Suscita um sentimento de sofrimento.”¹¹⁷). Por fim, aludida mas não citada por Taruskin está a declaração de Evgeny Mravinsky: Shostakovich queria escrever finais exultantes, mas era incapaz¹¹⁸. Taruskin parece ignorar o que Sheinberg chama de “*técnicas satirizantes*”, entre as quais a *redundância*, cuja aplicação “tende a destacar os componentes mais redundantes da música, como figuras convencionais de acompanhamento e/ou clichés repetitivos”¹¹⁹, a *banalidade*, que consiste em “posicionar aquilo que é

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Idem*, p.69

¹¹⁴ TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2009. p.327-328

¹¹⁵ Trata-se de sua vingança por Sheinberg, em sua resenha de *Shostakovich Reconsidered* ter alegado: “O trabalho de Volkov, em primeiro lugar, é o trabalho de um jornalista. Ele pode ter usado citações, e pode ter usado outras fontes em que Shostakovich era citado. Isso não muda a autenticidade das palavras de Shostakovich. O conteúdo do livro de Volkov não contradiz nada significativo sobre o compositor dito por nenhuma outra fonte digna de crédito, e portanto não fica claro o porquê de não devermos acreditar no livro. Não consigo ver a razão para começar todo esse tumulto, mas esse é um outro assunto”. (SHEINBERG, Esti. *Shostakovich Reconsidered* by Allan B. Ho, Dmitry Feofanov. *Notes*, Second Series, v. 56, n. 2, p.422-424, dec. 1999. DOI: 10.2307/900029)

¹¹⁶ TARUSKIN, Richard. *Music in the early twentieth century*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2005. p.795

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ VOLKOV, Salomon. *Shostakovich and Stalin*. New York: Alfred A. Knopf, 2004. p.183

¹¹⁹ SHEINBERG, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2000. p.83

musicalmente banal no ponto focal de um texto musical”¹²⁰ e o *exagero satírico*, “um tipo de distorção em que certas características, intencionadas a serem percebidas como deficientes de acordo com um dado sistema de normas, são exageradas e portanto destacadas”¹²¹. Não são essas três técnicas *precisamente* o que Shostakovich utiliza na coda da *Quinta*, colocando em evidência uma nota pedal no registro agudo (redundância e banalidade), utilizando-se de uma progressão intervalar banal (banalidade)¹²² e tendo, no registro grave, ora *nada* – uma pausa – e ora os tímpanos perfazendo o intervalo de quarta justa entre os graus que correspondem à função de dominante e tônica, mais uma vez reforçando a tonalidade já hipersaturada de ré maior (exagero)? Não é por meio delas que a sinfonia chega à sua conclusão, depois de repetir um acorde de ré maior – com direito a pratos soando em cada repetição – por oito vezes em treze compassos? Não se trata de exagero satírico?

Mais ainda, será que se trata de um insucesso tão grande por parte do compositor? Ou será que estamos presenciando uma falha fundamental na prática de Taruskin e aqueles que ele chama à sua defesa?

Resta-nos convocar Sheinberg mais uma vez: “a supersaturação de elementos musicais [*crowdedness*], particularmente nas obras de Shostakovich, tem fortes conotações com o violento, o ameaçador e talvez até o aterrorizante, o que tende a diminuir sua pura satirização e trazê-lo mais perto do híbrido domínio do grotesco”¹²³. Talvez, então, Taruskin tenha acertado. O *finale* da *Quinta* não é meramente satírico, mas tangencia o grotesco.

On Russian Music (2009)

A contar por seu relato, a mesma deficiência apontada aqui quanto à formação musical brasileira referente à música de Shostakovich foi compartilhada por Taruskin nos Estados

¹²⁰ *Idem*, p.88

¹²¹ *Idem*, p.107

¹²² Que em russo é chamada золотой ход валторн [*zolotoy khod valtorn*] ou “caminho dourado dos cornes” (instrumentos de sopro, corne inglês e corne francês). Trata-se da progressão: sexta menor, quinta justa, terça maior, em que as notas superiores dos intervalos percorrem desde a tônica à mediantes de uma escala maior qualquer, em graus diatônicos. Até onde foi possível aferir, essa sequência de intervalos *só tem* um nome específico em língua russa.

¹²³ *Idem*, p.137

Unidos da década de 1960¹²⁴, conforme relata em seu artigo *When serious music mattered*, sobre a Sétima Sinfonia, publicado em 2009 como parte do livro *On Russian Music*. Taruskin vai além e cita o crítico Virgil Thomson:

(...) o fato de alguém ser capaz de escutar, sem se perder em devaneios, a Sétima Sinfonia de Shostakovich provavelmente depende da rapidez de sua percepção musical; [esta sinfonia] parece escrita para oligofrênicos, os não muito musicais e os distraídos.

O fato de ele ter diluído tão deliberadamente seu objeto, ao mesmo tempo por simplificação excessiva e repetição excessiva, para a compreensão de uma criança de oito anos de idade, indica que o que ele quer é aderir a uma psicologia de consumo massificado real ou fictícia, de uma forma que pode eventualmente desqualificá-lo a ser considerado um compositor sério.¹²⁵

Isso não o impediu, no entanto, de, como já foi dito, construir sua própria experiência com a música de Shostakovich. Taruskin fez, no começo dos anos 1970, um breve intercâmbio na União Soviética, em que teve a oportunidade de assistir à *Sétima* ao vivo. A reação de seus colegas, principalmente a seriedade com que eles tratavam a obra, o espantou. Não era aquela a obra da qual ele aprendeu a zombar?

Não.

Foi ali que Taruskin aprendeu que seus colegas russos valorizavam a *Sétima* mais do que ele valorizava qualquer obra, e o quanto aquela obra significava para aquela sociedade.

Embora comumente como anedota, o relato autobiográfico, emotivo e autoindulgente de Taruskin falha ao analisar a Sinfonia – coisa, aliás, que ele se exime de fazer. Taruskin, no entanto, acerta em alguns pontos. Um deles é que, já em 1936, com sua primeira denúncia pública, Shostakovich tinha se transformado num *marcador semiótico*, ou seja, em mais do que ele mesmo, associado simbolicamente com a repressão da censura sob os anos de Zhdanov e Stalin. Embora Taruskin esboce uma abordagem semiótica emprestada de Boris Asafyev,

¹²⁴ “The only time I recall hearing the music of Shostakovich in the classroom during my undergraduate and graduate-seminar-attending years (roughly the 1960s) was when the “invasion” episode from his Seventh (*Leningrad*) Symphony was juxtaposed with Bartók’s mockery of it in his Concerto for Orchestra, and we were all invited to mock along. Then, I suppose, we went back to analyzing Schoenberg’s technical innovations”, cf. TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2009. p.300

¹²⁵ THOMSON *apud* TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2009. p.300-301

mencionando a teoria das tópicas e algumas formas de significação presentes na música (principalmente a que ele chama de “icônica”, coincidindo com a teoria peirceana, a “direta” e a “distorcida”), Taruskin não é semioticista – o que ficará bastante claro quando critica Sheinberg frontalmente.

Taruskin menciona o *Testimony* e se debate contra um espantalho: aquele que representa os que corroboram a veracidade do livro como concebendo Shostakovich sob a forma de alguém que mandava “mensagens explicitamente anticomunistas” por meio de sua música¹²⁶. Seu argumento encontra, assim, uma forma caricata (a do “anticomunismo”), e o autor se esgueira do ponto focal da discussão (o da “resistência”).

Em seguida, Taruskin se põe a comentar o já mencionado livro de Sheinberg – razão pela qual não pode ser perdoado por seletivamente ignorá-lo quanto ao que foi apresentado na seção anterior.

Seus comentários começam elogiosamente, mas logo descambam para uma crítica do que ele ignora. Longe de entender o trabalho de Sheinberg como uma cruzada em busca da multiplicação de significados, Taruskin a acusa de “tentar encontrar soluções corretas”, sujeitando algumas obras a “leituras tão oportunistas e limitantes como as de qualquer outro”¹²⁷. Embora esteja escrevendo sobre um livro que trata de semiótica, Taruskin parece não saber do que se trata tal disciplina. O autor se queixa de analogias literárias, que, embora abundem no texto de Sheinberg, jamais obscurecem a generalidade e a imprecisão patentes da linguagem musical. Taruskin, embora critique Sheinberg de forma excessiva, não se furta totalmente a dizer algo de relevante:

A fonte de todas essas dificuldades é a indolência de Sheinberg em se livrar da noção de que significação musical, simples ou complexa, é algo infundido na música por seu criador. A duplicidade de Shostakovich, em sua visão, é totalmente de autoria do compositor. Sua relutância em reconhecer que a ironia é tanto uma forma de leitura quanto de escrita limita fortemente o alcance explicativo de sua teoria. Seu tratamento da duplicidade de Shostakovich, finalmente, resta unívoco e desperdiça pelo menos metade da história. Será superado, em breve. Mas quem quer que a supere deve trazer seu trabalho na bagagem. Embora tenha suas limitações, a autora fez uma contribuição indispensável para a análise da potência criativa de Shostakovich e para o entendimento de como seus significados foram construídos.¹²⁸

¹²⁶ *Idem*, p.307

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Idem*, p.310

Talvez Taruskin devesse seguir o próprio conselho e ler o livro de Sheinberg da mesma forma que propõe que Sheinberg leia a música de Shostakovich.

Assim, o artigo aqui comentado, embora tecnicamente sobre a *Sétima*, não contém muito a seu respeito, a não ser o relato emocional de Taruskin. Termina com um ensaio político no qual o autor se autoriza a declarar o que seria “a verdadeira” dissidência. Não vou reproduzi-lo, por respeito ao leitor, mas não posso deixar de referenciar que encontra-se na página 311 do livro aqui comentado.

The Danger of Music (2009)

No artigo *Bartók and Stravinsky* Taruskin comenta o episódio, no Concerto para Orquestra de Béla Bartók, em que parte do tema do desenvolvimento da *Sétima* interrompe o quarto movimento. Taruskin, aqui, se aventura numa interpretação: “Bartók parece implicar que, quando exagerada (ou exigida politicamente), mesmo a comunicação urgente e o compromisso social sincero podem se tornar destrutivos e levar a arte à banalidade gritante”¹²⁹.

No artigo *The musical mystique*, Taruskin diz: “Vejam o que aconteceu com o pobre Shostakovich, cujas sinfonias e quartetos (...) foram transformadas em bolas de futebol políticas por intérpretes que não tem nenhum ouvido para a música”¹³⁰.

A ironia é que, no artigo da revista *Time* de 1942, Shostakovich aparece como grande fã de futebol.

Russian Music at Home and Abroad (2016)

Já nas páginas 13-14, Taruskin nos brinda com a frase, a respeito de *Testimony*, “Só os fãs doentes ainda o promovem, e só os escritores incorrigivelmente preguiçosos ainda o citam”¹³¹. No capítulo *Turania Revisited, with Lourié my guide*, Taruskin cita Arthur Vincent Lourié. O interessante na visão de Lourié da *Sétima* é que, como será visto quando comentarmos a obra de Sheinberg, ele explicita sua relação com a banalidade e o *Boléro* de Ravel:

¹²⁹ TARUSKIN, Richard. *The Danger of Music*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2009. p.136

¹³⁰ *Idem*, p.349

¹³¹ Mais uma ironia? Cf. TARUSKIN, Richard. *Music in the early twentieth century*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2005. p.795-796. Ele mesmo cita o *Testimony*, numa ocasião em que isto lhe serve.

Shostakovich não repete o motivo mecanicamente, como no *Boléro* de Ravel. Ele varia sua estrutura frasal assimetricamente, assim como seu papel na cadência melódica. O motivo trivial, deliberadamente estúpido, aparece pela primeira vez como se assoviado, com uma leve percussão ao fundo. O motivo soa irônico, como uma máscara. Shostakovich tomou “a primeira coisa que lhe veio à cabeça”. Qualquer passante soviético poderia associar essa pequena melodia. Há algo nela de um personagem de Zoshchenko. E esse motivo se resolve num estouro tempestuoso que alcança um caráter dramático e ameaçador¹³².

A visão de Lourié é particularmente iluminadora se lembrarmos que Shostakovich era um amigo pessoal e leitor ávido de Mikhail Zoshchenko – algo que hoje se sabe largamente graças aos longos monólogos de Shostakovich sobre Zoshchenko em *Testimony*, mas não era tão conhecido no Ocidente à época (décadas de 1940 e 1950).

Taruskin não se furta a compartilhar com o mundo seu entendimento de uma das questões mais polêmicas da musicologia na segunda metade do século XX:

Sem um Stalin não pode haver um Shostakovich, é o que diz essa teoria, e é alimentada pela torrente exaustiva de revisionismo agora recaindo sobre o pobre Dmitri Dmitrevich, que está sendo desavergonhadamente promovido, tanto na Rússia quanto (mais ainda) no indesculpável ocidente, não meramente como um anti-stalinista, mas como um anti-stalin.¹³³

ii) Karen Kopp

Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch (1990)

Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch, ou, em português, *Forma e Teor das Sinfonias de Dmitry Shostakovich*, é o único estudo detalhado, em termos de análise musical, da totalidade¹³⁴ da produção Sinfônica de Dmitri Shostakovich. Nota-se em primeiro lugar o uso

¹³² LOURIÉ *apud* TARUSKIN, Richard. *Russian Music at Home and Abroad : New Essays*. Oakland, California : University of California Press, 2016. p.198

¹³³ TARUSKIN, Richard. *Russian Music at Home and Abroad : New Essays*. Oakland, California : University of California Press, 2016. p.357

¹³⁴ Excetuando-se a *Sinfonia 14*, por seu caráter coral. O argumento de Kopp é que há um texto (verbal) que prescinde de análise musical para o postulado do significado. (KOPP, Karen. *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1990. p.13)

da palavra *Gehalt* em vez de *Inhalt* no título. Embora ambas possam ser traduzidas ao português por “conteúdo”, *Gehalt* é um conceito utilizado por Walter Benjamin e Theodor Adorno que, na tradição alemã, vem da estética de Goethe e Schiller:

Se formos capazes de responder à totalidade da forma que o artista criou, então temos acesso ao “significado” presente aí, que é diferente de todos os significados das coisas parciais que compõem a obra de arte. Para esse significado, implícito na forma de obra de arte e que não pode ser explicitado por outros meios, Goethe e Schiller habitualmente reservam a palavra *Gehalt*.¹³⁵

A distinção vai mais além, ressaltando que “*Gehalt* é o sentido unitário de uma forma unitária” e “*Inhalt* tem a ver com a multiplicidade dos materiais de que se constitui” a obra. Dessa forma, “*Inhalt*, ao contrário de *Gehalt*, é o que pode ser abstraído de qualquer obra de arte representacional e expresso por outros meios”¹³⁶. Assim, seguindo a tradição das traduções de Benjamin e Adorno, traduziremos “*Gehalt*” por “teor” e “*Inhalt*” por “conteúdo”, conforme fizemos no título.

A obra de Kopp será tomada como base para a análise formal da *Sétima*, em grande medida porque, dentre as diversas obras à disposição do pesquisador, é aquela que mais se baseia na análise harmônica e estrutural do texto musical, tomando-a como ponto de partida para qualquer investigação a respeito do sentido.

Sobre a *Sétima*, Kopp ressalta que se trata de uma obra, antes de qualquer teor político, que retrata a luta e vitória de Shostakovich e seu povo¹³⁷. Visto que as palavras luta [*Kampf*] e vitória [*Sieg*] podem ser tomadas em sentidos bastante amplos, esta visão não nos parece excessivamente restritiva.

Kopp prossegue com a análise musical da sinfonia, que servirá de guia para a nossa própria. Embora tenhamos pequenas divergências quanto à numeração dos compassos que a autora cita, isto não faz qualquer diferença do ponto de vista estrutural, ficando claro que se trata de um problema de cifragem.

¹³⁵ WILKINSON, Elizabeth. Glossário in: SCHILLER, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man* (ed. e trad.: Elizabeth M. Wilkinson e L. A. Willoughby). Oxford: Clarendon Press, 1967. p.364

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ KOPP, Karen. *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1990. p.228

De uma forma geral, Kopp ratifica a interpretação da *Sétima* presente no *Testimony*, de uma forma surpreendentemente não literal. Para a autora, não há “pretos e brancos” na *Sétima*: a obra trata do tema da guerra e da vitória de uma forma antes abstrata, difusa¹³⁸.

Talvez justamente pela autora usar um conceito monádico e essencialmente *indizível* de significado sua leitura seja, ao mesmo tempo que rigorosa tecnicamente, aberta o suficiente para poder alegar que as críticas à qualidade musical da sinfonia são apenas “um testemunho da superficialidade e falta de sensibilidade de seus autores”. Seu veredito final é que há muitas camadas: “uma, indubitavelmente patriótica”, ligada às circunstâncias históricas, mas também outras, em que há “uma crítica da guerra e da destruição como abstrações” e “o tema da guerra em sua tipificação ideológica – também na arte”¹³⁹.

iii) Dmitry Feofanov e Allan Ho

Dmitry Feofanov é pianista, musicólogo e advogado, nascido na União Soviética e radicado nos EUA. Allan Ho é musicólogo e professor na Southern Illinois University em Edwardsville. Ambos, juntamente com Salomon Volkov, Ian MacDonald e, em algum grau, Karen Kopp e Esti Sheinberg compõe o grupo que corrobora a obra *Testimony*. Enquanto Volkov, o responsável pela obra, se apoia em seu trabalho direto com Shostakovich, Kopp em sua análise musical formal e Sheinberg em sua análise pelo viés da semiótica bakhtiniana, Feofanov e Ho recorrem a um trabalho documental de proporções inacreditáveis, resgatando documentos, entrevistas, cartas, e-mails, ligações telefônicas e depoimentos pessoais. Um trabalho semelhante é desenvolvido por Ian MacDonald, autor de *The New Shostakovich*.

Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers (1989)

Trata-se de um dicionário musical editado pelos autores de *Shostakovich Reconsidered* e *Shostakovich Wars*. Seria um dicionário típico, não fosse pelo tema: aqui estão referenciados, por

¹³⁸ *Idem*, p.249

¹³⁹ *Idem*, p.250

31 colaboradores, mais de 2000 compositores¹⁴⁰, discografias, listas completas de obras e, nos casos em que não havia referências disponíveis, nomes¹⁴¹.

O verbete que nos interessa é o das páginas 489-494, Shostakovich. Começa por uma breve biografia do compositor, sendo de particular importância para nós o seguinte:

[o jornal] *Pravda* publicou em janeiro de 1936 um editorial anti-Shostakovich, *Ruído em vez de música*, e, dez dias depois, outro ataque agressivo à sua música. Sob as condições do “Grande Terror”, esses eventos pareciam apontar para a inevitável prisão e possível execução de Shostakovich. Embora não tenha sido preso, afinal, Shostakovich foi sujeitado a esmagadores traumas psíquicos.¹⁴²

E a respeito da *Sétima*:

Shostakovich atingiu o pico de sua popularidade em vida durante a Segunda Guerra Mundial, quando sua Sétima Sinfonia (Leningrado) veio a simbolizar a resistência do povo russo à invasão nazista. No entanto, o significado musical dessa obra, assim como o da monumental e trágica Oitava Sinfonia, é muito mais profundo do que sua classificação “militar” levaria a crer.¹⁴³

Digno de nota, por fim, é o comentário de que durante sua vida, a música de Shostakovich foi considerada “decadente e conservadora”, e criticada “tanto pela direita quanto pela esquerda”. Não é irônico que a mesma produção musical tenha sido classificada de “revolucionária” ou “contrarrevolucionária”, “subversiva” e “contra-subversiva”; que “direita”, no imaginário de Taruskin e companhia, seja identificada como “revisionista”, quando, na verdade, a proposta dita revisionista é justamente a de ampliação do sentido da obra; e que “esquerda”, também identificada pelas mesmas pessoas como “anti-revisionista”, seja justamente a corrente dogmática que visa a manutenção das interpretações canônicas?

Falamos, de certa maneira, das mesmas coisas (a discussão “direita”/“esquerda”) quando falamos do “devir esquerda”.

¹⁴⁰ FEOFANOV, Dmitry; HO, Allan. *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1989. p.xix

¹⁴¹ O primeiro apêndice conta com uma “lista complementar de compositores”, listando mais de 1200 nomes.

¹⁴² FEOFANOV, Dmitry; HO, Allan. *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1989. p.490

¹⁴³ *Ibid.*

Shostakovich Reconsidered (2008)

Trata-se de um trabalho monumental e exaustivo de busca às fontes documentais diretas, na tentativa de, nas palavras dos autores, “colocar o compositor e sua música numa perspectiva apropriada”¹⁴⁴.

No que diz respeito pontualmente à *Sétima*, Feofanov e Ho procedem a desmontar os argumentos de Laurel Fay, apresentados em *Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?* (1980).

É importante aqui ter em vista que, com o objetivo de desacreditar o *Testimony*, Fay vai atacar não apenas a estrutura da obra e sua redação, mas as próprias informações contidas ali, como as que dizem respeito à concepção da *Sétima*. O argumento principal de Fay, como o de Taruskin, é de que, se a sinfonia foi escrita durante a guerra, então ela tem a ver com a guerra. O secundário é de que, a sinfonia não pode ser “exclusivamente” uma obra de dissidência, porque foi escrita durante a guerra. Note-se que o “exclusivamente” é de autoria de Taruskin¹⁴⁵.

A URSS foi invadida pela Alemanha em 22 de junho de 1941, data do início da *Operação Barbarossa*. Uma carta de Shostakovich a seu aluno Lev Atovmyan, datada de 24 de dezembro de 1941, diz “estou trabalhando no final da minha sinfonia, que estará pronto em três ou quatro dias”¹⁴⁶. No entanto, é sabido que, no processo composicional de Shostakovich, o ato de escrita, embora rápido, é o final de um longo processo: “Eu escrevo rápido, é verdade, mas eu penso na minha música por um tempo comparativamente grande, e até que esteja completa em minha cabeça eu não sento para escrevê-la”¹⁴⁷. Mais ainda, o próprio fato de comunicar a alguém que estava escrevendo é evidência de que o trabalho criativo, contado todo o tempo desde a concepção, estava em seus últimos momentos: “Shostakovich nunca

¹⁴⁴ FEOFANOV, Dmitry e HO, Alan. *Shostakovich reconsidered*. London: Toccata Press, 1998. p.14

¹⁴⁵ O que Taruskin diz é “Para sustentar a visão de que a *Sétima* é exclusivamente anti-stalinista é necessário ignorar toda a imagem da guerra (...)”. Taruskin publicou este trecho em pelo menos dois lugares: primeiro em uma resenha da publicação do facsimile da *Sétima* (cf. TARUSKIN, Richard. *Symphony No. 7 "Leningrad" op. 60 (1941) by Dmitri Shostakovich, Manashir Yakubov. Notes*, Second Series, v. 50, n. 2, p.759, dec. 1993. DOI: 10.2307/898519) e depois, o mesmo artigo levemente recauchutado, em *Defining Russia Musically* (cf. *idem, Defining Russia Musically : Historical and hermeneutical essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. p.487).

¹⁴⁶ Carta n. 66 para Lev Atovmyan. (SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Дмитрий Шостакович в письмах и документах* [*Dmitriy Shostakovich v pismakh i dokumentakh*]. АНТИКВА: Москва, 2000. p.251)

¹⁴⁷ VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov*. New York: Limelight Editions, 1979. p.155

mostrava seus rascunhos para ninguém. Ninguém sabia o que ele estava escrevendo até que o trabalho estivesse terminado; e ele nunca reescrevia nada”.^{148 149}

Uma vez findas as controvérsias, os autores corroboram as visões de Testimony, trazendo, no entanto, a autoridade de outras figuras como Maxim Shostakovich, Leo Mazel e Lev Lebedinsky¹⁵⁰.

[a Sétima] não é *apenas* sobre a guerra. A época antes da guerra foi muito difícil; Stalin era esquizofrênico, um maníaco de grandeza e paranoico. Era a época dos “processos” – um eufemismo pros julgamentos espetacularizados. Acusações eram feitas a diferentes grupos em tempos diferentes: engenheiros, cientistas, artistas; todos eram “inimigos organizados conspirando contra o Estado e contra Stalin”. Todo mundo era um espião alemão; as prisões estavam superlotadas, então precisavam haver mais e mais rápidos julgamentos, fora das normas da jurisdição humana; pessoas eram torturadas para que assinassem confissões; os acusados eram enganados – diziam a eles que, se assinassem, seriam liberados; eles eram, então, sumariamente fuzilados. Meu pai sempre dizia “eu penso longamente, mas escrevo rápido” – a época anterior à guerra foi provavelmente a inspiração para a Sétima Sinfonia, a tragédia de uma nação. Havia forças malignas e negativas na Alemanha e na URSS; a URSS tinha seu próprio fascismo e seu próprio “Hitler”. A Sétima Sinfonia não é só militar.¹⁵¹

‘Fascismo, sim, mas a música, a música de verdade, nunca está presa literalmente a um tema. Fascismo não é só o nazismo; esta música [a Sétima] é sobre o terror, escravidão, a prisão do espírito’. Mais tarde, quando Dmitri Dmitrevich se acostumou comigo, ele me disse com todas as letras que a Sétima (assim como a Quinta) não tinham a ver só com o fascismo, mas com o nosso sistema, com toda tirania e totalitarismo em geral.¹⁵²

¹⁴⁸ VISHNEVSKAYA, Galina. *Galina : A Russian Story*. San Diego; New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1984. p.352

¹⁴⁹ Essa linha argumentativa é nossa. Os argumentos de Feofanov e Ho são outros, eles citam Maxim Shostakovich, o filho do compositor, reproduzindo as palavras do pai: “penso por um longo tempo, mas escrevo rápido”, e citam ainda Lev Lebedinsky: “tendo composto uma sinfonia inteira em sua cabeça, com todos os seus detalhes, Shostakovich iria então sentar e escrevê-la direto na notação orquestral completa, sem fazer nenhum rascunho anterior”. Cf. FEOFANOV, Dmitry; HO, Alan. *Shostakovich reconsidered*. London: Toccata Press, 1998. p.151

¹⁵⁰ Cf. *idem*, p.158-159

¹⁵¹ SHOSTAKOVICH, Maxim *apud* FEOFANOV, Dmitry; HO, Alan. *Shostakovich reconsidered*. London: Toccata Press, 1998. p.158

¹⁵² MAZEL, Leo *apud* FEOFANOV, Dmitry; HO, Alan. *Shostakovich reconsidered*. London: Toccata Press, 1998. p.159

(...) o 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.¹⁵³

***Shostakovich Wars* (2014)**

Dezesseis anos depois, no capítulo dedicado à *Sétima* em *Shostakovich Wars*, os autores ainda se debatem com críticos que questionam sua data de composição/concepção. Trazem novas evidências, dentre as quais destacamos as seguintes:

- O depoimento de Lyudmila Mikheeva, *née* Sollertinskaya (portanto, filha de Ivan Sollertinsky, um dos mais íntimos amigos de Shostakovich) de que Shostakovich teria escrito, em 1939-1940, uma passagem em ostinato, com um tema “que crescia até atingir uma força tremenda”, e que primeiro soava “inofensivo, e mesmo frívolo, mas crescia até se tornar um tremendo símbolo de opressão”. Segundo Mikheeva, o compositor depois deixou a obra de lado, sem tocá-la em público ou publicá-la.¹⁵⁴

- O depoimento de Galina Ustvol'skaya, aluna de Shostakovich, de que entre 1939 e 1940, Shostakovich lhe disse já ter quase completado sua próxima sétima sinfonia. Interessante notar que, segundo Ustvol'skaya, Shostakovich não sabia como chamá-la, se “[Sinfonia] Lenin” ou “Leninskaya [Sinfonia Leninista]”. Nas palavras de sua ex aluna, “Shostakovich respeitava imensamente Vladimir Lenin e sempre quis dedicar uma de suas obras a ele”.¹⁵⁵

¹⁵³ LEBEDINSKYI, Lev. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича [О некотorykh muzykalnykh tsitatakh v proizvedenyakh D. Shostakovicha]. *Новый Мир* [Novyi Mir], 3, p.267, 1990. p.267

Citado também em: FEOFANOV, Dmitry; HO, Alan. *Shostakovich reconsidered*. London: Toccata Press, 1998. 1998, p.159

¹⁵⁴ FEOFANOV, Dmitry; HO, Alan. *Shostakovich wars*. Não publicado. 2011, revisado e expandido em 2014. Disponível em: <<http://www.siue.edu/~aho/ShostakovichWars/SW.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2017. p.134-135

¹⁵⁵ *Idem*, p.135

- A observação de Salomon Volkov em *Shostakovich e Stalin*, em que questiona a visão de que o desenvolvimento do primeiro movimento representa a invasão nazista: o modo de guerra alemão era a *Blitzkrieg*, o ataque com força total sem aviso. Na música de Shostakovich, o episódio referido começa em *pianissimo*, crescendo muito aos poucos até se tornar um monstro uivante. Segundo Volkov, “se isto é uma invasão, então ela vem de dentro e não de fora”.¹⁵⁶

iv) Esti Sheinberg

Sendo a única estudiosa de Shostakovich que se debruça sobre o mesmo com uma metodologia semiótica, as análises de Esti Sheinberg nos são particularmente importantes.

***Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Dmitry Shostakovich* (2000)**

A *Sétima* não é uma das obras que Sheinberg analisa mais profundamente em seu livro. Mesmo assim, os momentos em que menciona a sinfonia são relevantes e importante fonte de referência. A primeira menção relevante é feita durante a discussão de técnicas satirizantes, e o objeto de comentário é justamente o episódio do desenvolvimento do primeiro movimento. Sheinberg recapitula algumas leituras históricas dessa passagem antes de começar a sua própria, mas não vale a pena citá-las aqui¹⁵⁷. Em relação a toda a querela já discutida, Sheinberg diz simplesmente: “uma sátira genuinamente musical não pode distinguir entre a estupidez alemã ou soviética, a não ser pela utilização de marcadores musicais claros, geralmente conseguidos por com citações”¹⁵⁸. Sheinberg, vendo a ausência desses marcadores, estipula que o caminho a ser seguido é o de encarar o trecho como uma “imagem universalizada da estupidez e crassa falta de gosto”¹⁵⁹.

Para ela, a característica principal do episódio do desenvolvimento do primeiro movimento é justamente sua banalidade cega, interpolada estruturalmente entre seções não banais,

¹⁵⁶ *Idem*, p.138

¹⁵⁷ SHEINBERG, Esti. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2000. p.91

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

não repetitivas, o que produz imediatamente um efeito de destaque. Como ela mesma ressalta, quase todas as análises existentes reconhecem a banalidade do episódio em questão, mas não prestam atenção à sua colocação entre momentos não-banais: o contraste abrupto entre o tema do episódio e seu contexto musical. Sheinberg cita duas passagens em que Shostakovich “se desculpa pela banalidade do episódio” e sua “semelhança com o *Boléro*” de Ravel. Sua observação, deveras arguta, é que essas “desculpas” podem ser, antes, uma declaração proposital. A autora continua, citando uma anedota célebre, em que Ravel, ao ouvir uma mulher gritando “lixo!”, durante a *première* do *Boléro*, responde a um de seus amigos: “esta velha senhora entendeu a mensagem”¹⁶⁰. Sheinberg analisa:

O ponto é que a própria música, tanto do *Boléro* quanto da marcha da *Sétima* são correlações musicais de “redundância” (com sua contrapartida coloquial: “lixo”). Uma análise do curso de progressão do tema mostra não só um aumento numérico de atributos musicais simplistas que são adicionados a cada repetição, mas também sua resiliência que se torna mais e mais aparente. A caixa clara dá um fundo ostinato “militar” desde o começo da seção. Em adição a isso, no começo da quarta repetição do tema, quando um eco exasperantemente consistente de cada pequeno fragmento melódico transforma banalidade em imbecilidade, uma figura pequena e simples em *ostinato* no registro grave se junta ao conjunto, e permanece até o fim (compassos 214-250). Mais de cem compassos depois da entrada dessa figura, na nona repetição do tema, todos os instrumentos de registro agudo começam a martelar em *fortissimo* uma inversão tonal dessa figura do baixo (compassos 342-360). Nesse ponto, não somente o banal e o clichê, mas também o acompanhamento de fundo estão localizados no foco principal da música.

Finalmente, quando todos os picos de inanidade musical são alcançados, o tema para suas repetições e, em *fortissimo*, sons infernais ganham lugar, permanecendo dominantes na cena até quase o fim do movimento. Aqui, onde banalidade culmina em caos, o eixo estético é transformado num eixo ético, e a estupidez da “crassa falta de gosto” é correlacionada com a estupidez aniquiladora da guerra. Qualquer interpretação além disso está fadada a ser mais específica, politicamente relacionada a algum conjunto de normas que podem (ou não podem) ser associadas com a música.¹⁶¹

Longe de assumir a postura reducionista que a crítica de Taruskin sugere, Sheinberg mira na generalidade, extraíndo da estrutura musical e de suas figuras um esquema geral, abstrato e indiscutivelmente correto e presente onde ela diz que está. Há mais duas observações de Sheinberg que devemos mencionar:

¹⁶⁰ *Idem*, p.93

¹⁶¹ *Ibid.*

- Sheinberg vai identificar o episódio da marcha (assim como a *coda* da Quinta Sinfonia) com o grotesco, atingido por meio de uma participação involuntária – sensorial e física – do ouvinte por empatia rítmica.¹⁶²

- Sheinberg destaca a técnica de Shostakovich de fazer referências internas dentro de uma mesma obra, com efeitos satíricos, e menciona como exemplos a *Quinta*, *Sétima*, *Décima Terceira*, *Décima Quarta* e *Décima Quinta* sinfonias de Shostakovich.¹⁶³

v) Francis Maes

Em seu sucinto porém rico livro *A History of Russian Music*, Francis Maes começa por mencionar brevemente a *Sétima* no capítulo em que fala das perseguições políticas da URSS (*From Yezhovshchina to Zhdanovshchina*). Segundo ele, Shostakovich escreveu a *Sétima* “influenciado pelo suplício que presenciou [em Leningrado]”¹⁶⁴. É claro que Maes, seguindo a linha reducionista de Taruskin e Fay, se refere à invasão da Rússia e os primeiros meses do Cerco a Leningrado, presenciados por Shostakovich. Mesmo assim, sua frase é suficientemente dúbia – ainda mais no contexto do capítulo sobre o Terror. Corroborando essa ideia, quando se refere ao *finale* da *Quinta* e ao *finale* da *Sétima*, Maes evoca a leitura de Leo Mazel, ponderando que as passagens dissonantes nessas obras sugerem o sofrimento que acompanha o esforço para o progresso¹⁶⁵.

Na seção propriamente dedicada à *Sétima*, Maes menciona que Shostakovich a princípio pensou em compor uma obra coral (falha, no entanto, em mencionar que a ideia era uma sinfonia coral inspirada nos *Salmos* de Davi¹⁶⁶) e depois menciona que Shostakovich pensou em dar títulos aos movimentos (respectivamente *Guerra*, *Reminiscências*, *A vastidão da pátria mãe* e *Vitó-*

¹⁶² *Idem*, p.215

¹⁶³ *Idem*, p.259

¹⁶⁴ MAES, Francis. *A History of Russian Music : From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2002. p.305

¹⁶⁵ *Idem*, p.355

¹⁶⁶ FEOFANOV, Dmitry; HO, Alan. *Shostakovich reconsidered*. London: Toccata Press, 1998. p.156

ria¹⁶⁷). No entanto, Maes adota o discurso padrão de que a sinfonia “atendeu às expectativas oficiais”, que “sua mensagem ofusca sua qualidade técnica” e, mais escandalosamente, que a música se utiliza principalmente “de imagens concretas do povo russo de um lado e da invasão alemã do outro”¹⁶⁸. O autor termina endossando os clichês de que Shostakovich, na *Sétima*, prioriza “os efeitos de imagens musicais em vez da coerência e o desenvolvimento sinfônico”¹⁶⁹. É claro que ele tem um modelo de “coerência” e “desenvolvimento” sinfônicos enviesado, como fica claro pelo único crítico que cita: Virgil Thomson.

vi) Laurel Fay

Se, como dizem Feofanov e Ho, *Testimony* foi a faísca que começou as Shostakovich Wars, certamente foi Laurel Fay quem forneceu bastante combustível. Embora seu papel nas Shostakovich Wars seja proeminente, as três obras de Fay analisadas – os artigos *Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?* (1980), escrito em resposta ao *Testimony* (1979), e *Volkov's Testimony Reconsidered* (2002), escrito em resposta a *Shostakovich Reconsidered* (1998) e *Shostakovich: A life* (2000) – não apresentam nenhuma tese substancial a respeito da *Sétima*. De fato, parece que a relevância acadêmica de Fay se deve grandemente às Shostakovich Wars.

A *Sétima* é mencionada por Fay, como já apresentamos aqui, principalmente como forma de atacar o livro de Volkov, a autora se retendo em uma querela infinita sobre data de composição *versus* data de concepção e delegando a música ao plano de fundo.

Em *Shostakovich: a life*, a preferência da autora por fontes oficiais soviéticas faz com que as fontes mencionadas por Fay que são relevantes à nossa pesquisa sejam apenas o discurso comum e já repetido à exaustão. Por esta razão, não iremos reproduzi-las.

vii) Fontes documentais e jornalísticas

¹⁶⁷ MAES, Francis. *A History of Russian Music : From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2002. p.356

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Idem*, p.357

Дмитрий Шостакович в письмах и документах (2000)

Dmitriy Shostakovich v pismakh i dokumentakh (2000)

Dmitri Shostakovich em cartas e documentos (2000)

Trata-se de uma compilação de documentos oficiais e cartas de Shostakovich em posse do Museu Estatal de Cultura Musical Mikhail Glinka, em Moscou. Aqui estão compiladas cartas de Shostakovich a cerca de 100 correspondentes russos e estrangeiros, cobrindo o período de 1920-1975 (ou seja, da adolescência à morte do compositor). Além das cartas, há a reprodução de documentos históricos importantes, como o editorial de 1936 do *Pravda* (*Сумбур вместо музыки – Barulho em vez de música*) e do decreto histórico de 1948 (a resolução do Comitê Central do Partido Comunista, segunda condenação pública de Shostakovich), ao qual Shostakovich se refere sempre ironicamente como “o decreto histórico”).

Embora seja de pouca valia para nossos estudos no que se refere a um subtexto da *Sétima*, a própria ausência de informações é bastante eloquente por si, assim como a forma altamente críptica e propositalmente simplista do discurso.

Сумбур вместо музыки (1936)

Sumbur vmesto muzyky

Barulho em vez de música

O editorial *Barulho em vez de música* (em russo, *сумбур*, barulho, balbúrdia, algazarra), publicado no jornal oficial *Pravda* em 28 de janeiro de 1936, é a reação oficial (embora tardia) à ópera *Lady Macbeth* do distrito de Mtsensk, posteriormente republicada e reabilitada usando o nome da personagem principal como título: *Katerina Izmaylova*. Estreada em 1934, a ópera foi um sucesso gigantesco, elogiada pela crítica soviética e pelos meios oficiais de comunicação. No dia 24 de fevereiro de 1936, no entanto, Stalin vai pessoalmente ao teatro assisti-la, e se retira antes do final. Dois dias depois, aparece no *Pravda*, como editorial:

Barulho em vez de música¹⁷⁰

Sobre a ópera “Lady Macbeth do distrito de Mtsensk”

¹⁷⁰ Tradução nossa a partir do original reproduzido em: SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Дмитрий Шостакович в письмах и документах* [Dmitriy Shostakovich v pismakh i dokumentakh]. Антиквар: Москва, 2000. p.534-535

Junto com o desenvolvimento cultural geral do nosso país, cresceu também a necessidade de boa música. Nunca e em nenhum outro lugar os compositores tiveram ouvintes tão gratos. As massas populares esperam boas canções, mas também boas composições instrumentais e boas óperas.

Alguns teatros apresentam ao novo e maduro público soviético a ópera *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk* como uma novidade. A prestativa crítica musical eleva-a aos céus. Glorifica-a de forma ensurdecidora. O jovem compositor, em vez de escutar as críticas sérias e objetivas, que poderiam ajudar-lhe em trabalhos futuros, dá ouvidos apenas aos elogios.

O ouvinte, já desde o primeiro minuto da ópera, é surpreendido por um barulho¹⁷¹ em que fluem sons deliberadamente dissonantes. Fragmentos de melodias e rascunhos de frases se afogam e reemergem, desaparecendo por fim numa torrente de guinchos e gritos. Ouvir esta “música” é difícilíssimo; lembrar dela é impossível.

Assim prossegue quase toda a ópera. No palco, ganidos tomam o lugar do canto. Se o compositor por acaso parece tomar o caminho de uma melodia simples e inteligível, ele, como se assustado pela confusão, se joga novamente na selva do barulho musical, que se torna eventualmente uma cacofonia. A expressividade que o ouvinte espera é substituída por um ritmo frenético. Aqui, o ruído musical deve exprimir a paixão.

Isso não se deve a uma falta de talento do compositor ou a uma incapacidade sua de expressar sentimentos simples e profundos na música. Isto é uma música feita deliberadamente “ao contrário”, de forma que nada nela lembra a música clássica operística e nada tem em comum com sons sinfônicos, com um discurso musical simples e acessível. Essa música, que se baseia na rejeição da ópera, a mesma base da arte “de esquerda” que rejeita no teatro a simplicidade, o realismo, as imagens inteligíveis, os sons naturais das palavras. Essas, transferidas para a ópera, a música, são as características mais negativas do “Meyerkholdismo”, potencializadas. Isto é um barulho de esquerda em vez de uma música natural, humana. A capacidade da boa música de tocar as massas é sacrificada em prol de tentativas pequeno-burguesas, formalistas, que pretendem criar originalidade por métodos baratos. Esse é um jogo de coisas ininteligíveis, que pode terminar muito mal.

O perigo desse rumo para a música soviética é claro. A degradação¹⁷² esquerdista na ópera cresce do mesmo lugar que a degradação esquerdista na pintura, na poesia, no ensino, na ciência. “Inovações” pequeno-burguesas levam a um distanciamento da genuína arte, da genuína ciência, da genuína literatura.

O autor de “Lady Macbeth do distrito de Mtsensk” teve de emprestar do jazz sua música nervosa, convulsiva e epilética para dar “paixão” a seus heróis.

Enquanto nossa crítica – incluindo a musical – professa em nome do realismo socialista, Shostakovich apresenta no palco o mais grosseiro naturalismo. São todos, uniformemente, representados como animais – mercadores e pessoas. A mercadora-predadora que atinge a riqueza por meio de assassi-

¹⁷¹ Em consonância com o original, toda vez que o editorial usa a palavra *сумбур*, traduzimos por “barulho” e toda vez que usa a palavra *шум*, traduzimos por ruído, embora essas palavras sejam em grande medida intercambiáveis.

¹⁷² No original *уродство*, “deformidade”, “anomalia”.

nato é retratada como uma forma de “vítima” da sociedade burguesa. À história doméstica de Leskov é imposto um significado que nela não se encontra.

Tudo isso é rude, primitivo e vulgar. A música ofega, geme, se sufoca e dá gritinhos para que as cenas de amor sejam representadas da forma mais natural possível. O “amor” está presente em toda a ópera, em sua forma mais vulgar. A cama de casal da mercadora é central na cenografia. Nela, se resolvem todos os “problemas”. Da mesma forma grosseira-naturalista, uma morte por envenenamento é mostrada, quase que uma seção da mesma cena.

O compositor, aparentemente, não se colocou a tarefa de ouvir o que a audiência soviética espera na música. Ele aparentemente cifrou a própria música, confundindo todos os sons, de forma que essa música chegue apenas aos estetas-formalistas, que perderam seu gosto saudável. Ele passou direto, sem dar atenção, pelas intenções da cultura soviética de banir o grosseiro e o anti-social¹⁷³ de todos os cantos do modo de vida¹⁷⁴ soviético. A essa lasciva da mercadora cantante alguns críticos chamaram de sátira. Mas a respeito de tal sátira não se pode dizer nada¹⁷⁵. Por meio de todos os recursos musicais e dramáticos, o autor tenta atrair a simpatia do público para as aspirações grosseiras e vulgares da mercadora Katerina Izmaylova.

“Lady Macbeth” é um sucesso entre os povos burgueses no exterior. Não é justo por ser essa ópera um barulho e absolutamente apolítica? Não é porque ela estimula os gostos pervertidos da audiência burguesa com sua música que estremece, guincha e é neurastênica?

Nossos teatros se esforçaram bastante para encenar a ópera de Shostakovich. Os atores descobriram grande talento em lutar contra os ruídos, gritos e guinchos da orquestra. Infelizmente, isso só reforça as características grosseiras-naturalistas da ópera. A atuação talentosa merece reconhecimento, o talento desperdiçado merece pena.¹⁷⁶

As implicações são claras e urgentes. Publicado em 1936, ou seja, no meio do *Terror*, a mera sugestão de que “esse é um jogo de coisas ininteligíveis, que pode terminar muito mal” é uma ameaça de morte. Shostakovich se tornou um homem marcado.

Carta a Lev Atovmyan (15 de fevereiro de 1936)

Vejamos, por exemplo, as cartas de Shostakovich a seu colega Lev Atovmyan, responsável pela redução para piano a 4 mãos de algumas sinfonias de Shostakovich e descrito no

¹⁷³ No original *дикость*, num sentido "selvagem", em outro "absurdo", “anti-social”.

¹⁷⁴ No original *быта*, "vida", "existência", "modo de vida”.

¹⁷⁵ Ou: “não se pode falar de sátira”, “não é possível falar de sátira”.

¹⁷⁶ SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Дмитрий Шостакович в письмах и документах* [Dmitryi Shostakovich v pismakh i dokumentakh]. Антиквар: Москва, 2000. p.534-535

livro como “amigo próximo” do compositor¹⁷⁷. Numa carta de 15 de fevereiro de 1936, a primeira carta depois da denúncia pública no *Pravda* devido à *Lady Macbeth*, Shostakovich escreve:

Querido Lev,
Obrigado por sua carta. Continue escrevendo. Não esqueça. Me parece que estou bem. Leio atentamente os artigos nos jornais, que recebo em grande número. Amanhã chega um piano de cauda. Estou feliz por isso. De tudo que li, o que mais me irritou foi o que disse Neuhaus. Mas dane-se o Neuhaus. Eu fico em casa, na maior parte do tempo. Estudo o apartamento. Quase não encontro ninguém, porque quero ficar sozinho e descansar.¹⁷⁸

Numa nota de rodapé¹⁷⁹, encontramos reproduzida a declaração de Neuhaus, publicada na revista *Sovetskaya Muzyka*. A nota do editor nos alerta que “nas palavras de Neuhaus, não se encontram as frases de efeito presentes em outras declarações”:

Eu vejo os artigos do *Pravda* como um convite [golpe: удар] a se gabar, que recai sobre a cabeça de Shostakovich e se divide sobre todas as nossas, incluindo a minha. Além disso, esses artigos são algo feliz. Os artigos não só não colocam uma cruz sobre Shostakovich, mas, pelo contrário, convidam-no a uma nova vida. Shostakovich é um homem altamente inteligente e respeitado. Ninguém pode negar. Sendo assim, ele deve estar grato e alegre. Isso para ele deve ter tido um excelente impacto.¹⁸⁰

A isso, acrescente-se o relato de Sviatoslav Richter, aluno de Neuhaus, muito revelador de seu posicionamento político:

[Fui admitido no Conservatório Tchaikovsky] com a condição de que frequentasse todos os cursos obrigatórios. Esses cursos não tinham nada a ver com música, mas eram uma espécie de *pot-pourri* de recortes políticos e filosóficos. Eu não consegui me obrigar a frequentá-los e fui expulso duas vezes do conservatório no meu primeiro ano. Eu voltei para [a casa dos meus pais em] Odessa, decidido a não voltar para uma instituição que não combinava comigo. Não ousei dizer uma palavra a meus pais sobre o que aconteceu, mas, para meu horror, eles receberam uma carta de Neuhaus que dizia mais ou menos “volte, você é meu melhor aluno!”. Era uma carta tão cordial que se provou a minha salvação. Neuhaus era então diretor do conservatório, e certamente foi ele que arranjou para que eu voltasse sem nenhuma formalidade.

¹⁷⁷ *Idem*, p.213

¹⁷⁸ *Idem*, p.229

¹⁷⁹ *Idem*, p.231, nota 3

¹⁸⁰ *Idem*, p.231

Foi também ele que suavizou as dificuldades causadas pelo meu comportamento.¹⁸¹

Mais esclarecedora ainda é a passagem, retratando um breve encontro de Shostakovich e Neuhaus:

(...) Um dia, Neuhaus estava sentado ao lado dele [Shostakovich], durante uma performance de alguma sinfonia ou qualquer outra coisa que estava sendo terrivelmente regida por Alexander Gauk. Neuhaus se inclina e cochicha para Shostakovich: “Dmitri Dmitrevich, isso é horrível”. Shostakovich prontamente responde: “Você está certo, Heinrich Gustavovich! Esplêndido! Notável”. Vendo que tinha sido mal entendido, Neuhaus repete o que disse, ao que Shostakovich responde: “Sim, é horrível, muito horrível”.

Esse era Shostakovich para a vida.¹⁸²

Ora, devemos, antes de tudo, partir do pressuposto que essas pessoas se conheciam, isto é, que Neuhaus *sabia* quem era Shostakovich, que por sua vez *sabia* quem era Neuhaus (e, obviamente, que Lev Atovmian também sabia). Quando Shostakovich diz que a declaração de Neuhaus foi a que mais o irritou/chateou [огорчился], isto é algo que deve ser pensado. Como bem notou o editor, a declaração de Neuhaus à *Sovetskaya Muzyka* salta aos olhos por não conter nem as reprimendas oficiais nem ecos das acusações. É notável a passagem em que Neuhaus diz que os artigos são um golpe que cai “sobre a cabeça de Shostakovich e se divide sobre todas as nossas, incluindo a minha”¹⁸³. Mesmo que o caracterize como “um golpe para se gabar”, o importante é *golpe*. A demonstração de solidariedade de Neuhaus é clara: trata-se de um golpe em todos nós.

Quando Neuhaus diz que os artigos não colocam uma cruz sobre Shostakovich, mas o convidam a uma nova vida, é claro que ele não quer celebrar a bondade e a *joie de vivre* inspirada no povo soviético pelos decretos de Stalin e Zhdanov e nem fazer uma referência à Sin-

¹⁸¹ MONSAIGEON, Bruno. *Sviatoslav Richter: Notebooks and conversations*. Oxford: Princeton University Press, 2001. p.26

¹⁸² *Idem*, p.126

¹⁸³ SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Дмитрий Шостакович в письмах и документах* [Dmitryi Shostakovich v pismakh i dokumentakh]. Антиква: Москва, 2000. p.231

fonia Nº2 de Mahler¹⁸⁴. O que está dito nas entrelinhas é: tome cuidado, Shostakovich. Ao dizer que não há uma cruz¹⁸⁵ sobre ele, Neuhaus dá sua opinião sobre a subsequente e inevitável perseguição a Shostakovich na perseguição de Zhdanov, a *Zhdanovshchina*: você não será morto, mas é um homem marcado. Conforme já vimos na seção sobre o dicionário de compositores russos e soviéticos, que Shostakovich não seria preso e executado *não* era claro na época, principalmente para ele. No entanto, as palavras de Neuhaus contêm um aviso: você agora é um homem marcado e sua vida jamais será como antes. Essa é a duplicidade de dizer que os artigos do *Pravda* põem (ou não põem, o que dá no mesmo) “uma cruz sobre Shostakovich” [ставят крест над Шостаковичем]. O único otimismo da declaração de Neuhaus é dizer que Shostakovich é um homem respeitado e inteligente.

É aí que Neuhaus diz: você tem meios para sobreviver. Neuhaus prossegue dizendo que, se é assim (se Shostakovich é inteligente), ele deve estar feliz e grato. Não pelo editorial, é claro, mas por estar vivo. Neuhaus e Shostakovich sabiam o quanto um ataque público daqueles era um perigo de morte.¹⁸⁶ A última frase de Neuhaus é uma declaração de solidariedade: “isso [o editorial do *Pravda*] para ele deve ter tido um excelente impacto”.

Como o próprio fato de este livro estar em nossas mãos evidencia, trata-se de uma correspondência à qual o estado tinha acesso, e Shostakovich era um homem marcado. Que a comunicação precisava ser cifrada é óbvio para qualquer um com dois olhos, dois ouvidos e um cérebro no meio disso tudo – o que talvez seja mais do que se pode dizer de musicólogos

¹⁸⁴ Trata-se de uma referência musical que os dois tinham (Shostakovich era grande entusiasta de Mahler) e que abre uma nova camada de significado. Chamada de *Auferstehungssymphonie*, Sinfonia da Ressurreição. Note-se os versos: “Sterbe werde ich um zu leben/ Auferstehen! Ja, auferstehen, mein Herz wirst du in einem Nu/ Was du geschlagen, zu Gott wird dich es tragen.” Em tradução livre: “Morro eu para viver/ Ressucite! Sim, ressucitar, meu coração, você vai em um momento/ O que você sofreu, a Deus te conduzirá.” O que Neuhaus diz é o contrário: *não morra* para viver.

¹⁸⁵ A palavra “cruz” em russo [крест] tem uma conotação de “xis”, no sentido de marcação, de marcar um xis, marcar um sinal – o que pode significar eliminar ou anular como uma palavra errada que se cruza numa anotação. O nosso jogo da velha, por exemplo, é chamado em russo de “cruzinhas e zerinhos” [крестики-нолики]. “Colocar uma cruz” é, então, ao mesmo tempo, “marcar”, no sentido de um marcador semiótico, “cruzar”, no sentido de “riscar”, e colocar sobre ele uma cruz no sentido da cruz como força, objeto de execução.

¹⁸⁶ As mortes do general Mikhail Tukhachevskiy, em 1937, e a do diretor de teatro Vsevolod Meyerhold, em 1940, ambos amigos próximos de Shostakovich, iriam ensinar a Shostakovich o quão implacável era o Terror: acusação pública seguida de morte. A esposa de Meyerhold, pouco antes de sua morte, foi esfaqueada em casa, por “invasores não identificados”. Na prisão, Meyerhold foi torturado até assinar uma confissão de culpa. Foi absolvido postumamente em 1955, no período da desestalinização. (Cf. LEACH, Robert. *Makers of Modern Theatre: An Introduction*. New York : Routledge, 2004. p. 93)

que se contentam com imagens tão simples quanto “anticomunistas (aliás, verdadeiramente dignas de Zhdanov e Stalin).

iv) Isaak Glikman

Isaak Glikman foi um dos melhores amigos de Shostakovich. Ambos se corresponderam intensamente no período de 1941 a 1975 – ou seja, desde a guerra até a morte do compositor. Em 1993, Glikman resolve publicar essa correspondência, e o faz com aval e sob os auspícios da DSCH Publicações, editora “oficial” das obras de Shostakovich.

Story of a Friendship: The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman, 1941-1975 (1993)

Aqui é necessário desviar um pouco do rumo escolhido – ou seja, o de extrair de nosso corpus apenas as referências à *Sétima* – para atingirmos um resultado maior. Glikman, por meio de seus comentários às cartas de Shostakovich, nos fornece um meio privilegiado de acesso à forma críptica e irônica que Shostakovich usava para se comunicar. Vejamos, por exemplo, um trecho de uma carta de Shostakovich a Glikman em 31 de dezembro de 1943:

Os povos amantes da liberdade vão, enfim, depor o jugo do hitlerismo, a paz vai reinar sobre todo o mundo e vivermos novamente sob o sol da Constituição de Stalin*. Disso estou convencido, e conseqüentemente experimento uma alegria absoluta. Nesse momento estamos distantes – se apenas eu pudesse estar contigo para celebrarmos juntos as vitórias gloriosas de nosso Exército Vermelho sob o supremo generalato do Camarada Stalin.¹⁸⁷

Ora, isso não casa magnificamente com o hediondo epíteto de “o filho mais leal da Rússia soviética”, dado a Shostakovich por Taruskin?

Não:

*O horror de Shostakovich à tirania fanática de Hitler coexistia com igual desprezo pelo terror stalinista dos anos 1930. Nos estágios finais da guerra, quando elegias desenfreadas ao “Grande General”, a quem o exército e toda a nação naturalmente deviam todas as vitórias, começaram a repercutir com força renovada em todos os lugares, Shostakovich refletiu com apreensão

¹⁸⁷ GLIKMAN, Isaak. *Story of a Friendship : The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman, 1941-1975*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 2001. p.23

sobre o que aconteceria uma vez que a vitória muito esperada chegasse, finalmente. Ele temia uma ressurgência do terror aleatório que foi a realidade da vida “sob o sol da Constituição de Stalin”, a frase canônica que na verdade só existia nas páginas dos jornais. Daí a amarga ironia da referência à “absoluta alegria” com a qual ele esperava ansiosamente o retorno dos tempos e da vida pré-guerra.¹⁸⁸

Será que Shostakovich estava paranoico em esperar um retorno ao *Terror* depois do fim da guerra? Senhoras e senhores, o trecho de abertura do “decreto histórico” de 1948:

Ordem N°17

Diretoria central de controle de espetáculos e repertório do Comitê para assuntos artísticos do Conselho de Ministros da URSS

14 de fevereiro de 1948

Proibir a execução das seguintes obras de compositores soviéticos, tornando a proibição disponível às organizações musicais:

SHOSTAKOVICH -

Sinfonia N°6

Sinfonia N°8

Sinfonia N°9

Concerto para piano e orquestra [N°1]

"Poema sobre a Pátria Mãe" para orquestra

Octeto

Sonata N°2 para piano

Romances sobre versos de poetas ingleses

"Aforismos" - Ciclo para canto e piano

PROKOFIEV -

(...)¹⁸⁹

M. T. Anderson

Tobin Anderson é um formidável jornalista estadunidense, que escreveu *Symphony for the City of the Dead*, brilhante livro que narra a história da Sétima.

¹⁸⁸ *Idem*, p.230

¹⁸⁹ SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Дмитрий Шостакович в письмах и документах* [Dmitry Shostakovich in his letters and documents]. Антиквар: Москва, 2000. p.543

Symphony for the City of the Dead (2015)

Apesar de ser escrito para um público infanto-juvenil, o livro de Anderson, redigido com cuidado documental louvável, é uma importante referência de pesquisa. Nele estão narradas minuciosamente, ao mesmo tempo que numa linguagem fluida e agradável, histórias importantes sobre a *Sétima*, como a rota do microfilme da URSS para os EUA¹⁹⁰ e a de suas estreias americana, britânica e soviética.

Embora tenha sido de valor inestimável para o presente trabalho e tenha sido extensivamente usado para pesquisa de fontes diretas e na confecção da introdução e na colocação em contexto do presente trabalho, como também foram as obras de Volkov e Feofanov e Ho, há pouco que possamos usar na discussão da *Sétima* propriamente, pois o livro é mais um *diário* documental da obra do que uma análise musical.

Fica, no entanto, particularmente recomendado o capítulos que trata da *Rota da vida*¹⁹¹. Embora o título possa enganar, sugerindo tratar-se apenas da rota de caminhões sobre o lago Ladoga congelado, a *rota da vida* de Anderson é a própria *Sétima*. O autor demonstra como a sua utilização para a mudança da opinião pública em relação à URSS *via* Shostakovich foi fundamental para a obtenção do auxílio de guerra sem o qual a URSS dificilmente teria resistido até a abertura do segundo front de guerra pelos Aliados em 1945.

¹⁹⁰ Esse tópico é alvo de inúmeras querelas, principalmente devidas a escritores e jornalistas incapazes de pesquisar. O assunto está narrado e documentado, além do livro mencionado, em um artigo de Anderson publicado em sua página pessoal no site [academia.edu](https://www.academia.edu/14691419/The_Flight_of_the_Seventh_The_Voyage_of_Dmitri_Shostakovichs_Leningrad_Symphony_to_the_West): <https://www.academia.edu/14691419/The_Flight_of_the_Seventh_The_Voyage_of_Dmitri_Shostakovichs_Leningrad_Symphony_to_the_West>. Acesso em: 18 mar. 2018.

¹⁹¹ ANDERSON, M. T. *Symphony for the city of the dead: Dmitry Shostakovich and the Siege of Leningrad*. Somerville: Candlewick Press, 2015. p.313 *et seq.*

III - Rolnik, Guattari e Deleuze representações e cafetinagens

Os signos de Rolnik

Em *A hora da micropolítica*¹⁹², Suely Rolnik aborda duas experiências simultâneas que fazemos do mundo. Sua abordagem, calcada na filosofia de Deleuze e Guattari e na psicanálise, e que pode ser decomposta numa componente fenomenológica e outra semiótica, constituirá uma ferramenta importante no presente trabalho.

Rolnik trata principalmente de duas formas de experiência. A primeira “é a experiência imediata, baseada na percepção e que nos permite apreender as formas do mundo em sua concretude e contornos atuais”¹⁹³. Essa forma de experiência vem sempre atrelada a uma correspondência de sentido determinada por um contexto cultural (que a autora chama de “cartografia cultural vigente”), ou seja, atribui-se um significado à experiência puramente fenomenológica, e esse significado é culturalmente determinado: “quando vejo, escuto ou toco algo, minha experiência já vem associada aos códigos e representações de que disponho e que, projetados sobre este algo, me permitem lhe atribuir um sentido”¹⁹⁴. Dessa forma, uma componente puramente fenomenológica ganha uma correspondência semiótica cultural.

A outra é a experiência das forças que agitam o mundo e dos afetos que estas forças produzem em nossos corpos. Essa experiência se compõe, ao mesmo tempo, do irrepresentável (Rolnik evoca o *percepto* de Deleuze e Guattari) e daquilo que é sentido no corpo (o *afecto*). Aquilo que é sentido no corpo não tem imagem, palavra ou gesto que lhe corresponda, mas é real – faz parte de um modo de apreensão extracognitivo que a autora denomina de *saber-do-corpo*. Nessa forma de experiência, não há distinção real entre um sujeito cognoscente e um objeto que lhe é exterior – ambos se sobrepõem e o mundo integra a composição do corpo, num processo incessante de recriação. Aqui, os limites semióticos se encontram borrados para além de qualquer distinção.

¹⁹² ROLNIK, Suely. *A hora da micropolítica*. In: NODARI, Alexandre *et al.* *Pandemia*. São Paulo: N-1 Edições, 2016. ISBN: 9788566943276. p.9.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Idem*, p.10

Esse afecto do corpo porta o germe de um mundo em potencial, que é por princípio irrepresentável – o irrepresentável coloca em questão todo o sistema de representação, e este sistema é sempre cultural e historicamente situado.

A vivência simultânea de duas formas de experiência – aquela que atribui significados aos dados fenomenológicos do mundo e aquela que trata de sentir no corpo o irrepresentável – cria uma tensão paradoxal, na raiz da palavra: παράδοξος [paradóxos], além do esperado (δόξα[dóxa]), além do pensamento (δοκέω[dokéo]).

Impulsionados além dos limites do nosso pensamento cognitivo e da nossa capacidade de representação, somos confrontados com duas opções: expandir o que podemos pensar e representar (ou seja, criar) ou reduzir o mundo, deitando-o num leito de Procusto e aparando-lhe aquilo que não cabe em nós (ou seja, destruir).

Ambos os processos, no entanto, demandam um dispêndio de energia, só que desigual. O processo que Rolnik chama de *reativo* (o de aparar as arestas para que a realidade se conforme à nossa representação) vai sempre no mesmo sentido dos fluxos em que estamos imersos (culturais, sociais, econômicos), e pode ser realizado quase que por inércia. É um processo conservador, no sentido de que conserva a cartografia social vigente.

O processo que Rolnik chama de *ativo*, por outro lado, demanda um esforço de criação e diferenciação, esforço de metamorfose. Mais do que isso: é um processo sempre inconcluso, “trabalho de uma vida: um trabalho incessante e que está no âmago da ética de uma existência”¹⁹⁵. Trata-se de um processo de criação, orientado pela ponderação dos *afectos* e do *saber-do-corpo*, numa espécie de pensamento extracognitivo, extrassubjetivo, que se processa nas entranhas. Seu resultado é a materialização do *afecto* num objeto sensível: “imagem, palavra, gesto, obra de arte, modo de existência ou outra forma de expressão qualquer”¹⁹⁶. Se essa operação – como já dito, sempre inconclusa – for realizada plenamente, o resultado é dar à luz o universo potencial do qual o *afecto* era germe, dotado ele mesmo, por sua vez, de um poder de propagação, uma força de expressão. É um processo revolucionário, porque transforma a cartografia social vigente.

Não se trata de representar o irrepresentável. Trata-se de, numa operação semiótico-fenomenológica, de criar uma existência a partir de um *afecto*; trata-se de *por em realidade*¹⁹⁷, e não em representações, aquilo que era possibilidade ou potência. O *afecto* é criado na intera-

¹⁹⁵ *Idem*, p.13

¹⁹⁶ *Idem*, p.14

¹⁹⁷ Uma *mise en réalité*, em oposição a uma *mise en forme*.

ção do corpo extrassubjetivo com o dado fenomenológico que o fecunda. O ato de criação é o parto deste corpo, que dá ao mundo uma nova forma – do que quer que seja.

Rolnik conclui: “por não ser um representante da experiência que lhe deu origem, mas sim um transmissor de sua pulsação, tal corpo terá um poder de contaminação de seu entorno”¹⁹⁸.

Não se trata de um mecanismo de captura de representação do afecto de fora para dentro, trata-se de um mecanismo de *broadcasting* de transmissão do afeto, primeiro em seu campo relacional imediato, e em seguida em outros campos relacionais, capilarmente, rizomaticamente, agindo sobre o mundo e transfigurando sua paisagem.

Representações do desejo

Nós pensamos que o inimigo mais formidável era a psicanálise porque ela reduzia todas as formas de desejo a uma formação particular, a família. Mas há um outro perigo, do qual a psicanálise é apenas um ponto de aplicação: a redução de todas as formas de semiotização. O que eu chamo de semiotização é o que acontece com a percepção, com o movimento no espaço, com o canto, a dança, a mímica, as carícias, o contato, com tudo o que concerne o corpo. Todos esses modos de semiotização estão sendo reduzidos à linguagem dominante, a linguagem de poder que coordena sua regulação sintática com a produção de discurso em sua totalidade. O que se aprende na escola ou na universidade não é exatamente um conteúdo ou [conjunto de] dados, mas um modelo comportamental adaptado a certas castas sociais.

O que se requer dos estudantes antes de tudo quando eles fazem uma prova é um certo estilo de molde semiótico, uma certa iniciação às castas dadas. A iniciação é ainda mais brutal no contexto da formação manual, com o treinamento dos trabalhadores. Provas, o movimento de posição em posição no trabalho das fábricas, sempre dependem do fato de alguém ser negro, ou porto-riquenho, ou ter crescido em uma boa vizinhança, ter o sotaque certo, ser homem ou mulher. Há signos do reconhecimento, signos de poder que operam na formação [das pessoas], e são verdadeiros ritos de iniciação. Eu peguei o exemplo da universidade, mas poderia facilmente ter pego exemplo de muitas outras formações de poder.

O poder dominante sempre estende a subjugação semiótica dos indivíduos, a menos que a batalha se dê em todos os *fronts*, particularmente aqueles da formação de poder. A maior parte das pessoas nem nota essa subjugação semiótica; é como se elas não quisessem acreditar que isso existe, mas é exatamente a isso que dizem respeito todas as organizações políticas com seus

¹⁹⁸ ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. In: NODARI, Alexandre *et al.* *Pandemia*. São Paulo: N-1 Edições, 2016. ISBN: 9788566943276. p.14

burocratas; isso é o que contribui para criar, engendrar e manter todas as formas de recuperação.¹⁹⁹

Essa fala de Guattari, feita e transcrita em 1975 e traduzida e publicada posteriormente (2009), reflete perfeitamente a trajetória da obra dele e de Deleuze, de 1972 a 1980. Começando com uma inquietação em relação à psicanálise em 1972 e culminando com um tratado de diversas coisas, mas sobretudo de semiótica em 1980, o que está em jogo é o poder em sua forma mais insidiosa: a subjugação semiótica.

De certa maneira, quase tudo o que se desenrolou ao redor da música de Shostakovich, desde sua recepção na Segunda Guerra às discussões pela autenticidade da autobiografia *Testimony*, é uma operação de subjugação semiótica. Essa subjugação, da mesma forma que a trajetória filosófica e conceitual de Guattari e Deleuze, começa numa discussão sobre a clínica psicanalítica e desemboca numa discussão semiótica e política.

De *O Anti-Édipo* a *Mil Platôs*

Guattari e Deleuze escolhem a psicanálise como o alvo principal de sua crítica em *O Anti-Édipo*, de 1972, em seguida deslocando esse alvo para a semiótica, em *Mil Platôs*, de 1980. Da mesma forma que a crítica em *O Anti-Édipo* não era a uma pessoa ou teoria exatamente, mas a uma certa prática institucionalizada, ou seja, aos usos da teoria, o mesmo vale para *Mil Platôs*. O alvo não é um autor ou pessoa, é um modo de utilização da teoria. Por isso, esses dois livros, publicados com oito anos de intervalo, têm o mesmo subtítulo: *Capitalismo e Esquizofrenia*. Isso leva em conta que os filhos andam sozinhos e não dependem de seus pais, isto é, as teorias têm vida própria e são apropriadas pelo mundo, não havendo muito o que seus autores possam fazer a respeito além de, talvez, indignarem-se.

O que a psicanálise praticada em 1970, alvo do primeiro livro, tem a ver com a semiótica do capitalismo, praticada até hoje? Tratam-se de representações do desejo. A psicanálise se constitui como forma privilegiada de representação do desejo e sua leitura pela palavra falada, e as associações entre a linguagem verbal e o inconsciente chegam ao ponto de Lacan declarar que este se estrutura como linguagem. Foucault não se furtou, na mesma década, a criticar a psicanálise, uma prática que se dá “no mais seguro e mais discreto espaço entre divã

¹⁹⁹ GUATTARI, Félix. *Chaosophy*. Los Angeles : Semiotext(e), 2009. p.279

e discurso: ainda um murmúrio lucrativo em cima de um leito”²⁰⁰. A crítica de Foucault, no primeiro volume da *História da Sexualidade, A Vontade de Saber*, de 1976, vê a representação do desejo, comum aos dois volumes de *Capitalismo e Esquizofrenia*, como uma fundação do modo de vida ocidental, e traça suas origens à instituição da confissão no século XII. A obrigatoriedade de colocar o desejo em discurso facilita a sua dominação, a sua domesticação. Essa obrigatoriedade institui a dominação de uma semiótica significativa ou simbólica, própria da língua, a todos os fenômenos semióticos. As semióticas a-significantes, pré-verbais ou pós-verbais, ficam relegadas a um segundo ou terceiro plano, tidas como algo próprio de bárbaros e selvagens, os incivilizados:

Na sequência dos linguistas e dos semioticistas, os ícones, os diagramas ou qualquer outro modo de expressão dito pré-verbal, gestual, mímico, corporal etc. são considerados como devendo se curvar sob a dependência de uma língua significativa. Lhes “falta” alguma coisa. É como se estivessem condenados a esperar que cadeias significantes linguísticas viessem tomar conta deles para lhes controlar, interpretar, balizar as vias autorizadas, os sentidos proibidos, os desvios tolerados.²⁰¹

Aliando-se à obrigatoriedade da discursividade, outra fundação do modo de vida ocidental que compõe a representação do desejo é a metáfora visão como via epistemológica legítima ou preferencial. Paul B. Preciado introduz esse problema em seu *Manifesto Contrassexual*, comentando *A Alegoria dos Cinco Sentidos*, pintado no século XVII por Theodoor Rombouts:

(...) [O quadro] mostra cinco figuras, todas elas masculinas. Três das figuras, que representam o olfato, o paladar e a audição, são três homens jovens e sadios. Os três parecem absortos em cada uma de suas experiências sensoriais. Não existe conexão visual entre eles. Por sua vez, uma forte conexão se estabelece entre a visão, representada por um velho sábio que segura um par de óculos, e o tato, um velho que acaricia o rosto de uma estátua de pedra. Enquanto o tato reconhece a superfície do rosto com suas mãos, a visão o olha com um gesto distante e elevado, que parece abarcar tanto o tato como o rosto que é tocado. O tato e a visão estão marcados por uma assimetria epistemológica radical: o tato é cego, enquanto a visão toca com o olhar sem ser contaminada nem pelo particular, nem pela matéria, isto é, a visão supõe um modo superior de experiência que não necessita nem da mão nem da peleⁿ. Na transição do tato para a visão, que marcará a emergência da modernidade filosófica, o tato, enquanto sentido menos válido, será literalmente contido e efetivamente “impedido” por meio de uma série de instrumentos

²⁰⁰ FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2015. p.9

²⁰¹ GUATTARI, Félix. *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2011. p.27

técnicos que mediarão a relação entre a mão e os órgãos genitais, e que virão a regular as possibilidades inquietantes abertas pela mão que toca a si mesmo e que transforma o indivíduo em seu próprio objeto de conhecimento, de desejo e de prazer. Por trás do problema da cegueira, que estrutura os debates sobre o conhecimento e a sensibilidade em Locke, Berkeley, Condillac, Buffon, Diderot e Voltaire, esconde-se a mão moderna do masturbador.

ⁿ A oposição entre o tato e a visão estruturou as noções modernas de ciência e conhecimento. O tato, como o amor, é associado com a cegueira, e portanto, com a falta de autonomia, com a doença.²⁰²

Mesmo em se tratando de uma semiótica significativa ou semiologia²⁰³, a via preferencial para a absorção de seus signos é a visão. A visão como dispositivo de conhecimento do mundo e seu controle aparece, para Guattari e Deleuze, vinculada ao espaço próprio do Estado, marcado pelo quadriculado do espaço Euclidiano, o espaço estriado. Em oposição a ele, ou melhor, em suas periferias e franjas, existe um outro tipo de espaço: aquele que não tem uma história, mas uma geografia, uma topologia – o deserto que não pode ser medido pela visão, porque é igual em todas as direções. Quem habita esse deserto é o nômade, que o conhece e navega nele como a palma de sua mão. Tanto o deserto quanto o nômade são personagens conceituais: o mar aberto, a floresta fechada e as favelas do Rio de Janeiro e Salvador são também espaços lisos do tato, e não da visualidade:

O espaço liso é justamente o do menor desvio: por isso, só possui homogeneidade entre pontos infinitamente próximos, e a conexão das vizinhanças se faz independentemente de qualquer via determinada. É um espaço de contato, de pequenas ações de contato, tátil ou manual, mais do que visual, como era o caso do espaço estriado de Euclides. O espaço liso é um campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, espousa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem “medi-lo”, e que só se pode explorar “avançando progressivamente”. Não respondem à condição visual de poderem ser observadas desde um ponto do espaço exterior a elas: por exemplo, o sistema dos sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço euclidiano.²⁰⁴

²⁰² PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual*: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2017. p.99-100

²⁰³ Segundo os próprios autores, “denominamos semiologia a semiótica significativa” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p.64 [1980, p.140-141]).

²⁰⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.40 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p.459-460]

A invenção do nômade é a *máquina de guerra*, e a do homem de Estado é o *aparelho de captura*. Enquanto o primeiro é um dispositivo de criação, uma espécie de *buraco branco*, o segundo é uma máquina de amarrar, taxonomizar, apropriar-se de tudo, inclusive da própria máquina de guerra. O Estado se caracterizaria, no entanto, por uma dupla linhagem em seu seio:

(...) a soberania política teria dois polos: o Imperador terrível e mágico, operando por captura, laços, nós e redes, e o Rei sacerdote e jurista, procedendo por tratados, pactos, contratos (...).

É um ritmo curioso que anima portanto o aparelho de Estado, e é antes de tudo um grande mistério, esse dos Deuses-atadores ou dos imperadores mágicos, *Caolhos* emitindo de um único olho os signos que capturam, que enlaçam à distância. Os reis-juristas são antes *Manetas*, que erguem a única mão como elemento do direito e da técnica, da lei e da ferramenta. Na sucessão de homens de Estado, procure sempre o Caolho e o Maneta, Horácio Cocles e Múcio Cévola (De Gaulle e Pompidou?)²⁰⁵. Não é que um tenha a exclusividade dos signos e o outro das ferramentas. O imperador terrível é já mestre de grandes trabalhos; o rei sábio carrega e transforma todo o regime de signos. É que a combinação signos-ferramentas constitui de toda maneira o traço diferencial da soberania política, ou a complementaridade do Estado²⁰⁶.

Agora, talvez, fique mais claro por que a visão é o sentido preferencial da semiótica significante. É porque é a visão que permite a captura mágica do imperador caolho, e é sempre efetuada à distância e sem risco. O imperador caolho não só se apropria dos signos capturados: ele é também um cafetão, que vampiriza o desejo representado ou traduzido para os signos que capturou. Curioso é notar uma coincidência: ao mesmo tempo que Preciado coloca o problema da visão e da razão para os filósofos do século XVII, é justamente nesse século que o que entendemos por estados nacionais começa a tomar uma forma mais parecida com a de hoje, os estados modernos. Isso coincide com o pensamento de Suely Rolnik a respeito de um fenômeno muito mais recente: a cafetinização do desejo no capitalismo financeirizado. O fenômeno da globalização (que a autora, subscrevendo-se a Guattari, prefere chamar de “capitalismo mundial integrado”²⁰⁷) começa, de forma ainda bastante incipiente, com as grandes

²⁰⁵ Lula e Dirceu? Hitler e Himmler? Stalin e Zhdanov?

²⁰⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.119-120 [1980, p.528-529]

²⁰⁷ ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. In: NODARI, Alexandre *et al.* *Pandemia*. São Paulo: N-1 Edições, 2016. ISBN: 9788566943276. p.25n

navegações, seguidas das empreitadas coloniais europeias (constituindo, então, a outra parte do binômio “colonial-capitalístico” do qual Suely Rolnik trata). A imposição da visão sobre todos os sentidos, que é notada por Preciado nos filósofos do século XVII, persiste até os dias de hoje. Desde meados do século XX, em que a televisão suplantou o rádio como mídia dominante, tendo evoluído para a *tela* (do computador, dos smartphones, das smart TVs), as imagens e a visualidade conquistaram um papel supremo na semiotização do mundo. Se, para Guattari e Deleuze, o problema a ser discutido é a representação do desejo e, mais ainda, a efetividade da homogeneização e generalidade dessa representação, quando dizemos “língua” ou “linguagem” estamos nos referindo ao polo “escrito” do binômio *langue/parole*, com a predominância da primeira em relação à segunda. A escrita ou a escritura, pátria mãe da captura semiótica à distância, é lida pelo olho. O Estado se constitui, finalmente, como o agente fundamental dessa representação geral:

O que começa com o Estado ou aparelho de captura é uma semiologia geral, sobrecodificando as semióticas primitivas. Em vez de traços de expressão que seguem um *phylum* maquínico e o esposam numa repartição de singularidades, o Estado constitui uma forma de expressão que subjuga o *phylum*: o *phylum* ou matéria não passa de um conteúdo comparado, homogeneizado, igualizado, ao passo que a expressão devém forma de ressonância ou de apropriação. O aparelho de captura, operação semiológica por excelência... (...)²⁰⁸

A instauração de uma semiologia geral efetua uma operação semiótica sobrecodificante que captura, ata e homogeneiza todo um regime de signos, de forma que tudo seja conversível e traduzível, repetível e reproduzível, que cada coisa possa ser ligada a uma etiqueta com um “preço”. Toda a frágil semiose que cambaleia e tateia, que vê um signo brotar em outro de formas inusitadas e surpreendentes, se vê estratificada, homogeneizada e apropriada: o *phylum* rizomático da semiose devém árvore. A relação do “preço” com o capital é óbvia:

Bernard Schmitt propôs um modelo de aparelho de captura que dá conta das operações de comparação e apropriação. Sem dúvida esse modelo é construído em função da moeda, em economia capitalista. Mas ele parece repousar sobre princípios abstratos que ultrapassam esses limites.²⁰⁹

²⁰⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.150 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p.555]

²⁰⁹ *Ibid.*

É que, assim como objetos podem ser despidos de suas particularidades e reduzidos a um *preço*, tornando-se assim infinitamente interconversíveis, há uma operação mais geral do que essa, que é o cerne do Estado e do capitalismo: tudo pode ser convertido em significantes e homogeneizado segundo uma semiologia geral, uma teoria geral dos signos, que “estrutura”, estratifica, hierarquiza e precifica tudo o que há no planeta, do inconsciente humano às bacias hídricas subterrâneas. O desejo é cafetinado e representado em objetos de consumo que, imagens substitutivas que lhe drenam a potência, não escapando ao que Guattari chama de “ditadura do significante”²¹⁰, não escapam à falta: “compre isto ou aquilo”, “consuma isso”, “sem isso, você não é nada”. A suprema desterritorialização desta forma de intercambiabilidade geral depende de uma única territorialidade: tudo pode ser transformado em tudo, desde que antes passe no moedor de carne da sobrecodificação. Não mais, como disse Décio Pignatari, “a luta entre a hipotaxe hegemônica e dominante contra a parataxe colonizada e dependente”²¹¹, mas o completo domínio da segunda pela primeira, esta sob o comando “de um Hierarkhos, o chefe sagrado”²¹². Isto se parece demais com a descrição de Guattari e Deleuze, em que o ícone, o signo a-significante, devem bode expiatório de tudo o que a fúria normatizadora do significante não conseguiu pasteurizar:

No regime significante, o bode emissário representa uma nova forma de aumento da entropia para o sistema de signos: está carregado de tudo o que é “ruim”, em um dado período, isto é, de tudo o que resistiu aos signos significantes, de tudo o que escapou às remissões de signo a signo através dos círculos diferentes; assume igualmente tudo aquilo que não soube recarregar o significante em seu centro, leva consigo ainda tudo o que transpõe o círculo mais exterior. Encarna, enfim e sobretudo, a linha de fuga que o regime significante não pode suportar, isto é, uma desterritorialização absoluta que esse regime deve bloquear ou que só pode determinar de forma negativa, justamente porque excede o grau de desterritorialização, por mais forte que este já seja, do signo significante. A linha de fuga é como uma tangente aos círculos de significância e ao centro do significante. Ela será atingida por maldição. O ânus do bode se opõe ao rosto do déspota ou de deus. Matar-se-á e se fará fugir o que pode provocar a fuga do sistema. Tudo o que excede o excedente do significante, ou tudo o que se passa embaixo, será marcado com valor negativo. Vocês não terão escolha senão entre o cu do bode e o rosto de deus, os feiticeiros e os sacerdotes. O sistema completo compreende então: o rosto ou o corpo paranoico do deus-déspota no centro significante do templo; os sacerdotes interpretativos, que sempre recarregam, no tempo, o signi-

²¹⁰ GUATTARI, Félix. *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2011. p.28

²¹¹ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.188

²¹² *Ibid.*

ficado do significante; a multidão histérica do lado de fora, em círculos compactos, e que salta de um círculo a outro; o bode emissário depressivo, sem rosto, emanando do centro, escolhido e tratado, ornamentado pelos sacerdotes, atravessando os círculos em sua fuga desesperada em direção ao deserto. Quadro por demais sumário que não é somente o do regime despótico imperial, mas que figura também em todos os grupos centrados, hierarquizados, arborescentes, assujeitados: partidos políticos, movimentos literários, associações psicanalíticas, famílias, conjugalidades... O retrato, a rostidade, a redundância, a significância e a interpretação intervêm por toda a parte. Mundo triste do significante, seu arcaísmo com função sempre atual, sua trapaça essencial que conota todos os seus aspectos, sua farsa profunda. O significante reina em todas as cenas domésticas, como em todos os aparelhos do Estado.²¹³

Por mais que esse sistema uniformizador, como generalidade que torna tudo intertraduzível, opere necessariamente por uma desterritorialização, essa desterritorialização se dá até um certo limite, que é o próprio limite da integridade do regime de signos em questão. Transpassá-lo seria atingir o limiar no qual o sistema não se sustenta mais. Por isso a linha de fuga é amaldiçoada: para que não se escape ao significante. O significante está em constante mudança, sem nunca efetuar uma metamorfose; muda sempre para que o sistema continue o mesmo. O significante está em constante movimento, desde que este se efetue num circuito e não livremente: sempre formando um círculo, sempre sob a ação de uma força conservadora que permite o movimento desde que nada saia do lugar.

É justamente aí que voltamos ao nosso ponto de partida: a subjugação semiótica da qual falava Guattari em primeiro lugar. Agora, no entanto, estamos aptos a discutir a subjugação semiótica em conjunto com a subjugação do desejo, sua apropriação e sua cafetinização.

No primeiro marco de sua obra conjunta, Deleuze e Guattari enxergam a sobrecodificação no caso particular do o familismo edipiano que atacam em *O Anti-Édipo*. Édipo não é *Édipo*, é o significante: aquilo que a semiologia despótica do capitalismo impõe a todas as semióticas assignificantes, dizendo-lhes que lhes “falta” alguma coisa. Deleuze e Guattari quebram a associação clássica (e consagrada sobretudo pela psicanálise) do desejo com a falta, propondo antes que a falta se relacione com a necessidade. Quando lembramos que o significante se relaciona com seu significado (ou o símbolo com seu interpretante e seu objeto) por necessidade, uma lei absoluta que se sobrepõe ao contingente ou aleatório e ao possível ou potencial, fica clara a relação que os autores estabelecem. Aparece-nos o personagem do pai:

²¹³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 68-69 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p.144-145]

Cada vez que o desejo é traído, amaldiçoado, arrancado de seu campo de imanência, é porque há um padre por ali. O padre lançou a tríplice maldição sobre o desejo: a da lei negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente. Virando-se para o norte²¹⁴, o padre diz: Desejo é falta (como não seria ele carente daquilo que deseja?). O padre operava o primeiro sacrifício, denominado castração, e todos os homens e mulheres do norte vinham enfileirar-se atrás dele, gritando em cadência: “falta, falta, é a lei comum”. Depois, voltado para o sul, o padre relacionou o desejo ao prazer. Porque existem padres hedonistas, inclusive orgásticos. O desejo aliviar-se-á no prazer, e não somente o prazer obtido para calar um momento o desejo, mas obtê-lo já é uma maneira de interrompê-lo, de descarregá-lo no próprio instante e de descarregar-se dele. O prazer-descarga: o padre opera o segundo sacrifício denominado masturbação. Depois, voltado para o leste, ele grita: O gozo é impossível, mas o impossível gozo está inscrito no desejo. Porque assim é o Ideal, em sua própria impossibilidade, “falta de gozo que é a vida”. O padre operava o terceiro sacrifício, fantasma ou mil e uma noites, cento e vinte dias, enquanto os homens do leste cantavam: sim, nós seremos vosso fantasma, vosso ideal e vossa impossibilidade, os vossos e os nossos também. O padre não se havia voltado para o oeste, porque sabia que esta direção estava preenchida por um plano de consistência, mas acreditava que ela estava bloqueada pelas colunas de Hércules, sem saída, não habitada pelos homens. No entanto, era ali que o desejo estava escondido, o oeste era o mais curto caminho que levava ao leste, e às outras direções redescobertas ou desterritorializadas.

A figura mais recente do padre é o psicanalista com seus três princípios: Prazer, Morte e Realidade. Sem dúvida, a psicanálise mostrou que o desejo não se submetia à procriação nem mesmo à genitalidade. Foi este o seu modernismo. Mas ela conservava o essencial, encontrando inclusive novos meios para inscrever no desejo a lei negativa da falta, a regra exterior do prazer, o ideal transcendente do fantasma.²¹⁵

²¹⁴ Em uma aula, perguntei a Peter Pál Pelbart que simbolismo havia para o norte ser associado com a lei negativa, o sul com a regra extrínseca, o leste com o ideal transcendente e o oeste como “verdadeiro” desejo. Em diálogo com a turma, foi formulada a seguinte hipótese: 1) a lei negativa é um princípio norteador (por isso *norte*) da filosofia desde Platão, com Sócrates se perguntando em *O Banquete*: “é de tal natureza o Amor que é amor de algo ou de nada?”, “E é quando tem isso mesmo que deseja e ama que ele então deseja e ama, ou quando não tem?” , e Agatão respondendo: “ ‘Quando não tem’ ” (cf. PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Editora 34, 2016. 199d e 200a, respectivamente); 2) a regra extrínseca se relacionaria com certo imaginário francês do “sul” como terra da lascívia, uma imagem do equador caloroso, terra dos prazeres; 3) o leste como ideal transcendente talvez ressoe (de forma correta ou deturpada) com algum princípio budista que recaia mais ou menos no seguinte niilismo: o desejo conduz à infelicidade porque é impossível, logo, melhor não desejar nada; 4) o oeste como “verdadeiro desejo” porque é “o caminho mais rápido para o leste”, ou seja, o gozo impossível, mas também por uma certa intransitividade anedótica, as colônias descobertas “por acaso” (e não como objeto ou falta), querendo-se chegar, na verdade, ao leste.

²¹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 3. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.18 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p.191-192]

A primeira maldição já havíamos tratado em relação à representação do desejo: só falta alguma coisa ao desejo se este for concebido como tendo uma pré-determinação, uma necessidade à qual esta falta responderia. A um desejo “livre” nada falta, porque ele não responde a pré-determinações, e, não respondendo a elas, coloca-as em questão.

A segunda é parcialmente tratada por Preciado e pode ajudar a entender o porquê da rejeição da taticidade e da mortificação do corpo. O prazer é aqui visto como algo que o desejo não pode conter (como se lhe faltasse algo?). Como se do desejo em si não derivasse prazer algum. A norma do prazer é, de fato, um meio de entrelaçar o desejo à lei da falta, mas é também uma negação a um desejo processual (e não estrutural), desejo-acontecimento (e não coisa), desejo-hecceidade, desejo-afecto. O desejo se inscreve num campo de intensidades, limiares, gradientes e fluxos. O prazer é um desses limiares, mas, ao mesmo tempo em que o desejo é um “agenciamento de heterogêneos que funciona”²¹⁶, o prazer-descarga é o limiar que destrói o agenciamento, *sem que isso queira dizer que o agenciamento já não contivesse outro tipo de prazer*. O problema se põe, justamente, com o monopólio do prazer-descarga como único tipo de prazer. O prazer-descarga já contém, em si, uma necessidade, porque já diz respeito a uma ordem de poder bem estabelecida: ele é falocêntrico, ocidental e capitalista. Diz respeito a um único agenciamento de desejo: o sexual, restrito ao sexo. É análogo ao prazer da compra, imagem substitutiva da reterritorialização que opera a contraefetuação do desejo inquietado por um afecto estranho. Para sublinhar seu absurdo, transponhamos o prazer-descarga como limiar de um agenciamento de desejo a um outro exemplo de agenciamento e limiar: o alcóolatra. O alcóolatra bebe para chegar ao penúltimo copo; o último seria aquele que o faria passar mal, ir parar no hospital etc. O penúltimo copo é o limite desse agenciamento, o último é o limiar. Aqui vemos como é absurda a subjugação do desejo à norma do prazer: por acaso o alcóolatra é um emetófilo que só sente prazer ao vomitar? Ou, ao contrário, sendo ou não praticantes do sexo tântrico, mesmo aqueles entre nós que somos homens, permanecemos o máximo possível no *limite* do prazer, aquele que não é suficiente para alcançar a barreira de potencial neuroeletroquímica que conduz à descarga, isto é, à ejaculação que é o fim de tudo? Quem em sã consciência diria que faz sexo para ejacular, e que a sustentação do desejo não é prazerosa em si?

²¹⁶ Para toda a argumentação deste parágrafo, cf. DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016. p.134-136

A terceira maldição situa o gozo no plano do Real lacaniano, o impossível. Deleuze e Guattari, no entanto, refutam a visão de Lacan, num argumento que responde, também, às duas maldições anteriores:

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo também é máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. O ser objetivo do desejo é o Real em si mesmoⁿ. (...) Não é o desejo que se apoia nas necessidades; ao contrário, são as necessidades que derivam do desejo: elas são contraproduzidas no real que o desejo produz. A falta é um contrafeito do desejo, depositada, arrumada, vacuolizada no real natural e social. (...) Não é o desejo que exprime uma falta molar no sujeito; é a organização molar que destitui o desejo de seu ser objetivo. Os revolucionários, os artistas e os videntes se contentam em ser objetivos, tão somente objetivos: sabem que o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem. Pior para aqueles que acreditam que isso é fácil de dizer, ou que é uma ideia livresca. “Das poucas leituras que tinha feito, tirei a conclusão de que os homens que mais mergulhavam na vida, que se moldavam a ela, que eram a própria vida, comiam pouco, dormiam pouco, possuíam poucos bens, se é que os tinham. Não mantinham ilusões em matéria de dever, de procriação voltada aos limitados fins da perpetuação da família ou da defesa do Estado... O mundo dos fantasmas é aquele que ainda não acabamos de conquistar. É um mundo do passado, não do futuro. Caminhar agarrado ao passado é arrastar consigo os grilhões do condenado”ⁿ². O vivente vidente é Espinosa vestido com a roupa do revolucionário napolitano. Sabemos bem donde vem a falta – e o seu correlato subjetivo, o fantasma. A falta é arrumada, organizada, na produção social. (...) Ela nunca é primeira: a produção nunca é organizada em função de uma falta anterior; a falta é que vem alojar-se, vacuolizar-se, propagar-se de acordo com a organização de uma produção préviaⁿ³.

ⁿ Parece-nos que a admirável teoria do desejo, em Lacan, conta com dois polos: um em relação ao “objeto pequeno-a” como máquina desejante, que define o desejo em termos de uma produção real, ultrapassando qualquer ideia de necessidade ou de fantasma; e outro em relação ao “grande Outro” como significante, que reintroduz uma certa ideia de falta. Podemos ver bem a oscilação entre esses dois polos no artigo de Serge Leclair sobre “La Réalité du désir” (Em *Sexualité humaine*, Paris, Aubier, 1970).

ⁿ² Henry Miller, *Sexus*, tradução francesa, Paris, Buchet-Chastel, 1968, p.277.

ⁿ³ Maurice Clavel observa, a propósito de Jean-Paul Sartre, que uma filosofia marxista não pode permitir a si própria introduzir logo de início a noção de raridade: “Essa raridade anterior à exploração erige a lei da oferta e da pro-

cura em realidade para sempre independente, posto que situada em um nível primordial. Não se trata, portanto, de incluir ou deduzir essa lei no marxismo, visto que ela é imediatamente legível antes, em um plano de onde derivaria o marxismo. Marx, rigoroso, recusa-se a utilizar a noção de raridade, e tem de recusá-la, pois essa categoria o arruinaria” (*Qui est aliéné?*, Paris, Flammarion, 1970, p.330).

217

O fim deste parágrafo sintetiza a verdadeira origem das maldições do padre, bem como seu modo de funcionamento:

É arte de uma classe dominante essa prática do vazio como economia de mercado: organizar a falta na abundância de produção, descarregar todo o desejo no grande medo de se ter falta, fazê-lo depender do objeto de uma produção real que se supõe exterior ao desejo (as exigências da racionalidade), enquanto a produção do desejo é vinculada do fantasma (nada além do fantasma).²¹⁸

Mas que surpresa! Nosso padre, além de erotômano, é também cafetão. Ao mesmo tempo em que é um *sacerdote interpretador*, isto é, um agente do templo do significante que não para de reforçá-lo, é também uma espécie de burguês-que-se-apropria-dos-meios-de-produção, sendo aqui o meio de produção o mais elementar: o desejo.

Ficamos, enfim, num beco sem saída. Se o capitalismo opera numa semiotização do desejo que prioriza uma semiologia ou semiótica significante, um aparelho de Estado que visa à homogeneização e pasteurização do desejo para melhor desterritorializá-lo, reterritorializando-o numa forma líquida passível de ser inserida numa economia hegemônica; se esse modo de semiotização dominante é um modo eminentemente cafetinizador, posto que esvazia o desejo de sua potência revolucionária, colmatando suas linhas de fuga e restringindo muito bem seus desvios, seus limites que nunca podem se tornar limiares (o bode emissário e o bode expiatório), como fazer para semiotizar o desejo, isto é, para comunicá-lo, sem privá-lo de sua real potência? Guattari começa a esboçar uma solução:

Podemos considerar que há aqui dois tipos de concepções políticas a respeito do desejo. De um lado uma razão formalista tenta alcançar chaves a partir das quais tentaria ter acesso a sua interpretação²¹⁹, a uma hermenêutica; do

²¹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010. p.43-45 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. p 34-36]

²¹⁸ *Idem*, p.45 [1980, p.36]

²¹⁹ Uma versão alternativa desse texto substitui “sua interpretação” por “uma interpretação unívoca”. Cf. GUATTARI, Félix. *La révolution moléculaire*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2012. p.571n

outro lado, uma razão aparentemente louca, parte da ideia de que a universalidade deve ser procurada ao lado da singularidade, e que esta pode se tornar o verdadeiro suporte de uma organização política e micropolítica muito mais racional do que esta que conhecemos atualmente.²²⁰

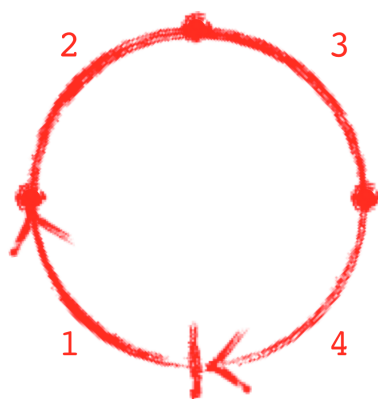
O desejo, mais do que de uma economia, é inseparável de uma política. Não impõe uma grade interpretativa fixa (ou um modo de subjetivação fixo, o que dá no mesmo) é o primeiro passo para não extirpar do desejo sua potência. Para tanto, é claro que teríamos que abandonar a semiologia ou a semiótica significante:

Se denominamos semiologia a semiótica significante, a primeira é tão somente um regime de signos dentre outros, e não o mais importante. Por isso a necessidade de voltar a uma pragmática, na qual a linguagem nunca possui universalidade em si mesma, nem na formalização suficiente, nem semiologia ou metalinguagem gerais. É então, antes de tudo, o estudo do regime signifi-
ficante que dá testemunho da inadequação dos pressupostos linguísticos, em nome dos próprios regimes de signos.²²¹

E o que seria essa pragmática?

Certamente que haveria de ser uma ferramenta absolutamente inomogênea e particular, que não partisse de generalizações ou padronizações:

A pragmática (ou esquizoanálise) pode, pois, ser representada pelos quatro componentes circulares, mas que brotam e fazem rizoma:



²²⁰ *Idem*, p.201

²²¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p.64 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p.140-141]

1. Componente gerativo: estudo das semióticas mistas concretas, de suas misturas e de suas variações;
2. Componente transformacional: estudo das semióticas puras, de suas traduções-transformações e da criação de novas semióticas;
3. Componente diagramático: estudo de máquinas abstratas, do ponto de vista das matérias semioticamente não formadas em relação com matérias fisicamente não formadas;
4. Componente maquínico: estudo dos agenciamentos que efetuam as máquinas abstratas, e que semiotizam as matérias de expressão, ao mesmo tempo que fiscalizam as matérias de conteúdo.

O conjunto da pragmática consistiria em fazer o *decalque* das semióticas mistas no componente gerativo; fazer o *mapa* transformacional dos regimes, com suas possibilidades de tradução e de criação, de germinação nos decalques; fazer o *diagrama* das máquinas abstratas colocadas em jogo em cada caso, como potencialidades ou como surgimentos efetivos; fazer o *programa* dos agenciamentos que ventilam o conjunto e fazem circular o movimento, com suas alternativas, seus saltos e mutações.²²²

Acompanhando as quatro componentes das quais a pragmática ou esquizoanálise é constituída, temos uma espécie de mapa, mas não de instruções. Trata-se mesmo de um mapa mambembe, que diz “dê dez passos para a direita e depois dez para frente”, sem levar muito em conta o tamanho das pernas, mas antes as proporções entre os vetores deslocamento. Extraímos dele as seguintes coordenadas: 1) Descobrir, no regime de signos que está sendo lido, uma semiótica mista, isto é, uma multiplicidade de singularidades que têm, cada uma, seu funcionamento próprio, sua forma particular, afastando a possibilidade de uma semiótica geral. 2) Descobrir, na mistura semiótica do que está sendo lido, as transformações possíveis entre os diferentes regimes de signos, isto é, as transformações potenciais, atuais ou passadas pelas quais um sistema pode se tornar outro, e dois ou mais sistemas podem se combinar, gerar híbridos, se fundir, se dividir etc. 3) Descobrir os diagramas pelas quais os signos, ou as heterogeneidades que funcionam como signos, não estão mais em relações semióticas atuais, mas constituem relações em potencial: se nos passos anteriores estávamos realizando operações puramente semióticas, aqui a função semiótica se confunde com a existência material e dela se destaca, propondo novas funções semióticas para as mesmas materialidades e novas materialidades para as mesmas funções semióticas. É um exercício entrecruzado de modulação. 4) Colocar o sistema de signos num regime maquínico, efetuando os diagramas criados no passo anterior; criar um *phylum*, ou antes, fazer brotar dos *phyla* potenciais descobertos, desman-

²²² *Idem*, p.111-112 [1980, p.182-183]

chando qualquer possibilidade de isolamento de uma expressão semiótica de seu conteúdo material e vice versa.

O efeito principal dessa operação esquizoanalítica é fazer circular o desejo. Que algo se efetue ali, por fim, na forma de um *phylum* ou de uma semiose, é obra tão somente desse desejo e de uma operação de descafetinização e desobstrução, ao mesmo tempo semiótica, clínica e real.

Prejudicar a tolice com uma máquina de guerra

Vivemos em um regime dominante de subjetivação que é contrário à vida²²³. Mais do que isso: as próprias estruturas de poder desse regime se alimentam não só da apropriação da força de trabalho, mas da própria pulsão vital, numa espécie de molecularização da exploração. É por isso que Suely Rolnik chama primeiro esse regime de “inconsciente colonial-capitalístico” e, posteriormente, de “inconsciente colonial-cafetinístico”. Em um certo sentido, o que Rolnik faz é atualizar em quase meio século a crítica de 1972 de *O Anti-Édipo*. Se, no livro de Deleuze e Guattari, “Édipo” cumpre o papel não de ser simplesmente o complexo de Édipo ou Édipo de Sófocles, mas de reafirmar o regime de subjetivação dominante do fim do século XIX²²⁴, no de Rolnik, cumpre ao capitalismo financeirizado esse papel. Assim como Édipo não é só Édipo, mas toda cena repetida à exaustão (“se forçássemos um psicanalista a entrar nos domínios do inconsciente produtivo, ele – com seu teatro – se sentiria tão deslocado quanto uma atriz da Comédie-Française numa fábrica”²²⁵), o capitalismo financeirizado é mais um personagem conceitual do que um ente do mundo (mesmo que não deixe de sê-lo e que sua crítica se aplique especialmente a esse regime), que denuncia o abuso da vida no nível infinitesimal e fundamental da pulsão. A financeirização do capitalismo é a molecularização do abuso, que ou não se efetua mais somente no nível do trabalho ou exige que “trabalho” seja visto

²²³ Essa tese vem de outros dois textos de Suely Rolnik, fundamentais para nosso presente trabalho: *Esferas da insurreição: sugestões para o combate à cafetinagem da vida* e *O inconsciente colonial-capitalístico*. A previsão de lançamento de um livro contendo esses dois textos é 25 de junho de 2018, na *11th International Deleuze and Guattari Conference*. O livro permanece até a data de depósito deste trabalho sem título, tendo os manuscritos sido gentilmente cedidos pela autora.

²²⁴ Dizem Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*: “em vez de participar de um empreendimento de efetiva libertação, a psicanálise se inclui na obra mais geral da repressão burguesa, aquela que consistiu em manter a humanidade europeia sob o jugo do papai-mamãe, e a não dar fim a esse problema”. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010. p.71 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. p.59]

²²⁵ *Idem*, p.154 [p.134]

de uma forma mais próxima à física (trabalho como dispêndio de energia, $W = \Delta K$) do que da economia. Com essa generalização do trabalho, quebra-se também a barreira antropocêntrica do trabalho no sentido anterior. Só os homens “trabalham” naquele sentido, mas tudo o que está no universo *efetua trabalho* neste outro.

Assim, embora a terminologia a princípio “seja eminentemente psicanalítica, não se pode deixar de lado a generalidade da teoria, se os casos tratados forem vistos como exemplos ou personagens conceituais e não como uma listagem exaustiva e delimitadora.

O termo *inconsciente*, entendido por todos esses autores como um espaço imanente de produção, ganha contornos de imanência, de um plano transcendental pré-subjetivo como *condição de possibilidade* de qualquer criação. O termo *colonial* explicita a relação de parasitagem, enquanto o termo *cafetinístico* especifica o modo pelo qual essa parasitagem ocorre: na pulsão erótica, entendida num sentido não antropocêntrico (nos termos de Rolnik: antro-po-logo-ego-falo-etno-cêntrico), mas num sentido absolutamente geral: pulsão de vida, força vital, energia (no sentido físico mais estrito: aquilo que pode ser transformado em outras formas de energia ou em trabalho).

O que há de comum entre as duas críticas é que a forma como se dá esse abuso, como já dissemos anteriormente, é numa certa representação do desejo em forma de cena.

Para Rolnik, essa cena é construída por dois personagens: o abusador, que goza perversamente da cafetinagem que efetua e o abusado, que se entrega gozosamente ao abuso. Nessa cena do abuso, talvez o que haja de mais paradoxal e cause mais estranhamento seja a cumplicidade entre abusado e abusador. O gozo perverso do abusador é fácil de entender, já que o abusador “ganha” algo (rouba). Mas e a entrega gozosa do abusado?

A *gozosidade* é justamente o que motiva e torna possível a entrega, mas em que se constitui, exatamente? Deleuze compartilha do nosso espanto:

A filosofia serve para entristecer. Uma filosofia que não entristece a ninguém e não contraria ninguém, não é uma filosofia. A filosofia serve para prejudicar a tolice, faz da tolice algo de vergonhoso. Não tem outra serventia a não ser a seguinte: denunciar a baixeza do pensamento sob todas as suas formas. Existe alguma disciplina, além da filosofia, que se proponha a criticar todas as mistificações, quaisquer que sejam sua fonte e seu objetivo? Denunciar todas as ficções sem as quais as forças reativas não prevaleceriam. *Denunciar, na mistificação, essa mistura de baixeza e tolice que forma tão bem a espantosa cumplicidade das vítimas e dos algozes.* Fazer, enfim, do pensamento algo agressivo, ativo, afirmativo. Fazer homens livres, isto é, homens que não confundam os fins da cultura com o proveito do Estado, da moral, da religião.²²⁶

²²⁶ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. p.87 (grifo nosso)

Para Deleuze, é tarefa da filosofia desfazer a tolice e a baixeza do pensamento, que são as condições de possibilidade da cena do abuso. O pensamento, segundo Deleuze nos apresenta, deve ser “agressivo, ativo, afirmativo”.

Ora, se já nos desfizemos do paradigma antropo-logo-(...)-cêntrico, o que nos impede de ver, na música, um pensamento?

Se “não há nenhuma razão em outorgar um título de nobreza às produções que dependem da língua mais do que àquelas que se valem de outros sistemas de codificação ou de signos”²²⁷, e se a filosofia praticou, ao longo de sua história, “todos os gêneros literários disponíveis, do romance ao poema, do tratado ao aforismo, do conto à fórmula matemática”²²⁸, por que não estaria a filosofia em outros lugares?

A subjetividade, como forma de estar-no-mundo, como modo de vida, não pode ser a encarnação de uma filosofia?

(...) a definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”.

Assim, em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua: uma pessoa, tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares, costumes locais, leis jurídicas... Em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos.²²⁹

Essa própria subjetividade, continua Guattari, não é apenas humana:

As condições de produção evocadas nesse esboço de redefinição implicam, então, conjuntamente, instâncias humanas intersubjetivas manifestadas pela linguagem e instâncias sugestivas ou identificatórias concernentes à etologia, interações institucionais de diferentes naturezas, dispositivos maquínicos, tais

²²⁷ GUATTARI, Félix. *L'inconscient machinique*. Paris: Éditions Recherches, 1979. p.223

²²⁸ COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. p.118

²²⁹ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.19

como aqueles que recorrem ao trabalho com computador, Universos de referência incorporais, tais como aqueles relativos à música e às artes plásticas... Essa parte não humana pré-pessoal da subjetividade é essencial, já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênese. Deleuze e Foucault foram condenados pelo fato de enfatizarem uma parte não humana da subjetividade, como se assumissem posições anti-humanistas! A questão não é essa, mas a da apreensão da existência de máquinas de subjetivação que não trabalham apenas no seio de “faculdades da alma”, de relações interpessoais ou nos complexos intrafamiliares. A subjetividade não é fabricada apenas através das fases psico-genéticas da psicanálise ou dos “matemas do Inconsciente”, mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas. Assim, um certo equilíbrio deve ser encontrado entre as descobertas estruturalistas, que certamente não são negligenciáveis, e sua gestão pragmática, de maneira a não naufragar no abandonismo social pós-moderno.²³⁰

Em relação à música de Shostakovich, presenciamos uma grande tolice: sua interpretação, feita por uma certa casta sacerdotal, que intenta encerrar no significante verbal a potência de sua música, cafetinando essa potência para seu auto-engrandecimento.

As *Shostakovich Wars* são o diário desta cafetinagem: de um lado há os padres que efetuam a manutenção do significante, sempre recarregando seu significado e de outro os bodes emissários, marcados como negativos, vilipendiados e marginalizados na hierarquizada casta acadêmica – ambos componentes necessários de uma cena repetida ao infinito.

Mas essa própria guerra se constitui numa cena de abuso. Fazer parte dela seria perpetuá-la. Esti Sheinberg, sempre ela, nos fornece uma pista para desmontar a cena:

Por que o debate sobre Shostakovich é tão importante, e por que suscita tanta ira? O trabalho de Volkov é, em primeiro lugar e principalmente, o trabalho de um jornalista. Ele pode ter usado citações, e pode ter usado outras fontes que citam Shostakovich. Isso não muda a autenticidade das palavras de Shostakovich. O conteúdo do livro de Volkov não contradiz nada significativo sobre Shostakovich dito por nenhuma outra fonte relevante, e portanto resta obscuro por que não deveríamos acreditar nele. Eu não consigo ver a razão para começar todo esse tumulto, em primeiro lugar, mas isso é provavelmente outro assunto.²³¹

Toda a minúcia documental dos bodes não fez senão alimentar a ira dos sacerdotes. Para desmanchar a cena, é necessário sair dela. É necessária uma máquina de guerra, que, assim como um pensamento agressivo, ativo, afirmativo e libertador, seja capaz de prejudicar

²³⁰ *idem*, p.19-20

²³¹ SHEINBERG, Esti. Shostakovich Reconsidered by Allan B. Ho, Dmitry Feofanov. *Notes*, Second Series, v. 56, n. 2, p.422-424, dec. 1999. DOI: 10.2307/900029.

a tolice das interpretações papagaiadas à exaustão e denunciar a baixeza dos pensamentos servis a uma bússola moral reativa, dicotômica e reducionista, cujo único efeito prático é o de “causar uma infestação de baratas nos cérebros dos leitores”²³² ou, mais além – como uma vespa-esperalda, que faz uma neurocirurgia no cérebro das baratas e torna-as escravos-zumbis –, arrebanhá-los como seguidores, cafetinando sua própria potência de produção intelectual e desviando-a para seus interesses obscuros e seus negocinhos sujos.

²³² Shostakovich, conforme citado por Volkov. Cf. VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Limelight Editions, 1979. p.42-43

Exu e os Signos

São muitas as tramoias de Exu.

Exu pode fazer contra,

Exu pode fazer a favor.

Exu faz o que faz, é o que é.²³³

Nas religiões afro-brasileiras, a figura do Exu tem um papel proeminente. Ao mesmo tempo orixá e mensageiro, o Exu é um nômade que tem o caminho como a própria casa: mora na encruzilhada. Na mesma medida em que o Exu pode transmitir os desígnios de outros, ele tem também seus próprios interesses, e não hesita em agir para alcançá-los. Dono de uma capacidade única de maquinação, Exu é o mito da engenhosidade.

Quando digo “engenhosidade”, não me refiro a um artifício frio de um intelecto que se imagina descolado de um corpo. Muito pelo contrário.

A engenhosidade como forma de persistir (i. e., a inteligência como forma de resolver problemas que põem em questão a sobrevivência) é da ordem do corpo tanto quanto do intelecto. A engenhosidade de Exu, portanto, é mais geral que a da razão lógica. Trata-se de uma engenhosidade do desejo. Sem Exu não existe mudança, não existe movimento. Sem Exu não há devir. Exu é aquele que tudo dinamiza e que tudo movimenta. Orixá da comunicação e também da transformação. Sem Exu não há resignificação.²³⁴

Toda essa heterogeneidade incandescente está bem representada no estatuto duplo de Exu na Umbanda e no Candomblé. No Candomblé, o Orixá Exu é cultuado, e o culto aos espíritos de pessoas que morreram é o culto aos *eguns*. Os chamados *exus de umbanda* são exclusivamente espíritos de pessoas que já viveram e morreram: os exus de umbanda são entidades menores (em relação aos orixás), a eles subordinados²³⁵; na Umbanda, o *orixá* Exu não é cultuado. Por força da moral cristã (católica e kardecista), os exus de umbanda foram dicotomi-

²³³ PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Companhia das Letras: São Paulo, 2001. p.70

²³⁴ Boa parte das ideias e referências mencionadas aqui se devem a conversas com e à leitura de manuscritos ainda não publicados pela pesquisadora Silvana Olivieri.

²³⁵ Culturalmente, por força do sincretismo e do cristianismo (não só o catolicismo, mas também o kardecismo), os exus de umbanda foram dicotomizados numa polarização do tipo bem/mal. É impossível negar as forças políticas em questão aí, mesmo que não seja nosso foco aqui.

zados e sobrecodificados, sincretizados com a figura católica do Diabo, domesticados, subjugados. Na Umbanda, o Exu-orixá se transforma em Exu-egun, diminuído, castrado²³⁶.

Numa espécie de segunda escravização, a força vital pulsante de Exu lhe é expropriada, como se fosse perigosa demais para ficar solta. A imanência da forma de pensamento própria ao animismo e politeísmo do Candomblé de origem africana é solapada pela transcendência da Umbanda *via* cristianismo. De orixá poderosíssimo e filho de Olorun, a divindade primordial, Exu é condenado a agir tão somente *por desígnio* de outro. O orixá Exu, a quem se tem de agradar primeiro, em qualquer oferenda para qualquer orixá, se torna um exu-capataz, exu-acorrentado – no máximo, algo que representa, mas subtraído de sua potência de criação.

(...) não há posição de máquina desejante que não leve setores sociais inteiros a explodir. Apesar do que pensam certos revolucionários, o desejo é, na sua essência, revolucionário – o desejo, não a festa! – e nenhuma sociedade pode suportar uma posição de desejo verdadeiro sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e hierarquia sejam comprometidas. Se uma sociedade se confunde com essas estruturas (hipótese divertida), então, sim, o desejo a ameaça essencialmente. Portanto, é de importância vital para uma sociedade reprimir o desejo, e mesmo achar algo melhor do que a repressão, para que até a repressão, a hierarquia, a exploração e a sujeição sejam desejadas. É lastimável ter de dizer coisas tão rudimentares: o desejo não ameaça a sociedade por ser desejo de fazer sexo com a mãe, mas por ser revolucionário. E isto não quer dizer que o desejo seja distinto da sexualidade, mas que a sexualidade e o amor não dormem no quarto de Édipo; eles sonham, sobretudo, com outras amplidões e fazem passar estranhos fluxos que não se deixam estocar numa ordem estabelecida. O desejo não “quer” a revolução, ele é revolucionário por si mesmo, e como que involuntariamente, só por querer aquilo que quer. Desde o começo deste estudo, sustentamos, ao mesmo tempo, que a produção social e a produção desejante são uma só coisa, mas que diferem em regime, de modo que uma forma social de produção exerce uma repressão essencial sobre produção desejante, e também que a produção desejante (um “verdadeiro” desejo) pode potencialmente explodir a forma social.²³⁷

Exu é, justamente, o verdadeiro desejo, aquele que pode explodir a ordem social colonial-capitalista-cristã. É natural que se lhe faça guerra.

Agora, falemos sobre uma outra guerra.

²³⁶ ALVARENGA, Lenny Francis Campos de Alvarenga. *As ressignificações de Exu dentro da Umbanda*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. p.55 *et seq.*

²³⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010. p.158-159

“Há uma guerra de classes no mundo dos signos. Ela se dá, basicamente, entre as categorias peircianas da primeiridade e da terceiridade, entre o ícone da primeira e o símbolo da outra, entre o pensamento icônico ou não-verbal e o pensamento simbólico ou verbal (convém lembrar que símbolo, aqui, é tomado na acepção da semiótica de Peirce). Todo o chamado pensamento ocidental não parece inscrever-se em outro horizonte que não o da tradução da realidade icônica, que é a *physis* produtora de signos, para a realidade simbólica. (...) O grande confronto entre ícone e símbolo que se observa na macroestrutura signica rebate-se na microestrutura do próprio verbal, acusando uma fissura, uma contradição antagônica entre dois modos e duas relações de produção signica, tal como a que se manifesta entre o inconsciente (primeiridade) e o consciente (terceiridade) da topologia mental freudiana.”²³⁸

Por que Pignatari fala em uma “guerra” de classes, em vez de uma “luta” de classes, como seria natural para um intelectual que escreve no Brasil sob a ditadura militar? É que ele, em 1974, e portanto seis anos antes de Deleuze e Guattari publicarem *Mil platôs*, entendeu o que é a guerra e que o ícone é uma máquina de guerra. A guerra não é objeto da máquina de guerra, a não ser quando esta é apropriada pelo aparelho do estado. A essência da máquina de guerra é a criação de uma linha de fuga criadora, quer dizer, um escape que permita a perseveração. A cada vez que algo ou alguém é constrangido a conformar-se ao que quer que seja, e nisso se sufoca sua potência de vida, esse algo ou alguém é compelido a traçar uma rota de fuga para si, a desenhar uma nova realidade possível, na medida em que a realidade atual já não lhe permite viver. A linha de fuga da máquina de guerra é, portanto, sobretudo uma linha de vida (a *дорога жизни*²³⁹ – *doróga zhizni* – de Leningrado é uma linha de fuga).

A guerra que há no mundo dos signos é inevitável e está inscrita na própria teoria semiótica peirceana. É que, segundo essa teoria, os signos são, por assim dizer, cumulativos. Um símbolo contém necessariamente um ícone. Este é o mais simples dos signos, e por isso mesmo o mais elusivo. Um ícone não é signo de nada, não significa nada, não representa nada. É uma mera possibilidade de si mesmo, uma qualidade em potencial (um *quali*-signo). Para que seja palpável, é necessário estar manifesto em um outro signo, que lhe serve de “corpo”: o sin-signo. O *quali*-signo é o *espírito* que possui o *corpo* sin-signo, mesmo que esse corpo tenha suas próprias qualidades. Não há sin-signo sem *quali*-signo, porque tudo aquilo que tem existência material tem também qualidades. O símbolo, no entanto, precisa de mais do que qualidades e existência material. Sendo um signo de lei (*legi*-signo), é necessária uma convenção, uma força

²³⁸ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.187-188

²³⁹ Literalmente, “caminho da vida”. Trata-se da estrada de gelo sobre o lago Ladoga, única conexão da cidade sitiada de Leningrado com o resto do mundo, por onde recebia suprimentos.

normatizadora, uma captura. Ao mesmo tempo em que ele deve ter suas próprias qualidades (uma placa de trânsito vermelha escrito “Pare!” deve *ser vermelha e ter escrito “Pare!”* para ser reconhecida como ela mesma), terá inevitavelmente outras, porque o acaso é um *poltergeist* incansável. Ao mesmo tempo em que certas qualidades lhe favorecem (permitem que seja lido como símbolo), outras lhe desfavorecem, suscitam outras leituras, abrem outros caminhos. A própria força normatizadora – o aparelho de captura – que lhe constitui como símbolo provoca, nas camadas inferiores e subjacentes dos ícones que inevitavelmente carrega, uma ebulição, fazendo com que trabalhem contra ela – a máquina de guerra. No momento em que o símbolo-aparelho-do-estado tenta se apropriar do ícone-máquina-de-guerra, inicia-se uma guerra. Esta da qual Pignatari fala:

É a luta da hipotaxe hegemônica e dominante contra a parataxe colonizada e dependente, 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.²⁴⁰

E não seria *Anarkhos* um Exu? “(...) esse estranho Anarco, um quase-sistema que se recusa sempre a ser sistema, a única revolução realmente permanente, dador e provedor da liberdade”²⁴¹.

Assim como Exu, que deve ser reverenciado primeiro, o ícone tem a primazia do mundo dos signos. O ícone é isto do que se diz “Isso nada representa, mas produz; isso nada quer dizer, mas funciona”²⁴², e está contido em todos os signos:

O desejo se impõe, justamente, na derrocada geral da pergunta “o que isso quer dizer?”. Soube-se formular o problema da linguagem somente quando os linguistas e os lógicos evacuaram o sentido; e só se descobriu a mais elevada potência da linguagem quando se considerou a obra como uma máquina que produz certos efeitos e que é capaz de certo uso. Malcolm Loywry diz da sua obra: é tudo o que vocês quiserem, desde que isso funcione, “e ela funciona, estejam certos, pois fiz a experiência dela” – uma maquinaria.²⁴³

Pignatari coloca sob a categoria peirceana da primeiridade (aquela que diz respeito ao acaso, ao incapturável das possibilidades não atualizadas e das qualidades abstraídas de toda

²⁴⁰ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.188

²⁴¹ *Idem*, p.189

²⁴² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010. p.149

²⁴³ *Ibid.*

existência material) o inconsciente, o ícone e a arte; e coloca sob a categoria da terceiridade (aquela que diz respeito à norma, convenção ou lei, mas também à evolução e à continuidade e o crescimento de tudo) o consciente, o símbolo e a ciência. Não existe terceiridade sem primaridade, como não existe evolução sem criação. O desejo, da ordem dos fluxos e da pulsão de vida, só pode se inscrever junto ao inconsciente; partindo da visão de Deleuze e Guattari, portanto, essas quatro coisas são *produtivas*: o desejo, o inconsciente, o ícone e a arte. O símbolo também é produtivo, e deve ser, posto que nele há um ícone. Mas seu modo de produção próprio não é o da criação livre-associativa, como o do ícone, e sim o do revide; o símbolo cria quando tenta se apropriar de algo e este algo revida; ou cria por seus desdobramentos, porque pode ser germinado em outros símbolos, mais complexos. O ícone cria porque pode; o símbolo, porque deve.

Produzir é a única forma de persistir, como criar é a única forma de sobreviver. Nisso, é necessária uma distinção entre *resistir* e *reagir* (parecida com a que há entre *produzir* e *reproduzir*). Victor Fiori Augusto trata do problema da resistência em Espinosa estabelecendo um contorno fundamental para não confundir resistência com reatividade. É uma distinção necessária para não deixar que o ato de afirmação seja confundido com uma negação de uma negação. Augusto observa que, por mais que Espinosa utilize escassamente a palavra “resistência”, o conceito está presente: “Sendo o *conatus*, o apetite ou o desejo a própria essência de cada ser humano, podemos afirmar que a vida humana, tal como concebida por Espinosa, envolve a ideia de resistência”²⁴⁴. Algo estava lá antes, existia primeiro, e é aí que reside a distinção. Ler “resistência” como reatividade é perder o foco das causas. A causa primordial, aqui, é a vida, e o desejo de perseverar nela. Resistir é se jogar ao futuro incerto, dar-se o direito a um futuro, afirmar um futuro.

Reagir, por sua etimologia, é agir em resposta a algo. A diferença é tão sutil quanto avassaladora: não se persiste (ou se afirma, ou se persevera, ou simplesmente se age) *a* algo. Objeto direto. Reage-se *a* algo, *contra* algo. Objeto indireto. Da mesma forma que o desejo, em que, no domínio do conceito, *desejar* é verbo intransitivo.

Quando um corpo luta contra ameaças à sua existência, não são as ameaças a motivação do corpo. Sua motivação é sua própria vida, e o ato de resistência é uma afirmação dessa vida, e não uma simples negação das ameaças (em certo sentido, a simples *negação* das ameaças seria fatal: ao ignorá-las, o corpo sucumbiria). Uma aniquilação das ameaças, diferente de

²⁴⁴ AUGUSTO, Victor Fiori. Política e resistência em Espinosa. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, São Paulo, v. 2, n. 31, dez. 2017. ISSN: 2317-806X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/142071/137350>>. Acesso em: 03 jun. 2017. p.147

uma simples negação, por mais que tenha as ameaças como objeto da ação de aniquilar, resulta na perseverança do corpo: pervivência²⁴⁵.

Conforme já dissemos, produzir é a única forma de persistir, como criar é a única forma de sobreviver. Aqui, novamente, recorremos à figura de Exu. Porque *criar* é necessariamente criar diferença, e não é à toa que justo no capítulo *Heterogênese* (de *Caosmose*), Guattari também recorra a Exu, que, para ele, “é um receptáculo, mas é também a expressão da relação com outrem”²⁴⁶, ao mesmo tempo que, enquanto dispositivo, faz com que a identidade e a relação com o outro sejam construídos “não apenas de modo simbólico, mas também de modo ontológico aberto”²⁴⁷. “Modo ontológico aberto” equivale a dizer: sempre em transformação, sempre em processo. Sempre em devir.

Com isso, chegamos a três proposições:

- pela própria natureza dos signos, qualquer forma de linguagem ou sistema semiótico será *sempre* produtivo; ao mesmo tempo em que *diz* algo, precipita-se em *desdizê-lo* (“*Exu faz contra, Exu faz a favor*”); ao mesmo tempo em que um signo ou uma linguagem *delimita* ou *reproduz* algo, não consegue evitar *inventar* ou *produzir* algo, nem que seja por acaso;
- qualquer tentativa de representação ou tradução cria, em seu seio, uma tensão que termina em revidar; falamos, é claro, “da tradução da realidade icônica, que é a *physis* produtora de signos, para a realidade simbólica”;
- o revide é sempre produtivo, porque o que está vivo produz algo (“O significado é um signo vivo quandonde a vida vive”²⁴⁸).

²⁴⁵ Didi-Hubermann se utiliza desse termo, embora em outro contexto. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem-aura. In: *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

²⁴⁶ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.57

²⁴⁷ *idem*, p.58

²⁴⁸ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.7

O sentido está inscrito numa folha de Riemann

Aprendemos na escola que a raiz quadrada de quatro é dois. E, de fato, pode ser dois, mas não só:

$$\sqrt[2]{4} = 2.$$

$$\sqrt[2]{4} = -2.$$

No caso de uma radiciação de expoente inteiro par superior, o número de raízes corresponde ao expoente. Isso quer dizer que, no caso de uma raiz quarta, haveria quatro raízes possíveis²⁴⁹:

$$\sqrt[4]{16} = 2.$$

$$\sqrt[4]{16} = -2.$$

$$\sqrt[4]{16} = 2i.$$

$$\sqrt[4]{16} = -2i.$$

A função radiciação, quando tem expoentes inteiros e pares, não pode estar inscrita num plano, porque a representação de uma função num plano implica que para cada valor de x só possa existir um valor de y . Sendo assim, essas funções devem estar representadas em outro tipo de superfície, de forma que, quando vistos de cima, os pontos coincidam e se pareçam com um plano em que a regra “um y para cada x ” não seja respeitada, mas que, na realidade, estejam inscritos numa superfície de várias dobras, em que em cada dobra esteja representada uma raiz (ou *um ramo* dessa função). Esse tipo de superfície é chamada superfície (ou folha) de Riemann. Ela se parece com um móbile de artesanato popular:



Figura 1. Um móbile

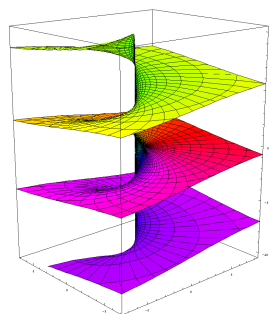


Figura 2. A superfície de Riemann para a função logarítmica

²⁴⁹ Seguindo a notação matemática corrente, i é a unidade complexa ou imaginária, definida como raiz quadrada de -1 .

Há uma superfície de Riemann para cada função que dela necessita, e o que essa variedade complexa faz é resolver o problema da representação de uma função com diversas raízes para um mesmo x . Funções com vários ramos têm sempre um ramo principal, ao qual corresponde a raiz principal ou valor principal. Diversas funções importantes para a física têm diversos ramos, e, portanto, valores principais. Saindo da pura teoria matemática, isso quer dizer que deve haver uma implicação física real para cada um desses valores, incluindo aqueles que não são o estado mais simples, de menor energia ou de menor n . No caso de uma função de estado, como a equação de Schrödinger, as interpretações dos diferentes estados conduzem a conclusões contraintuitivas, como o célebre experimento imaginário do gato bem exemplifica. A superposição dos estados possíveis implica que eles existam simultaneamente, com efeitos reais. Isso, é claro, é válido para a mecânica quântica com sua estrita jurisdição, determinada pela ordem de grandeza correspondente às grandezas físicas em questão. Se os efeitos preditos nos parecem contraintuitivos é tão somente por estarmos em terreno estranho, longe da jurisdição da mecânica clássica.

“A linguagem não nos permite nunca formular coisas que não tenham dois, três ou vinte e cinco sentidos”²⁵⁰, diz Lacan. Muitos teóricos, sobretudo críticos às escolas francesas, nos advertem para os perigos da tradução de *langage* por *linguagem*, argumentando que frequentemente o autor tinha em mente somente a linguagem verbal, e advogando uma tradução de *langage* por *língua*. O que talvez escape a esses autores é que, mesmo numa concepção bastante ampliada e generalista de *linguagem*, a língua continua sendo uma linguagem e, mais ainda, que há a palavra *langue* em francês, correspondendo diretamente a *língua* em nosso idioma. Talvez provando a falta de cuidado de alguns desses teóricos, não importa muito o que o autor tinha em mente, como já nos disseram tantos, e talvez ninguém melhor que Roland Barthes em *A morte do autor*: “o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como *eu* não é outro senão aquele que diz *eu*; a linguagem [*langage*] conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’”²⁵¹. Não importa o que o autor tinha em mente porque o sujeito do texto produz um enunciado que encerra, em si, como numa equação de Schrödinger, múltiplas possibilidades (entre elas, a de ler “*langage*” com um conceito generalista em mente). Tivesse pensado nisso, talvez Décio Pignatari fosse mais brando em suas críticas a Roland Barthes no mesmo ano de 1968, quando o ataca em *O ícone e o ocidente*, texto que já referenciamos aqui.

²⁵⁰ LACAN, Jacques. Conférence de Louvain. *La Cause Du Désir*, Paris, v. 96, n. 2, 2017. p.13

²⁵¹ BARTHES, Roland. La mort de l’auteur. In: *Œuvres complètes*: Tome II, 1966-1973. Paris: Éditions du Seuil, 1994. p.493

Se nos detivermos a essa imagem, a da linguagem como uma equação de Schrödinger, chegaremos inevitavelmente a um modelo de possibilidades encavaladas, probabilisticamente ponderadas e intrinsecamente emaranhadas. Ora, não é exatamente isso que nos dizia Lacan?

Que a linguagem, seja qual for, tenha um *valor principal*, um estado de menor energia, um *sentido literal* é aceitável, embora discutível. Que nossos esforços sejam investidos no sentido de buscá-lo é imperdoável.

Se Peirce nos traz algo de valioso, nas palavras de Deleuze, foi conceber os signos “a partir de imagens e suas combinações, e não em função de pré-determinações da linguagem”²⁵². Deleuze diz isso da forma que mais o convém, escrevendo sobre o cinema e substituindo a primazia da *linguagem* pela das *imagens*. Tomando a mesma liberdade, tanto faz se pensamos em linguagem, imagem ou sons; generalizaremos tudo para *signos*. O mais importante na observação de Deleuze são *as combinações*. Uma imagem (ou um signo) nunca está sozinha, nunca é indecomponível, nunca é absoluta. É nessa *indecomponibilidade* (mais do que simplesmente numa *decomponibilidade*) que reside a força de Peirce. Em sua teoria, o signo não é arbitrário, como na de Saussure, mas sua delimitação certamente o é, e isso não invalida um ato de análise singular, mas faz com que se ressaltem todas as outras leituras possíveis.

Isso nos leva novamente ao problema de um sentido privilegiado, literal, mas de outra forma. Há um ditado popular que diz “quando o sábio aponta para o céu, o idiota olha para o dedo”. O dedo é o que já está dado, é impossível escapar dele. E é exatamente por isso que não merece ser dito, não merece ser citado. Frente à vastidão desconhecida do céu, às camadas desconhecidas de sentido para as quais o sábio aponta, o dedo não é senão o vulgar, o rasteiro, o médio.

O dedo só faz sentido se for um dedo verde, que fecunda a terra de onde nascerá uma selva de sentidos, cujas árvores frondosas elevam suas folhas – imponentes folhas de Riemann – até os céus, para onde o dedo apontava.

Como se inscrito numa folha de Riemann cujas dimensões e as dobras nos são *a priori* desconhecidas, o sentido aguarda, latente. Parecido com o gato de Schrödinger, ele nada²⁵³ é antes que se faça uma medição, uma leitura. Diferente, entretanto, da mecânica quântica, um ato singular de medição não colapsa a função de estado, quando falamos de leituras. São possíveis (e devidas, e justificáveis) infinitas medições, e cada uma pode gerar um sentido que era antes desconhecido, virtual. O sentido só se esgota assintoticamente: no limite do infinito, to-

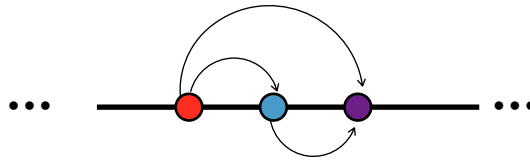
²⁵² DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985. p.45

²⁵³ Ou, antes, *tudo* é, mas isso aqui equivale a nada – indeterminação total.

das as dobras da folha de Riemann sobre a qual ele se inscreve são conhecidas, vasculhadas, reviradas. Mas isso equivale a dizer que o sentido não se esgota nunca.

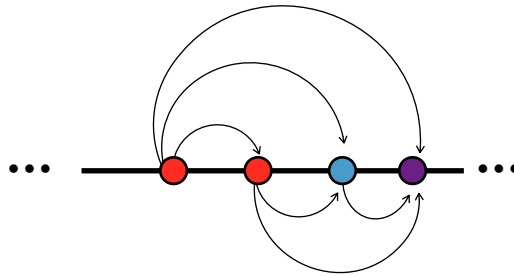
O signo Peirceano

A teoria dos signos de Peirce é concebida por ele mesmo como uma lógica. Algo conforma [*bestimmt*] o signo – seu objeto²⁵⁴. O signo conforma algo – seu interpretante. Assim, o interpretante é conformado pelo objeto, mediado pelo signo. Se imaginarmos cada um deles como pontos sucessivos em uma reta temporal orientada da esquerda pela direita, em que o objeto é um ponto vermelho, o signo é um ponto azul e o interpretante um ponto roxo, teremos:

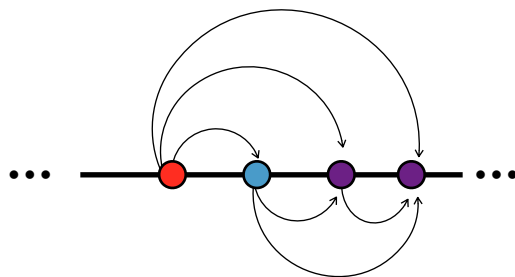


Mas esses três – objeto, signo e interpretante – são posições lógicas e não dados ontológicos. Assim, podem ser considerados diferentemente.

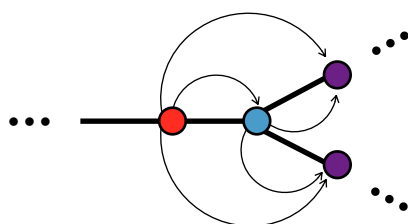
Àquilo que chamamos primeiro de interpretante, por exemplo, pode ser considerado agora como signo, e devemos atribuir a ele um objeto, algo que o provoca. Ao mesmo tempo, ele próprio deve provocar algo, que agora será o seu interpretante. Em relação a esse interpretante, o signo é um mediador ou procurador legal do objeto, tudo aquilo que lhe antecede logicamente:



²⁵⁴ Peirce em carta para William James em 1909 (L.224): “A Sign is a Cognizable that, on the one hand, is so determined (i.e., specialized, *bestimmt*) by something other than itself, called its Object”. (PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce: selected philosophical writings*, v.2. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1998. p.492)

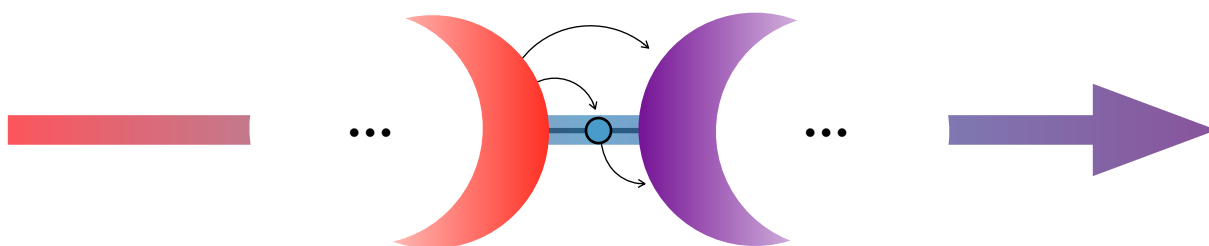


Uma outra visão, por exemplo, em que representamos os interpretantes sucessivos de um signo:



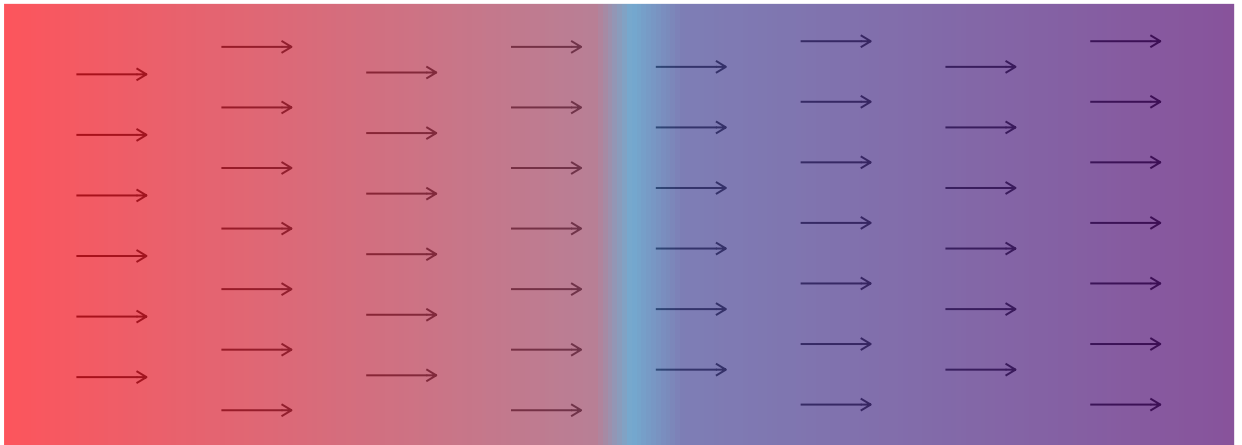
Ou seus interpretantes simultâneos:

Se pensarmos numa linha infinita para ambos os lados, o signo não é mais do que um ponto arbitrário em algum lugar, atrás do qual haverá muitas coisas que lhe são logicamente anteriores e à frente do qual haverá muitas coisas que lhe são logicamente posteriores. Se pen-



sarmos nas possibilidades não-unidimensionais que levam a um signo pontual e dele derivam:

Por fim, se generalizarmos, resta-nos apenas a seta que a tudo subjaz: uma espécie de fluxo vetorial objeto-interpretante, em que o signo não é mais do que um ponto, uma seção, um segmento:



A consequência prática disto é que, saindo de um *ponto* que chamamos de signo, um *ponto* que chamamos de objeto e um *ponto* que chamamos de interpretante e levando isso para uma superfície (e, indutivamente, para n dimensões), temos de falar em espaços ou regiões. Um *espaço* do objeto, um *espaço* do signo e um *espaço* do interpretante. Colocando em evidência sua característica de superfície, fica também em evidência que a delimitação do signo é arbitrária, por exemplo:



Signo, objeto e interpretante bem definidos.



Objeto bem delimitado. Signo e interpretante difusos entre si.



Signo totalmente difuso, se confundindo com objeto e interpretante.

A delimitação do signo será sempre arbitrária, e dependerá de uma escolha daquele que o analisa. Uma letra pode ser um signo, uma palavra pode ser um signo e *Em busca do tempo perdido* pode ser um signo, da mesma forma que uma superfície de 0,01mm x 0,01mm pode ser um signo e a *Av. 23 de maio* em São Paulo pode ser um signo, como painel de *graffiti*²⁵⁵. Uma nota musical pode ser um signo, e podemos inclusive recortar este signo para que não tenha começo nem fim: tomar o som no meio, no ponto de máxima intensidade e considerar apenas esse ponto. Da mesma forma, a *Sétima Sinfonia* de Shostakovich pode ser um signo, durando mais de uma hora.

Pensar as coisas dessa maneira, em termos de signos menos ou mais precisamente delimitados, não pode ser um fim em si, não pode tornar-se análise do dedo. Não significa nada dizer “A é signo do objeto B em relação ao interpretante C”, ou pelo menos é muito pobre dizer isso. A arbitrariedade da delimitação dos signos, pelo contrário, nos permite flexibilizar nosso entendimento e nossa visão, tirando os limites dos lugares onde eles estavam e colocando em outros, impensados.

É aí que se descobrirão coisas novas, e é só daí que emergirá uma compreensão mais ampla das multiplicidades presentes no mundo. Para o que nos interessa aqui, a semiótica não é uma ciência classificatória, mas a própria crítica das classificações, e servirá justamente para forçá-las, empená-las, ver até onde elas podem resistir sem quebrar e, uma vez quebradas, nos resultados que isso traz. Ou, por outro lado, servirá para costurar as coisas, fazer estranhos casais, bricolagens hediondas e improváveis, e pensar que tipos de relações esses bastardos híbridos podem ter com o que produzem ou com o que os produziu.

Seguindo o fluxo semiótico para o lado dos objetos, investigaremos os fluxos; para o lado dos interpretantes, suas maquinações.

²⁵⁵ Depois do governo de J. Doria, não mais.

IV - Máquinas e agenciamentos

Ler um texto nunca é um exercício erudito à procura de significados, e ainda menos um exercício altamente textual em busca de um significante, mas é um uso produtivo da máquina literária, uma montagem de máquinas desejantes, um exercício esquizoide que extrai do texto sua potência revolucionária.

*Deleuze e Guattari*²⁵⁶

É sempre aterrorizante ouvir falar de que alguém fará uma “análise semiótica” sobre alguma coisa. Cada ato de análise é singular e depende de escolhas arbitrárias. Mais ainda: ao dizer que se fará uma “análise semiótica” espera-se ouvir uma torrente de classificações e taxonomias que, às vezes, recaem na análise morfológica da anatomia do dedo.

Por isso, resolvemos aqui usar o nome “leitura”. Nos inspiramos na leitura à qual Deleuze e Guattari se referem, que não é um exercício arqueológico erudito, mas um uso produtivo do texto – em que “texto” tem um sentido muito amplo. Os autores se referem a uma máquina literária. Ora, se há “tão somente máquinas, em toda parte, e sem qualquer metáfora, máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões”²⁵⁷, podemos constituir uma máquina de leitura que é o acoplamento de muitas outras: musicais, políticas, conceituais, semióticas, históricas, musicológicas etc. O que fizemos até aqui foi constituir essas ferramentas.

Deleuze e Guattari, nos oito anos transcorridos entre *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, se distanciam do conceito de *máquina* para priorizar o de *agenciamento*. O agenciamento é uma “instância de co-funcionamento de heterogeneidades”²⁵⁸, que deve produzir algo. O critério para que algo seja um agenciamento é justo esse: não basta estar junto, há que produzir, há que co-funcionar. Trata-se de um conceito presente em todos os aspectos da vida, e todos sabem o que é um agenciamento, mesmo que não o chamem assim.

Finalmente, vamos ver se fomos capazes de construir um agenciamento, ou seja, vamos ver o que isso produz.

²⁵⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Editora 34: São Paulo, 2010. p.144-145. [Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. p.128-129]

²⁵⁷ *idem*, p.11 [p.7]

²⁵⁸ LES CAHIERS DE NOESIS. Paris: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, cahier n° 3 – Le vocabulaire de Gilles Deleuze, printemps 2003. p.34

Por uma semiomancia

Pensando nas duas formas semióticas das quais Suely Rolnik nos fala²⁵⁹, a fenomenológico-semiótica e a semiótico-fenomenológica, um *percepto* produzido como elaboração de um *afecto* desestabilizador tem, em sua origem, uma “função” clínica²⁶⁰, e é portanto uma testemunha da potência vital desobstruída, um axé livre para circular, que resolve a desestabilização por meio da criação.

Por outro lado, essa ligação pode ser perdida, ou simplesmente não ser conhecida. Podemos não saber, ou simplesmente não considerar, de onde vem um percepto, digamos, uma obra de arte, a *Sétima Sinfonia* de Shostakovich. Nesse sentido, o percepto se torna apenas o promotor de *afectos* desestabilizadores, uma convocação.

Há um efeito de contágio e de amplificação da desestabilização criadora, efeito micropolítico por definição. Aquilo que, em primeiro lugar, havia desestabilizado o artista, foi elaborado e ganhou uma materialidade sensível, que passa a ser percebida como um percepto separado de todo esse processo. A dimensão clínica, então, tem duas faces. Uma é essa clínica testemunhal e pessoal, e que podemos inutilmente tentar extrair da música de Shostakovich, e diz respeito aos processos de elaboração do artista, e a ele como indivíduo. Isso não é interessante.

A outra é a clínica em potencial, ou seja, a vocação de uma obra de arte em provocar a desobstrução do desejo por meio da desestabilização criadora. Isso é interessante.

Da clínica testemunhal, basta-nos saber que existe, ou simplesmente supô-la. Da potencial, o mais importante é a potência de criar ressonâncias micropolíticas.

Quando se fala em “ressonância”, existe a tentação de falar em “reconhecimento”, mas há uma diferença fundamental entre o reconhecimento e a ressonância.

O reconhecimento se dá principalmente no plano delimitado ao cognitivo, à reconhecimento, e se refere à capacidade de dominar um sistema de códigos, a habilidade e o virtuosismo com que se joga dentro das regras do jogo. É claro que bons jogadores derivam um prazer da sua habilidade de jogar, tão mais perverso quanto mais maus jogadores houver. O mesmo, em segundo grau, vale para quem não joga, mas assiste: o prazer de ter o ouvido e os olhos mais

²⁵⁹ Cf. a seção *Os signos de Rolnik*, no presente trabalho.

²⁶⁰ Nos referimos à clínica psicanalítica e, mais especificamente, esquizoanalítica (Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010. p.426-534). Aqui, utilizamos a palavra “clínica” intercambiavelmente com qualquer operação ao nível do desejo ou da pulsão vital, de sua apropriação, desobstrução ou mobilização.

apurados (que ouvem e enxergam melhor que os outros), o prazer de ter o gosto mais refinado (e que, portanto, gosta de coisas “para poucos”). Isso é o reflexo do fato domínio de um regime de signos se dar sempre em duas faces: a dos escribas codificadores e dos sacerdotes decodificadores.

O reconhecimento opera sempre no plano molar, dos códigos semióticos significantes. Ele implica que deve haver um dentro e um fora que se opõem, e é dessa oposição que nasce o prazer de seu manejo. Opera num plano semiótico dos dedos, e põe em funcionamento um teatro de dedos que produz suas cenas com fantoches. A entrega de si a um papel nesse teatro, encenada em *loop*, é a única fonte de prazer no circuito de captura operado sob o despotismo de um significante que marca como abjeto tudo o que lhe escapa.

A ressonância não opera no plano do significante, e nem se refere a um significado. Essa rejeição da significação simbólica caracteriza um movimento que não se dá pela captura, mas pelo escape, pela criação de rotas de fuga, linhas da vida. A ressonância opera sempre no plano molecular e assignificante, porque diz respeito a *uma vida*, um singular de existência mínima, frágil, evanescente – não é necessário que seja existente, basta ser potencial. Nada pode ressoar a não ser no plano intensivo das singularidades.

No entanto, não é como se as singularidades se opusessem às molecularidades e aos códigos semióticos significantes – o que faria delas um mero dispositivo reativo em relação àquelas, a imagem inversa do despotismo, um despotismo de cabeça para baixo. É que elas os ignoram totalmente, desmanchando a cena e o circuito sobre os quais o reconhecimento se constrói. *Lutar contra* é só um aspecto das vias de escape criadas pelo ato criador, e é frequentemente seu último recurso: contornam, enquanto podem, os limites impostos. Os subjagam, quando não há outra opção (em outras palavras: a máquina de guerra só faz da guerra o seu fim quando é capturada por um aparelho do Estado).

Ao mesmo tempo, a ressonância não se ocupa de destruições. Se estas dela derivam, é tão somente porque, ao ignorá-los, a ressonância explicita o vazio do fundamento sobre o qual o sistema de reconhecimento se sustenta. Uma realidade simbólica arbitrária é sempre passível de ser outra, o que equivale a não existir:

What's in a name? That which we call a rose
By any other word would smell as sweet;²⁶¹

²⁶¹ SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*, Ato II, Cena II. in: *The Complete Works of William Shakespeare*. New York : Grosset & Dunlap, s/d. p.892

A ressonância é um empréstimo virtual da potência, uma aposta incerta em seu devir-real, um despertador que traz ao mundo dos vivos o que estava adormecido.

A semiologia médica, a semiótica – estes são sistemas de reconhecimento, identificação, estabelecimento de uma identidade que, para ter qualquer fim prático, precisa ser estável. Formas de leitura que ora se inscrevem ao lado de uma forma de existência de repetição, ora do reconhecimento. Há, ainda, uma relação de poder: quando alguém pretende ter decifrado as “estruturas semióticas” ou a “constituição de linguagem” de uma coisa, está efetuando uma dupla operação: a de se conferir importância e a de se conferir poder. Dá-se-nos a impressão de ter descoberto uma fórmula atômica, infinitamente fundamental, uma chave de decifração que seria capaz de intervir junto a uma estrutura sgnica e extrair dela sua verdade última, arqueológica. Guattari nos diria que essas estruturas não existem *no cerne* das coisas, mas *ao lado* das coisas, e que tal leitura “estrutural” é um método e uma prática como qualquer outra: talvez não a mais rica nem a mais eficaz²⁶².

Esse tipo de leitura, profundamente calcada na relação simbólica do significante, não opera tanto em relação a um “dentro” que estabelece (O significado, com O maiúsculo), mas em relação a um “fora” (todos os outros significados, uns significados, um significado). Assim, estabelecer esse tipo de relação é, mais do que instaurar uma correspondência, efetuar uma proibição; mais do que colocar em evidência o que deve ser preferido, marcar negativamente o que deve ser preterido. A aparente neutralidade e higiene desse tipo de relação é, na verdade, um dispositivo muito bem engendrado para ocultar as relações de poder que estabelece: “O significante, de fato, é um processo fundamental de dissimulação do modo de funcionamento real das formações de poder”²⁶³.

É necessário, em nosso modo de leitura, ir muito além dos signos que vemos, às vezes nos remetendo às forças que os puseram em ação e às vezes aos *afectos* causados em nós e suas materialidades elaborativas, sempre em campos relacionais de traçado impreciso e rudimentar. Ambos os limites são assintóticos e aproximativos, tanto quanto imprecisos e criadores. Não se pode falar de *criação fiel* que não seja reprodução – fiel a quem?

Como se trata sempre de enxergar além ou aquém, mas nunca justamente, ou nunca o que está lá, talvez devêssemos chamar esta nossa forma de leitura não de *semiótica* nem de *semiologia*, mas de *semiomancia*.

²⁶² GUATTARI, Félix. *La révolution moléculaire*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2012. p.200

²⁶³ GUATTARI, Félix. *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2011. p.27

Como se, mais do que egiptólogos, fôssemos tarólogos e pitonisas, preferindo apostas incertas a interpretações consagradas, nos lançando a uma experimentação produtiva em oposição a uma semiótica arqueológica. Como se os signos que lemos, ao invés de dedos, desvissem búzios, revelando não uma verdade transcendente e exterior, mas uma cartografia de forças que atravessam os corpos e atualizam o sentido no momento da leitura. *Um* sentido é produzido na leitura, mas este é o produto de um agenciamento no qual *aquele que lê* está sempre inserido, e o sentido é o produto de um sujeito instável e em devir, mergulhado em um campo relacional no qual *aquilo que é lido* também está, mas onde não são os únicos atores. Uma leitura maquínica ou semiomântica não pode pretender ser mais do que isso: *uma* leitura, irrepetível e irreprodutível, contanto que registrável, mas que acrescenta à multiplicidade das possibilidades de leitura. Ela se opõe à leitura despótica, ou leitura do dedo, que pretende ser *a* leitura, única e definitiva, e que denega existência a outras, possivelmente mais sutis.

A semiomancia é estética, ética e política

A leitura semiomântica nunca é um ato neutro. A semiomancia é fundada sob um triplice alicerce: estético-erótico, ético e político²⁶⁴.

Erótico-estético porque oferece sempre novas formas de gozar:

(...) o sujeito é produzido como um resto, ao lado das máquinas desejantes, ou ele próprio se confunde com essa terceira máquina produtora e com a reconciliação residual que ela opera: síntese conjuntiva de consumo, sob a forma maravilhosa de um 'Então era isso!'.²⁶⁵

Resto não é “o que sobra”, é uma operação matemática que dá como resultado *aquilo que não cabe*. O que não cabe no sujeito exige uma captura, por meio uma operação extrassubjetiva e intersubjetiva: o que não cabe em nós, cabe em outro. Ao efetuar essa captura, aumentamos a nossa capacidade de afetar e sermos afetados (nossa potência, diria Espinosa), e é assim que nos constituímos processualmente e metaestavelmente. Afetar e ser afetado é o

²⁶⁴ A semiótica de Peirce é, segundo o autor, fundada num alicerce fenomenológico, estético e ético.

²⁶⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010. p.32

princípio de uma estética das interjeições²⁶⁶, em oposição a uma estética passiva da contemplação. Pegamos emprestadas as palavras de Aristóteles: “é por ficarem maravilhados que os homens começam a filosofar”²⁶⁷, e é exatamente a esse *afecto* de encontrar-se maravilhado por algo que nos referimos para falar da dimensão estética da leitura. A própria motivação da leitura é estética e erótica: lemos porque ficamos maravilhados, na tentativa de prolongar ao máximo o estado causado por esse *afecto* e extrair dele todo o prazer que for possível. Se formos capazes de compartilhar esse estado de maravilha, por ressonância ou por captura, iniciamos uma verdadeira epidemia de prazer em que o gozo vem por contágio, uma espécie de bacanal cósmico estético. Não um prazer de descarga, da aniquilação do desejo, mas um prazer multiplicativo, de sua frutificação. Obviamente que nem tudo são flores: o “maravilhar-se” não necessariamente é um estado aprazível, mas é sempre algo que gera uma inquietação que apresenta como única escolha a busca de um conhecimento. Nas palavras de Paul Preciado: “a aprendizagem dos signos não depende da boa vontade, nem de uma espécie de inclinação à verdade, mas da violência de uma situação concreta que nos leva a essa busca”²⁶⁸.

Ético porque trata-se sempre de multiplicar as possibilidades de atualização daquilo que está engasgado e intensificar as existências mínimas, atualizar virtualidades impensadas. Procurar novas formas de ler, construir ferramentas que consigam ler o que nossos olhos sozinhos não conseguiriam. Não diremos “olhar o mundo e ver o que falta nele para ser quadro”²⁶⁹, mas “olhar o mundo e ver nele os quadros ignorados”, aqueles cujas existências são mais tênues, marginais, mambembes. Nada falta ao mundo, pelo contrário: lhe transborda. A tarefa ética da leitura é responder ao chamado daquilo que lemos para produzir uma arte, artifício ou máquina capaz de fornecer uma via de acesso maior à existência. Não operamos, portanto, no eixo ético do controle-ordem *versus* anarquia-caos, mas no eixo da liberdade *versus* servidão. Não respondemos a faltas, mas somos convocados a promover a pros-

²⁶⁶ Dizer “maravilhar-se” ou “admirar-se” é insuficiente. “Admiração” pode dar a impressão de passividade, de fitar longamente algo, mas de forma serena e plácida. Mais ainda, parece ser sempre um afeto agradável. Talvez fosse mais apropriado dizer “impactado” em vez de “maravilhado”. Uma estética das interjeições não admite serenidade alguma, pois se caracteriza justamente por um *afecto* profundo e inquietante que, na falta de um dizer melhor, encontra sua forma externa na linguagem por meio do que há nela de mais assignificante: interjeições – e quanto de mais baixo calão forem, melhor.

²⁶⁷ ARISTÓTELES. *Metafísica*, 982b. Disponível em: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg025.perseus-eng1:1.982b>>. Acesso em: 13 mai. 2018.

²⁶⁸ PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017. p.184

²⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.23

peridade das multiplicidades, a regar os mais frágeis brotos para que se tornem frondosas árvores, e depois cuidar dessas árvores para que produzam novas sementes e brotos, e assim sucessivamente. Ética de uma vida que cresce se estiver livre, ética de prezar por esta liberdade e desmanchar os grilhões da servidão, em qualquer forma: sejam os circuitos masturbatórios do *reconhecimento* ou o despotismo dos símbolos e dos dedos. Encontrar novas artes, artifícios ou construir máquinas de leitura é produzir novos modos de existência a partir do que lemos.²⁷⁰

Por fim, a semiomancia é política em duas frentes: macro e micro. Sua macropolítica reverbera um protesto contra a frigidez e a incompetência do mundo: “precisamos gozar mais e melhor, e de mais ferramentas para isso!”²⁷¹, e tem uma paradoxal identidade não-identitária, uma convocação ao devir-menor, uma convocação à micropolítica. Na micropolítica, suas dimensões estéticas e éticas se encavalam, conjugando ressonâncias e espaços existenciais. No limite, ao ligar o aumento de potência advindo da dimensão estética, que implica num desejo de conhecimento (*vontade de saber*) e de criação, à produção de novos modos de existência advinda da dimensão ética, temos uma máquina de guerra micropolítica. A produção de modos de existência livres (ou mais livres, ou menos servis), quando contagiada, produz uma revolução micropolítica, uma revolução molecular. Não dizemos revolução no sentido messiânico, justamente porque se trata de uma revolução micro, no nível do desejo: sempre em curso, sempre em movimento. Um desejo desobstruído (“descafetinado”, diria Suely Rolnik) é, como nos colocou o exemplo do Exu, altamente subversivo:

O desejo não “quer” a revolução, ele é revolucionário por si mesmo, e como que involuntariamente, só por querer aquilo que quer. Desde o começo deste estudo, sustentamos, ao mesmo tempo, que a produção social e a produção desejante são uma só coisa, mas que diferem em regime, de modo que uma forma social de produção exerce uma repressão essencial sobre produção desejante, e também que a produção desejante (um “verdadeiro” desejo) pode potencialmente explodir a forma social.²⁷²

Talvez não haja na prática um desejo totalmente livre de servidão, mas há muitos graus de liberdade a serem conquistados. De toda forma, cada um desses degraus alçados evidencia uma forma diferencial de possibilidade de libertação do desejo. Ao mesmo tempo, se

²⁷⁰ LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017. p.27-41

²⁷¹ Paul Preciado diria que a ética da semiomancia é uma dildologia ou dildotécnica de sua estética. Cf. PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2017. p.50

²⁷² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010. p.158-159

esse desejo não está investido na manutenção de sua própria obstrução e cafetinagem, torna-se patente a arbitrariedade das obstruções e cafetinagens, o que equivale a dizer que são desnecessários. Uma vida livre, ou mais livre que as que ocupam seu espaço relacional, mostra a todas as outras vidas que outro modo de existência é possível – um pequeno “outro” em relação ao delas. Isso não torna as outras vidas imediatamente livres, mas, se for apreendido em sua totalidade, torna-as livres para optar. Se dali em diante permanecerem em posições de servidão, será *por opção*, e não *por falta de opção*. Como uma fileira de dominós, esse movimento se espalha em todas as direções, fazendo ruir os alicerces despóticos do significante: *Es muss sein!*, *Ordens são ordens!*, *Regras são feitas para serem cumpridas!*, *Mas sempre foi assim!*, *É a vontade de Deus!*, *É a política da empresa!*. Tudo o que essas frases precisam para ruir e virar pó é apenas uma rachadura, um tijolo, um subversivo, um *enfant terrible* que as afronte, que evidencie seu blefe.

Uma leitura semiomântica, portanto, não pode renegar a convocação micropolítica que representa em si mesma, “preferindo apostas incertas a interpretações consagradas, nos lançando a uma experimentação produtiva em oposição a uma semiótica arqueológica”. Sua tarefa maior é a da transformação simbólica, um *soft power* revolucionário: “isto não *precisa* ser assim, *pode* ser assado”; “isto não *precisa* significar aquilo, *pode* significar aquilo outro”.

A ética de Shostakovich

Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto.

*Deleuze e Guattari*²⁷³

Todas as coisas na vida podem ser separadas em importantes e desimportantes. Você deve ter princípio quando se trata de coisas importantes, mas não quando se trata de coisas desimportantes. Essa talvez seja a chave para viver.

*Shostakovich*²⁷⁴

Devir-revolucionário e o fracasso das revoluções

Quando Deleuze fala a Claire Parnet (*G comme Gauche* em *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*) sobre a diferença fundamental entre o “devir revolucionário” e o fracasso das revoluções, entre a impossibilidade de um governo de esquerda e a necessidade de um “devir esquerda”, põe-se a questão do devir versus o ser.²⁷⁵

É dessa sutil distinção que precisamos nos ocupar. O devir nasce de uma necessidade ética da criação de uma via de escape para continuar vivendo. É bem menos sofisticado (e cí-nico) do que declarar-se isto ou aquilo, no conforto da certeza de não estar mortalmente ame-açado; e também bem mais sincero. O ato de assumir uma identidade, seja ela mais ou menos *prêt-à-porter*, é um ato de congelamento, um esconjuramento ao devir. O devir é sempre um movimento de destino incerto, que aponta para uma direção esboçada – sua única e modesta ambição. O devir revolucionário do qual Deleuze fala é o movimento de, numa dada situação, mover-se em direção a uma revolução assintótica, não fazendo a menor diferença se é possível ou factível alcançá-la. Trata-se de assumir, sem nenhum conhecimento prévio, uma empreita-da que pode ser falida, e, aliás, mesmo que seja falida. Melhor que o seja. Para o devir, isso não tem a menor importância.

²⁷³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p.202

²⁷⁴ VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Limelight Editions, 1979. p.168

²⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *G de Gauche* [Esquerda]. In: *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

Os esforços interpretativos, ou a maioria deles, da obra de Shostakovich (conforme já os enumeramos, desde a revista *Time* até os nossos dias) parecem ignorar essa sutil diferença, da mesma forma com que ignoram muitas outras coisas.

O esforço de dicotomização, que inevitavelmente cai em paradoxos e não conduz senão ao empobrecimento e à miséria do pensamento, abunda fortemente. É que há sempre um padre a interpretar Shostakovich, a cafetinar sua potência insurgente e subversiva. É duro ter de dizer coisas tão elementares, mas a subversão e a resistência, ao exemplo das máquinas de guerra, não têm time de futebol, partido político ou identidade de estimação (e é por isso que, para Deleuze, não há “governo de esquerda”, no sentido que “devir esquerda” é “devir menor”, abdicar do uno e do poder sobrecodificador do significante despótico). Assim, a música de Shostakovich é tão pró-regime quanto anti-regime, a depender somente se a tentativa de captura que sobre ela se efetua é, respectivamente, anti-regime ou pró-regime. Sua força (e sua riqueza) vem justamente desse emaranhado paradoxal de rascunhos de vida: atentar contra uma possibilidade em aberto é imediatamente sofrer sua retaliação ética.

Nesse sentido, poucos autores nos deixam tão clara a interdependência e inseparabilidade das dimensões estéticas, éticas e políticas de suas obras. Essas dimensões se efetuem em planos diferentes, mas se referem absolutamente à mesma coisa, que a tudo subjaz.

No nível da consistência sonora, há uma possibilidade de afeto que a música encerra em seus perceptos atuais e em sua dimensão de produção. Essas possibilidades são vias de fuga criadoras, em que reside sua dimensão estética e produtiva.

Dessa dimensão estética decorre uma dimensão em que as vias ou rotas criadas são, então, utilizadas, como se fossem um registro daquilo que foi produzido. Tornam-se rotas de evacuação, saídas de emergência, que prometem uma sobrevivência. Nesse movimento de fuga, em que não importa muito bem de onde viemos e para onde vamos, mas tão somente o movimento de transformar-se, reside a imanência de uma vida: persistir.

A persistência da vida, junto com as vias e os caminhos abertos pela criação, permite a composição de tudo o que veio antes em diversos movimentos: micropolíticos e macropolíticos, moleculares e molares. Por serem incertas essas combinações, há aqui uma dimensão de consumo: nas infinitas possibilidades de composição, inscreve-se a economia das forças vitais – arcana bolsa de valores do desejo, cujo lucro ou prejuízo nunca podemos plenamente prever. Seus resultados são tão incertos quanto irrelevantes e inescapáveis.

Não se trata de absolver Shostakovich ou endossar-lhe moralmente: trata-se de aprender com ele, de conhecer suas rotas de contrabando, de lavagem de dinheiro, de transgressão. De

afastar uma abordagem macropolítica, com sua bússola moral (ao reduzi-lo à sua posição pública, macropolítica e “oficial”), e explorar seus desdobramentos micropolíticos, em busca de uma bússola ética, que lhe permitiu continuar vivo²⁷⁶.

Dura lex, sed lex – e daí?

É comum usarmos metáforas do ilícito para tratar da persistência. Toda vez que o governo do transcendente põe em questão a vida e torna ilegal uma certa vida, é ao ilícito que apelamos. A diferença entre lícito/ilícito e moral/imoral não é particularmente desconhecida, e recentemente o debate relativo ao auxílio-moradia dos magistrados tratou de dirimir quaisquer dúvidas a respeito, mostrando-se um exemplo perfeito do lícito e imoral (o consumo de maconha e o aborto, por outro lado, mostram-se como ilícitos e morais, embora sobre essas questões a moralidade ainda não seja ponto pacífico). Fato é que a moralidade não tem sua origem na licitude, nem a imoralidade na ilicitude, e que um não pode ser usado como critério de julgamento do outro: imoral pois ilícito, moral pois lícito etc.

Dependendo da moralidade que adotamos, o ilícito pode ser, mais do que uma transgressão, um dever. Há aqui uma certa confusão de moral com ética, que poderia ser desfeita se adotássemos um sistema ético e, a partir dele, deduzíssemos uma moral. Suponhamos que o sistema ético adotado será o de Espinosa. O único valor moral em nossa análise será o da preservação da vida e de sua potência criadora, a de sua perseverança *via* mudança.

Isso nos desobriga enormemente, já que estabelecer um juízo moral da conduta criativa de Shostakovich baseado em outro sistema seria um trabalho colossal (e inútil, nos parece). Ao mesmo tempo, é um trabalho extremamente simples produzir um juízo ético a seu respeito. Fato é que sobreviveu a duas ondas de perseguições políticas (1933-1939 e 1945-1953) e suas obras, se é que contém concessões ao regime sob o qual viveu, preservaram o suficiente de força para estarem vivas e serem abundantemente tocadas até hoje. A batalha ética é a da vida contra sua extinção ou servidão. Uma vida que não é vivida em liberdade se ocupa mais da morte do que da própria vida, e investe aí sua própria força vital e seu esforço. Esse também deve ser o único critério para um juízo ético.

Saindo da União Soviética e aportando no Brasil, há um exemplo que não podemos deixar de mencionar. A irmandade da Boa Morte, situada na cidade de Cachoeira, na Bahia. Trata-se de uma confraria afro-católica fundada em algum ponto do século XIX por escravas

²⁷⁶ Esta ideia está contida no texto *Esferas da insurreição*, de Suely Rolnik, não publicado.

alforriadas e que existe até os dias de hoje. Seus ritos envolvem uma complexa mistura do candomblé com o catolicismo e, para serem aceitas na congregação, as irmãs devem, além de serem mulheres e negras com ascendentes escravizados, serem filiadas a uma casa de candomblé:

É admirável que, a propósito de celebrarem a morte, essas mulheres negras cachoeiranas tenham sobrevivido com tanta majestade e garbo. O mais incrível é que o sistema de crenças tenha absorvido com tamanha funcionalidade e criatividade os valores da cultura dominante, realizando, em nome da vida, complexos processos de apropriação como o evidenciado na descida da própria Nossa Senhora à Irmandade, a cada ciclo de sete anos, para dirigir em pessoa os festejos, investida da figura de Procuradora-Geral, celebrando entre os vivos a relatividade da morte.²⁷⁷

A micropolítica de Shostakovich

Aceitar ou não o *Testimony* é irrelevante. O que está contido no livro, transcorridos quase quarenta anos de querelas, foi sistematicamente validado por fontes independentes, citadas à exaustão nos livros de Feofanov e Ho e corroboradas enormemente por relatos de outros artistas soviéticos, quando tiveram a oportunidade de falar livremente (por exemplo, Galina Vishnevskaya e Mstislav Rostropovich).

Devemos dar um passo atrás e nos perguntar, para além de uma querela historiográfica e musicológica, onde está o cerne do problema. Em outras palavras: ninguém se importa tanto assim com a musicologia e a historiografia, sobretudo se as discussões, como já mostrado, não se centram na música em si. Deve haver um desejo que mova esse embate, deve haver aí algo que se debate em inquietação.

Não é difícil compreender a música de Shostakovich. Ela é muito claramente escrita e, apesar do nosso crescente descompasso com a música erudita de nossa era ou do passado recente, não apresenta maiores dificuldades, uma vez que essas primeiras tenham sido vencidas. Talvez seja muito difícil compreender a atitude de Shostakovich, mais para alguns do que para outros. Nisso, e novamente citando o Brasil, estamos em posição privilegiada. É inimaginável a dificuldade de compreensão da posição ética de Shostakovich sob a ótica de uma sociedade eminentemente protestante e moralista. É impossível compreender Shostakovich se

²⁷⁷ FALCON, Gustavo. *A irmandade da Boa Morte é uma confraria afro-católica brasileira*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/irmandade-da-boa-morte-2>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

formos guiados por uma bússola moral, que aponta para um norte preexistente, na direção de formas de existir, imagens, narrativas e objetos que possam rapidamente desfazer a inquietação e o mal-estar provocados por um *afecto* desestabilizante. Guiados por essa bússola, diversos musicólogos sucumbiram ao pânico da desagregação, à confusão do “desmoronamento de ‘um’ mundo como o sinal do fim ‘do’ mundo”²⁷⁸ e de si mesmos. Guiados por essa bússola, tais musicólogos escrevem disparates como:

“O autobiográfico Oitavo Quarteto, que coloca o monograma musical de Shostakovich em conjunção com uma famosa cantiga de cárcere, foi um ato de expiação por sua demonstração de fraqueza [ao se filiar ao Partido Comunista, em 1960]”²⁷⁹

“O aparente motivo de Shostakovich, ao ditar qualquer que seja a parte de *Testimony* que se prove ser realmente dele, foi um ato de expiação por essas²⁸⁰ e semelhantes falhas de caráter”²⁸¹

É só guiado por uma bússola moral que Richard Taruskin pode se autorizar a julgar as “falhas de caráter” de Shostakovich. Nós, no entanto, estamos em outra posição, atravessados por outros campos. No país de Tim Maia, em que “prostituta se apaixona, cafetão tem ciúme, traficante se vicia e pobre é de direita”, a questão moral/ética de Shostakovich é trivial.

²⁷⁸ ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. In: NODARI, Alexandre *et al.* *Pandemia*. São Paulo: N-1 Edições, 2016. ISBN: 9788566943276. p.16

²⁷⁹ TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2009. p.236

²⁸⁰ Taruskin faz menção à adesão do compositor ao Partido Comunista em 1960 e à presença de sua assinatura numa carta de 1973, denunciando Andrei Sakharov. O episódio da assinatura de Shostakovich na carta de denúncia de Sakharov é comentado por Irina Shostakovich, sua viúva, num artigo publicado no *New York Times* em 20/08/2000 com o título “*Uma resposta àqueles que ainda agredem Shostakovich*”: “Dmitri Shostakovich foi acusado de assinar uma carta da *intelligentsia* contra o acadêmico Andrei Sakharov, publicada em 1973 no *Pravda*. Sim, o nome de Shostakovich está entre os signatários, mas ele jamais assinou a carta. Na manhã do dia em questão, eu atendi a diversas ligações telefônicas do *Pravda*, primeiro dizendo que Shostakovich tinha saído e depois dizendo que ele estava na casa de campo. Quando eles disseram que mandariam um carro à casa de campo, nós simplesmente saímos e não voltamos até a noite, quando o jornal já estava em impressão. Mesmo assim, o nome de Shostakovich aparece entre os signatários.” Note-se que, no mesmo artigo, Irina Shostakovich ataca Solomon Volkov. A relação de Irina Shostakovich com a memória de Shostakovich é complexa e analisada com rigor por Feofanov e Ho em *Shostakovich Wars* (ver referência no fim da presente nota). Ela foi sua terceira esposa (casaram-se em 1962, e portanto não é mãe nem de Galina Shostakovich nem de Maxim Shostakovich, seus filhos). Cf. FEOFANOV, Dmitry; HO, Allan. *Shostakovich wars*. Não publicado. 2011, revisado e expandido em 2014. Disponível em: <<http://www.siu.edu/~aho/ShostakovichWars/SW.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2017. p.39-55

²⁸¹ TARUSKIN, Richard. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2009. p.236

Tendo tão recentemente na memória a Ditadura Militar e as incontáveis obras da MPB que trabalharam magistralmente a escrita multifacetada, plurissemiótica e transgressora, o entendimento nos vem com facilidade porque se processa nos níveis mais fundamentais e atávicos, no *saber-do-corpo* de Rolnik. Vivemos – alguns de nós, e nossos pais e amigos mais velhos – a encenação de uma sociedade contra o estado, e a MPB foi uma das muitas máquinas de guerra inventadas ali. Como a análise política da situação atual do Brasil demonstra com trágica facilidade, nada aqui é claro, nada é elementar, nada é *preto no branco*.

A União Soviética, por outro lado, viveu uma das ditaduras mais sangrentas da história registrada, sob uma das censuras mais rígidas. A esse respeito foram escritas obras monumentais como *As origens do totalitarismo* de Hannah Arendt, *O Mestre e a Margarida* de Mikhail Bulgakov ou *O processo* de Kafka, entre tantas outras. O livro de Bulgakov, escrito entre 1928 e 1940, representa tão fielmente a realidade do *Terror* que só foi publicado na URSS nos anos 1960 – e ainda assim em versão censurada. Mesmo nos anos “brandos” de Lenin, a tirania da burocracia e da mediocridade onipresentes foram retratadas magistralmente por Ilya Ilf e Evgeny Petrov em *As doze cadeiras* e *O bezerro de ouro*. Não se trata, no entanto, de uma realidade ficcional e do domínio meramente da literatura. O Terror (as perseguições de Stalin nos anos 1930 e 1940), o Holodomor (literalmente, o *extermínio pela fome*, infligido a fazendeiros ucranianos sob ordens diretas de Stalin no início dos anos 1930) e os julgamentos e acusações públicas foram fatos reais, vividos por pessoas reais. Não temos condições sequer de imaginar tais tragédias, menos ainda, como pretende Taruskin, de produzir julgamentos morais e de caráter sobre aqueles afetados por elas.

Nosso exemplo mais recente foi a perseguição da ditadura militar. Mas a perseguição e a opressão têm também um efeito interessante: ao nos debatermos para continuar vivendo, criamos caminhos novos, rotas de fuga, máquinas de guerra. A máquina de guerra, dizem Deleuze e Guattari, só toma a guerra como seu objeto quando sofre uma tentativa de captura. É assim que, ironicamente, regimes totalitários às vezes se tornam terras férteis para a criação artística, porque impõem uma realidade perceptual produtora de *affectos* desestabilizantes e, na criação, a vida procura uma rota de fuga para persistir. Por exemplo, a célebre canção *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil:

Pai, afasta de mim esse cálice, Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice de vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga, tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca resta o peito, silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa, melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta, tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado, se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa, atordoados eu permaneço atento
Na arquibancada, para a qualquer momento, ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda, de muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta, essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo, de que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno, nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado, quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça, minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel, me embriagar até que alguém me esqueça²⁸²

Ora, não é precisamente o que o Shostakovich de Volkov nos diz?

Mesmo antes da guerra, em Leningrado provavelmente não havia uma única família que não tinha perdido alguém – um pai, um irmão, ou, se não um parente, um amigo próximo. Todos tinham alguém por quem chorar, mas devia-se chorar em silêncio, sob os lençóis, para que ninguém visse. Todos tinham medo de todos, e a tristeza nos oprimia e sufocava.

Me sufocava também. Eu tinha que escrever a respeito, eu senti que era minha responsabilidade, meu dever. Eu tinha que escrever um réquiem para todos aqueles que morreram, que sofreram. Eu tinha que descrever a horrível máquina de extermínio e protestar contra ela. Mas como eu poderia fazê-lo? Eu estava, então, sempre sob suspeita, e os críticos contavam a percentagem das minhas sinfonias escritas em modo maior e em modo menor.²⁸³

Ou, mais ainda:

Significado em música – isso deve soar muito estranho para muita gente. Particularmente no Ocidente. É aqui, na Rússia, que a questão geralmente se impõe: O que o compositor estava tentando dizer, afinal, com essa obra musical? O que ele estava tentando deixar claro? Essas perguntas são inocentes, é claro, mas apesar de sua inocência e simplicidade, merecem ser feitas. Eu acrescentaria, por exemplo: a música pode atacar o mal? Pode fazer o homem parar e pensar? Ela pode gritar e, assim, atrair a atenção das pessoas

²⁸² BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. Cálice. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978. 1 disco sonoro, lado 1, faixa 2.

²⁸³ VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Limelight Editions, 1979. p. 135-136

aos vários atos vis aos quais se acostumaram? Às coisas pelas quais ele passa sem se dar conta?²⁸⁴

O significado da música de Shostakovich, novamente pouco importando o autor das palavras aqui citadas, é precisamente esse. Nesse sentido, Shostakovich propõe uma forma de pensamento musical (“pode fazer o homem parar e pensar?”) que se erige *contra* algo circunstancialmente e *a favor* de algo necessariamente. A música de Shostakovich se insurge contra a opressão a favor da vida. É uma sutileza avassaladora, a mesma que diferencia o reativo do devir-revolucionário.

O pensamento como imaginação criadora, proposto por Suely Rolnik²⁸⁵, é uma verdadeira máquina de guerra. Se “a preocupação do Estado é conservar”²⁸⁶) e a máquina de guerra é o que se erige contra o Estado, então a máquina de guerra não é uma máquina de destruição, e sim uma máquina de criação²⁸⁷, um signo-exu:

a forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses; ela existe tanto numa inovação industrial como numa invenção tecnológica, num circuito comercial, numa criação religiosa, em todos esses fluxos e correntes que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente. Não é em termos de independência, mas de coexistência e de concorrência, *num campo perpétuo de interação*, que é preciso pensar a exterioridade e a interioridade, as máquinas de guerra de metamorfose e os aparelhos identitários de Estado, os bandos e os reinos, as megamáquinas e os impérios. Um mesmo campo circunscreve sua interioridade em Estados, mas descreve sua exterioridade naquilo que escapa aos Estados ou se erige contra os Estados.²⁸⁸

As particularidades semióticas da música de Shostakovich, no que diz respeito à música enquanto linguagem composta de signos musicais e já comentadas brilhantemente por Esti Sheinberg, são um desdobramento natural de algo mais fundamental: sua própria bússola

²⁸⁴ *Idem*, p.234

²⁸⁵ Esse conceito foi proposto em aula. No entanto, sua origem pode ser remontada ao seguinte texto publicado: ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. In: NODARI, Alexandre *et al.* *Pandemia*. São Paulo: N-1 Edições, 2016. ISBN: 9788566943276.

²⁸⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.20 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p.441]

²⁸⁷ Mais uma vez Deleuze e Guattari, como em tantos outros conceitos, escolhem um nome que conduz imediatamente ao equívoco, para só depois de muita reflexão e esforço intelectual chegarmos a um entendimento coerente.

²⁸⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.25 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p.446]

ética. Esta bússola, caracterizada por Rolnik²⁸⁹ (2016, p.15-16) aponta para aquilo que permitirá criar um corpo (por exemplo, uma obra musical) capaz de concretizar um *afecto* e propagá-lo, criando uma nova possibilidade de existência ao metamorfosear a paisagem do real. A criação de uma obra de arte, que implica a criação de um campo relacional em seu entorno (e é também por isso que Deleuze diz, ainda no *Abecedário*, que “constituir um território é quase como a gênese da obra de arte”), é a demanda fundamental de um corpo afetado pelos fluxos que o atravessam. Os fluxos que atravessaram o corpo de Shostakovich e que resultaram na *Sétima* são bem conhecidos. Em vez de citarmos um relato documental ou outra passagem de *Testimony*, vamos recorrer ao poeta Pavel Zaltsman, que viveu o primeiro ano do cerco a Leningrado:

Não, eu não conheço Jó.
Nem os outros.
Eu mesmo estou vivo,
E eu mesmo sou Jó.
Eu não ressuscitei, como Lázaro,
E Deus não é meu pai.
Eu, ao contrário dele, não me levantei do sepulcro.
E até hoje sou um homem morto.²⁹⁰

Se formos capazes de aceitar a *Sétima* como um signo-exu, produzido pela demanda de um afecto avassalador e de um mal-estar gigantesco, a micropolítica de Shostakovich fica imediatamente clara:

O medo da morte deve ser a emoção mais intensa de todas. Às vezes eu penso que não há sentimento mais profundo. A ironia mora no fato de que, sob a influência desse medo, as pessoas criam poesia, prosa e música; quer dizer, eles tentam fortalecer seus laços com os vivos e aumentar sua influência sobre eles.²⁹¹

O resultado sensível e corporificado de um processo micropolítico criador é passível de contágio. Esse corpo sensível, que pode ser um modo de vida ou uma sinfonia, tem um efeito libertador imediato. *Prima facie*, soa mal falar de “liberdade” e “medo da morte” na mesma

²⁸⁹ ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. In: NODARI, Alexandre *et al.* *Pandemia*. São Paulo: N-1 Edições, 2016. ISBN: 9788566943276. p.15-16

²⁹⁰ ZALTSMAN, Pavel. [Нет, не знаю я Иова]. In: BARSKOVA, Polina (ed.). *Written in the Dark: Five Poets in the Siege of Leningrad*. Brooklyb, New York: Ugly Duckling Presse, 2016. p.118

²⁹¹ VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov*. New York: Limelight Editions, 1979. p.180

frase, ecoando Espinosa: “Não há nenhuma coisa em que o homem livre pense menos do que na morte, e sua sabedoria não é uma meditação sobre a morte, mas sobre a vida”.²⁹² A demonstração da mesma proposição diz que o homem livre deseja diretamente “agir, viver e conservar seu ser a partir do fundamento de buscar o seu próprio útil”²⁹³. Shostakovich não era filósofo e, caso sejam estas realmente suas memórias (editadas por um trabalho jornalístico de Volkov), dificilmente o compositor estaria preocupado com um rigor conceitual e terminológico no assunto em questão, como aqui estamos. Ora, que forma de agir, viver e conservar seu ser mais eficiente do que criar um campo relacional de contágio, permitindo que a presença de uma vida que se sustenta provoque ressonâncias em outras vidas e corpos, convocando-os, também, a perseverar? Uma música que possa “atacar o mal”, “por o homem para pensar”, constituir rotas de fuga que permitam a sobrevivência. Não é esta a ação micropolítica que cabe a um compositor?

A relação de um Estado totalitário com seus intelectuais é sempre ambígua e cheia de atritos. Na mesma medida em que há um discurso oficial que deve ser produzido, uma fila interminável de signos-dedo, sempre há um exu infiltrado:

O Estado não confere um poder aos intelectuais ou aos conceptores; ao contrário, converte-os num órgão estreitamente dependente, cuja autonomia é ilusória, mas suficiente, contudo, para retirar toda potência àqueles que não fazem mais do que reproduzir ou executar. O que não impede que o Estado encontre dificuldades com esse corpo de intelectuais que ele mesmo engendrou, e que no entanto esgrime novas pretensões nomádicas e políticas.²⁹⁴

Há sempre aqueles, no entanto, que atribuem ao *talento* e à *inspiração* os atos criação. Historicamente, é difícil encontrar um povo mais perseguido do que os judeus. Também historicamente, é difícil não perceber que entre estes se encontram diversos dos maiores intelectuais e artistas de todos os tempos. Por exemplo, listemos alguns dos grandes violinistas do século XX: Nathan Milstein, Itzhak Perlman, Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, David Oistrakh, Joshua Bell, Josef Joachim, Shlomo Mintz, Isaac Stern. Como explicar essa cruel coincidência? Será uma compensação de Jeová por toda a perseguição que sofreram e viriam a sofrer nesse século?

²⁹² ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: EDUSP, 2015. Parte IV, Proposição LXVII.

²⁹³ *Idem*, Parte IV, Demonstração da Proposição LXVII.

²⁹⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p.37 [Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p.456]

Não. Como disse Zaltsman (aliás, também judeu – Павел Яковлевич, Paulo filho de Jacó), “Deus não é meu pai”. É que os judeus, mais do que ninguém, aprenderam a construir suas máquinas de guerra, criando relações de complexidade imensurável com os Estados. Essas relações não são o nosso foco aqui, e sim sua potência criativa. A esse respeito, diz Shostakovich, segundo Volkov:

Eu acho, se pensarmos em impressões musicais, que a música folclórica judaica me deixou uma impressão fortíssima. Eu nunca me canso e sempre me delicio com ela: é multifacetada, pode parecer alegre enquanto é trágica. É quase sempre feita de risos por entre lágrimas.

Essa qualidade da música folclórica judaica é próxima das minhas ideias a respeito do que a música deve ser. Deve sempre haver duas camadas na música. Os judeus foram atormentados por tanto tempo que eles aprenderam a esconder seu desespero. Eles expressam desespero em música dançante.

Toda música folclórica é amável, mas eu posso dizer que a música folclórica judaica é única. Muitos compositores a escutaram, incluindo compositores russos, como Mussorgsky. Ele transcreveu cuidadosamente canções judaicas. Muitas de minhas obras refletem minhas impressões da música judaica.

Esse não é um assunto puramente musical, é também uma questão moral. Eu frequentemente testo uma pessoa pela sua atitude em relação aos judeus. Em nosso tempo, qualquer pessoa com qualquer pretensão à decência não pode ser anti-semita.²⁹⁵

Com esse apelo irresistível à dualidade de sua própria música, passemos à sua leitura.

²⁹⁵ VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Limelight Editions, 1979. p.156-157

Leitura da *Sétima*

Eu descobri, com grande perplexidade, que o homem que se considera o maior intérprete da minha música [Evgeny Mravinsky] não a entende em absoluto. Ele diz que eu queria ter escrito finais exultantes para a *Quinta* e a *Sétima* sinfonias, mas não consegui. Será que nunca ocorreu a esse nome que eu nunca pensei em escrever nenhum final exultante? Que exultação poderia haver? Eu acho que é claro para todo mundo o que acontece na *Quinta*. A alegria é forçada, criada sob ameaça, como em *Boris Godunov* [de Musorgsky]. É como se alguém lhe batesse com um pedaço de pau e dissesse “você tem que se alegrar, você tem que se alegrar!”. E você levanta, trêmulo, e começa a marchar, balbuciando “nós temos que nos alegrar, nós temos que nos alegrar”.

Que espécie de apoteose é essa? Você tem que ser completamente imbecil pra não entender isso.²⁹⁶

À *Quinta Sinfonia* de Shostakovich foi atribuído o subtítulo “resposta criativa de um artista soviético à crítica justa”, e esse epíteto não foi renegado pelo compositor. O que mais chama atenção é a quantidade de planos de sentido, folhas de Riemann, que se abrem pela adição dos adjetivos: criativa, soviético, justa. Esta sinfonia tem muitas características interessantes, por exemplo a citação literal da *Habanera* da ópera *Carmen* no primeiro movimento. Não é uma citação banal – o trecho que Shostakovich cita é justo aquele em que Carmen canta “*l’amour, l’amour*”. Oito notas em que somente se diz “*l’amour*”. A posição lógico-estrutural em que este trecho se encontra nos diz, pela tradição da música clássica ocidental, que ele se opõe ao tema que abre a sinfonia, seu tema principal. Imediatamente se põe a questão: qual o contrário do amor?

Ora, decerto que não é o ódio. Dado o momento em que a sinfonia foi composta, isto é, a primeira vez em que Shostakovich chegou ao fundo do poço, no auge do *Terror*, ler o primeiro tema como ódio seria infantil. E mais: ele não tem esse caráter. O principal caráter desse tema é o de ser ameaçador, o de colocar o ouvinte imediatamente num estado de suspensão e apreensão. Shostakovich cria um percepto absolutamente aterrorizante, e adiciona, como se numa nota de rodapé: a isto se opõe o amor. Trata-se, obviamente, do medo.

Mas talvez ainda seja primário dizer “o medo”, porque trata-se de *um* medo muito específico, kafkiano: o da completa obliteração pelos aparelhos do Estado, o da privação da potência de vida. O medo do qual tratamos, que é a ameaça da desvitalização, é uma convocação micropolítica, à qual só cabe uma resposta: a criativa (que Rolnik chamaria de

²⁹⁶ *Idem*, p.183

“criadora”). A tradição da literatura e da arte russas, frente às mais cruéis formas de opressão, de Alexander Pushkin a Lyudmila Petrushevskaya, passando por Anna Akhmatova e os poetas do cerco a Leningrado é e sempre foi esta: criar.

Fica, talvez, bastante claro por que Shostakovich não renegou o epíteto da *Quinta*. Porque, de fato, se trata da resposta *criativa* (diante da ameaça de aniquilação) de um artista soviético (isto é, que se reconhece como estando inserido na tradição artística russa) à crítica *justa*. O *justo* da crítica é a pitada do humor característico de Shostakovich: ácido e cru, sem jamais perder o refinamento.

Resta a questão do final exultante, que aparentemente eludiu um homem do porte e da erudição de Evgeny Mravinsky, mas isso está inscrito na própria partitura. O próprio texto musical contém, em si, diversas possibilidades. É um jogo de vazios. A única coisa que preenche e jamais deixa de preencher o espaço musical é a nota repetida pelos violinos. Tendo-a como fundo, os metais, que tocam o tema “exultante” se revezam com os tímpanos, que reafirmam a tonalidade. A metáfora do *Testimony* é irresistível: Os metais balbuciam “nós temos que nos alegrar!”, espancados pelos tímpanos – a personificação musical do aparelho do Estado²⁹⁷ – “vocês têm que se alegrar!”. O vazio que há entre as duas partes desse diálogo é a verdadeira causa musical da sensação de desamparo que se impõe ao ouvinte. Se o final for tocado lento demais, esse vazio é exagerado, dilacerante. Se rápido demais, se torna imperceptível.

Algo semelhante acontece no final da Sétima. Todos os elementos *pro forma* de um final triunfante estão lá: percussão, reafirmação do tema, a volta monumental do tema que abre a sinfonia. E, no entanto, o triunfo não está lá. Qualquer impressão de repouso e apaziguamento que se espere é constantemente confrontada pelos metais, que não deixam de martelar suas dissonâncias até o acorde final. E isso escrito na linguagem musical mais simples que se possa imaginar, opondo o modo maior (historicamente “alegre”) ao menor (historicamente “triste”). Não é um final fracassadamente exultante. É um final acertadamente dúbio.

Acontece que havia outras forças de leitura em jogo, que se debatiam e se debatem *contra* o texto musical até hoje. Basta colocar a *Sétima* em seu contexto histórico para surgir uma sede incontável de ler “vitória” em sua conclusão. Essa sede jamais será saciada, e a inquietação que isso gera precisa ser elaborada de alguma forma pelo ouvinte²⁹⁸.

O episódio do desenvolvimento, denegrido à exaustão por gerações de críticos, musicistas e musicólogos é, paradoxalmente, muito mais complexo. Por trás da banalidade que

²⁹⁷ Agradeço a Daniele Fernandes por esta observação tão perspicaz.

²⁹⁸ A minha foi esta dissertação.

Sheinberg tão corretamente lê, há uma complexidade e uma lógica na sucessão das repetições, à qual não há qualquer menção na literatura.

A apresentação do tema desse episódio é absolutamente simples. Imediatamente, na **segunda** repetição²⁹⁹, acrescenta-se um baixo harmonioso, que não produz absolutamente nenhum desconforto, mas ao contrário.

É só no começo da **terceira** variação que há algum sinal de ameaça: uma figura dissonante do contrabaixo, que chamamos de tema ameaçador³⁰⁰. Mesmo assim, sua intensidade sonora é tão suave que poderia passar como detalhe na paisagem musical, dominada pelo tema principal sendo tocado em intervalos consonantes pelo piccolo e a flauta. Nessa repetição, a voz inferior (das flautas) toma rumos livres, despreocupados, se desprendendo do tema principal, mas sem entrar em conflito com ele. A **quarta** repetição (impropriamente omitida em algumas gravações) corrobora a total falta de tensão, consistindo de repetições literais do tema, intercaladas por dois instrumentos de forma absolutamente ordenada: um fala, e o outro repete exatamente o que o primeiro disse (um cânone). Se na repetição anterior (a terceira) havia uma liberdade pueril das flautas em relação ao tema, nesta (a quarta) a ordem é retomada, às custas do empobrecimento melódico. Contribuindo para a ideia de “empobrecimento”, entra o tema que Sheinberg chama de “tema da banalidade”, como um novo elemento unificador e estabilizador. É o primeiro par ação-reação.

A **quinta** repetição reintroduz a ideia de divergência: enquanto alguns metais tocam o tema, outros tocam uma sequência de notas que fazem intervalos dissonantes e conflituosos em relação a ele. É a primeira vez que uma dissidência acontece no campo harmônico. A reação imediata é a **sexta** repetição, parecida com a quarta, em que dois instrumentos (clarinete na voz superior e oboé na inferior) se revezam repetindo o tema principal e as divergências são suprimidas. Mas há uma diferença fundamental: se na quarta repetição os dois instrumentos que tocam o tema dão espaço um para o outro terminarem suas frases, aqui eles se encavalam. Isso não necessariamente seria um sinal de conflito (pelo contrário, é antes uma técnica bastante comum em composição), não fosse um pequeno detalhe: a última frase do oboé é entrecortada pela figura que termina todas as repetições.

²⁹⁹ Tecnicamente, primeira repetição, porque a primeira vez não é uma “repetição”, mas uma apresentação. Mesmo assim, optamos por manter essa nomenclatura.

³⁰⁰ Para uma análise mais detalhada incluindo as notações musicais, ver Apêndice I da presente dissertação.

Na **sétima** repetição, as cordas³⁰¹ tocam pela primeira vez o tema. Aqui, o tema é tocado em acordes e cada nota da melodia ganha uma certa autonomia harmônica: ao invés de se reportar à harmonia de mi bemol maior (que é a tonalidade do episódio), cada nota é uma tônica em si mesma (a nota fá é um acorde de fá maior, a nota sol é um acorde de sol maior etc.). Assim, a técnica de escrita em acordes paralelos, relativamente comum na música do século XX, ganha um significado, como se cada nota da melodia estivesse “desterritorializada” harmonicamente, sendo sua própria tônica. A cada seção da melodia tocada, segue-se um acorde dos metais em resposta, quase como um “hey!”. A **oitava** repetição é quase uma repetição da sétima, em que outros instrumentos se juntam às cordas para tornar mais densa a textura.

Tendo atingido uma espécie de máximo de intensidade na oitava repetição, a **nona** começa com uma inversão. Agora, a melodia é tocada no registro grave e o “tema da banalidade” de Sheinberg é tocado no registro agudo, acompanhado de percussão. Isso tem o efeito de colocar em destaque um tema que antes era secundário e que, se lembrarmos bem, entrou na quarta variação como elemento estabilizador, quase um aparato burocrático e *pro forma*. O *pro forma* virou protagonista, o burocrata se tornou líder. Não guarda uma relação com o fracasso da Revolução Russa? Na **décima** variação é o tema ameaçador que vai para o registro agudo e é colocado em evidência. Entram os pratos reforçando o começo de cada parte das frases do tema principal, não mais tocado apenas no registro grave. O tema principal, ao tentar se impor e sobressair em meio a tantos acessórios sobrepostos, tem seu caráter transformado. Se antes era inocente e quase pastoril, na décima repetição ele já se tornou abertamente ameaçador, sem que saibamos exatamente onde, quando e como isso aconteceu.

A **décima primeira** repetição vê a adição de mais um acessório: uma figura cromática que lembra uma sirene de emergência. A textura orquestral é densificada e o volume sonoro chega a um patamar fisicamente doloroso. Os pratos marcam cada compasso. O impacto sonoro desse crescendo gigantesco, que vem acontecendo desde o começo do episódio, pode ser apenas inferido pelas gravações, mas só propriamente experimentado numa performance ao vivo. Aqui, ouvimos a música mais com o tato do que com a audição, mais pela reverberação dos sons em nossos ossos do que em nossos tímpanos. Nos encontramos verdadeiramente imersos numa selva musical que nos atravessa de todos os lados, e sobre a qual não temos qualquer ingerência. O volume é tão alto que, se taparmos os ouvidos, continuaremos a

³⁰¹ Tecnicamente, pela segunda vez, já que na primeira repetição o tema é tocado em *pizzicato*, i.e., pelas cordas, mas com um timbre totalmente distinto.

ouvir nitidamente. Chegamos à **décima segunda** e última repetição, que adiciona uma fanfarra de intervalos consonantes no registro agudo. Os dispositivos disruptivos somem: as terças que lembram sirenes, o tema ameaçador. Num último e titânico esforço totalizante, todos os instrumentos da orquestra (a menos dos que tocam a fanfarra) reproduzem o tema principal, em todos os registros sonoros, como que numa reação normatizadora aos elementos aberrantes. O caráter é, como tão apropriadamente entendeu Mravinsky em seu erro, de uma exultação compulsória.

É aqui que acontece a **modulação súbita**. Estávamos na tonalidade de mi bemol maior e dela somos arrancados para a tonalidade de lá maior. Essas notas representam, em música, algo como as cores complementares em artes visuais: a maior distância possível, o maior contraste possível. No entanto, ao contrário das artes visuais em que isso tem uma função de contraste, reiteração e destaque (por exemplo, *Impression, soleil levant* de Monet, pintado em 1872), na música isso tem uma função de tensão. Conhecido como *diabolus in musica*, esse intervalo teve uso restrito na música ocidental nos períodos barroco e clássico, mas foi utilizado amplamente pelos românticos. A *Sonata Dante* de Liszt abre com a descida de Dante ao inferno: uma descida em trítonos. É claro que há duas dimensões a serem consideradas, uma puramente musical e técnica, na qual o trítono tem uma função na linguagem harmônica e outra simbólica, cultural, indissociável da primeira. Shostakovich, da modulação súbita até o fim do episódio em questão, utilizará sempre o intervalo de trítono no tema principal. Em sua primeira aparição e pelas doze repetições, esse tema teve um intervalo de quinta; da modulação em diante, esse intervalo é diminuído para o trítono.

Nota-se uma figura diagramática em pares de oposição. Há sempre um elemento que *repete* e um elemento que *difere*. Cada diferença é alvo de uma tentativa de retorno à repetição, formando o seguinte esquema, em que os pares mencionados foram explicitados com chaves:

Primeira e Segunda repetições – apresentação;

{ **Terceira** – entra o primeiro elemento de divergência (a “figura ameaçadora”);
Quarta – entra o primeiro elemento burocrático (o “tema banal”); escrita na forma cânone (repetições literais a cada dois compassos);

{ **Quinta** – os metais ganham certa liberdade;
Sexta – cânone (repetição literal a cada compasso);

- Sétima** – melodia desterritorializada (acordes em paralelo);
 - Oitava** – melodia desterritorializada e intensificação da textura;
 - Nona** – inversão: “tema banal” em primeiro plano;
 - Décima** – inversão: “tema ameaçador” em primeiro plano;
-
- Décima primeira** – terças cromáticas nos metais (“sirene de emergência”);
 - Décima segunda** – inversão: “fanfarra” em quartas.

Diante do que acabamos de expor, fica bastante complicado chamar esta seção da sinfonia de “simplista” ou banal. Um tema *aparentemente* banal é introduzido. A cada tentativa desse tema de se diferenciar em uma linha de fuga, ele é sucessivamente capturado, e dispositivos musicais de repressão são postos em funcionamento para garantir sua forma identitária. Isso acontece entre a terceira (flautas livres) e quarta (repetições literais intercaladas pelos fagotes – cânone; e oboés, juntamente com a adição do “tema banal”) repetições, depois entre a quinta (figuras dissonantes na voz inferior) e a sexta (repetições literais intercaladas pelos clarinetes e oboés – cânone). A sétima e a oitava (notas da melodia que tentam se desprender da harmonia) formam um par ao qual se opõe o par formado pela nona (“tema banal” em primeiro plano) e a décima (“figura ameaçadora” em primeiro plano). O último par de oposição é constituído pela décima primeira variação (terças cromáticas que lembram sirenes) e a décima segunda (fanfarra que tenta impor a consonância, todo o tema tocado em uníssono pela orquestra numa tentativa final de totalização homogeneizante).

É impossível não enxergar uma dinâmica de oposição entre máquina de guerra e aparelho do estado, uma que cria linhas de fuga e caminhos alternativos, o outro que destes se apropria e impõe uma forma identitária, um “dentro” ao qual se conformar.

Essa forma explode quando chegamos na seção da modulação, e é dali em diante que as harmonias ficarão livres para variar. Se aos outros analistas chamou a atenção o fato de Shostakovich utilizar a mesma harmonia por quase trezentos compassos (283, mais precisamente) no desenvolvimento, ou seja, tecnicamente uma seção em que deveria haver flutuações harmônicas, a nós nos chama a atenção o fato de que, *mesmo utilizando a mesma harmonia*, Shostakovich introduz uma série de esboços de desvios, tentativas de sair da delimitação estabelecida e ir ter em outras paragens. Que isto tenha escapado à atenção de outros analistas nos últimos quase oitenta anos nos parece bastante curioso. Estava lá todo esse tempo.

Quando finalmente a tirania da tonalidade de mi bemol maior é quebrada e sua morte é proclamada aos berros em acordes de lá maior, não há mais qualquer possibilidade de reelaborar o tema do episódio: sua forma identitária foi repetida doze vezes, uma para cada trabalho de Hércules, uma para cada apóstolo de Cristo, uma para cada tribo de Israel, uma para cada sucessor de Maomé.

Shostakovich volta a esse tema duas vezes: uma na própria *Sétima*, a outra trinta anos depois, na *Décima Quinta*.

Nos compassos finais da *Sétima*, há uma *codetta*, uma seção de conclusão. Nessa *codetta*, a célula rítmica tocada pelas caixas claras no episódio do desenvolvimento é reintroduzida. No episódio do desenvolvimento, essa célula é tocada por quatro compassos. Quatro compassos de introdução é uma fórmula universal da música ocidental, com poucas exceções: às vezes dois, mais raramente seis. Na *codetta*, que começa no compasso 661 do primeiro movimento, Shostakovich usa cinco compassos de introdução. Dessa forma, o tema do episódio do desenvolvimento é tocado no compasso 666. O ato deliberado do compositor de utilizar *cinco compassos* de introdução levanta sérias dúvidas em relação a um possível acaso. O domínio total da técnica composicional por Shostakovich nos faz crer que tal acaso é impossível. As associações simbólicas de colocar o “tema da invasão” no compasso 666³⁰², número da besta, são absolutamente consonantes com outro uso desse mesmo tema, no filme *A Queda de Berlim* (Падение Берлина, 1949). Na conclusão da cena em que o tema é usado como pano de fundo à invasão alemã (daí talvez sua famigerada denominação “tema da invasão”), um general alemão proclama: “Os povos russos e eslavos não podem viver por si mesmos. Nós lhes daremos uma nova ordem. Essa ordem será estabelecida pelo mundo todo”.

Este é o Mal. Repleto de boas intenções, ele quer apenas ajudar. Tão bonzinho. Se aceitamos que o trabalho de Volkov é um trabalho jornalístico, podemos citar Shostakovich por meio dele, dizendo:

Não acredite em humanistas (...), não acredite em profetas, não acredite em iluminados – eles lhe enganarão por qualquer trocado. Faça seu próprio trabalho, não prejudique as pessoas, tente ajudá-las. Não tente salvar a humanidade toda de uma vez, tente salvar uma pessoa primeiro. É muito mais difícil. Ajudar uma pessoa sem prejudicar outra é muito difícil. Incrivelmente difícil. É daí que vem a tentação de salvar toda a humanidade. E aí, inevitavelmente, durante o caminho você descobre que a felicidade de toda a humanidade depende da destruição de umas poucas centenas de milhões de pessoas, só isso. Uma pechincha.

³⁰² Vale ressaltar que esse fato não foi notado por nenhum analista até hoje.

Não há nada a não ser tolices nesse mundo, disse Gogol. São essas tolices que eu tento retratar.³⁰³

O grande Mal, para Shostakovich, vem das pessoas boas: cidadãos de bem, “humanistas”, os que querem salvar a humanidade (de si mesma, na maior parte das vezes). A esse “grande Mal” totalizante é dedicado o tema do desenvolvimento do primeiro movimento da Sétima, e a nenhum outro: à estupidez ultrajante que, em sua banalidade, aniquila. Adiantando Hannah Arendt em algumas décadas, Shostakovich entendeu que, longe das grandes narrativas e dos vilões sobrenaturais, o grande Mal é perpetrado via tolice ou estupidez, de forma banal, em pequenos atos banais com consequências desastrosas. Ao mesmo tempo, combater esse mal também está nos pequenos atos, nas pequenas insurgências, porque o modo de vida (por sua potência de contaminação) é máquina de guerra em si mesmo, máquina de guerra molecular. Daí a importância da filosofia (ecoando Deleuze: prejudicar a tolice), da música e das artes (ecoando Shostakovich: fazer o homem parar e pensar) e da micropolítica (diria Rolnik: o processo constante de pensar a si mesmo – trabalho de uma vida).

Por uma última vez, Shostakovich volta a esse tema.

A *Décima Quinta Sinfonia* foi composta em 1971 e estreada em 1972. Shostakovich, já muito doente, sabia que esta seria a obra que encerraria o monumental ciclo de sinfonias que escreveu. É nos dois minutos finais dessa sinfonia, em meio a uma textura feérica criada por instrumentos de sopro e de percussão, que Shostakovich repete, entremeado pelo tema da própria *Décima Quinta*, o tema do episódio do desenvolvimento da *Sétima*. Sobre as citações nesta sinfonia, escreve Isaak Glikman, lembrando uma conversa com Shostakovich em 1971:

Falamos de novo sobre a *Décima Quinta*, que Shostakovich esperava terminar de escrever até o fim do mês (...). De forma interessante, tocamos no assunto das citações como um dispositivo musical legítimo. (...) Shostakovich me disse, com um sorriso enigmático e, me pareceu, levemente culpado: “Eu mesmo não sei por que as citações estão aí, mas eu *não* podia, *não* podia, *não* incluí-las.” A tripla repetição foi pronunciada com muita força.³⁰⁴

³⁰³ VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Limelight Editions, 1979. p.205

³⁰⁴ GLIKMAN, Isaak. *Story of a Friendship : The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman, 1941-1975*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 2001. p.315

E três vezes Shostakovich repetiu o tema da *Sétima* no final da *Décima Quinta*.



Figura 1. Tema do desenvolvimento do primeiro movimento da *Sétima*, conforme citado (pelos tímpanos) no final da *Décima Quinta*.

Referências

- ALVARENGA, Lenny Francis Campos de.** *As ressignificações de Exu dentro da Umbanda*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.
- ANDERSON, M. T..** *Symphony for the city of the dead: Dmitry Shostakovich and the Siege of Leningrad*. Somerville: Candlewick Press, 2015.
- ARISTÓTELES.** *Metafísica*, 982b. Disponível em: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg025.perseus-eng1:1.982b>>. Acesso em: 13 mai. 2018.
- AUGUSTO, Victor Fiori.** Política e resistência em Espinosa. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, São Paulo, v. 2, n. 31, dez. 2017. ISSN: 2317-806X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/142071/137350>>. Acesso em: 03 jun. 2017.
- BARTHES, Roland.** La mort de l'auteur. In: *Œuvres complètes*: Tome II, 1966-1973. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- BÍBLIA. N. T.** Tradução direta do grego de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BONOSKY, Phillip.** Defaming the memory of a famous composer. *New York Daily World*, 10 nov. 1979. Disponível em: <<http://www.siue.edu/~aho/musov/deb/kgb.html>>. Acessado em 23 fev. 2016.
- BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto.** Cálice. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978. 1 disco sonoro, lado 1, faixa 2.
- 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.
- COCCIA, Emanuele.** *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DELEUZE, Gilles.** *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.** *L'Anti-Édipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- _____. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- _____. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *O que é a filosofia?* 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Mil Platôs*, vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

- _____. *Mil Platôs*, vol. 3. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Mil Platôs*, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Mil Platôs*, vol. 5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. G de Gauche [Esquerda]. In: *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsujeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 01 jan. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** Imagem-aura. In: *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- ESPINOSA, Baruch de.** *Ética*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- FALCON, Gustavo.** *A irmandade da Boa Morte é uma confraria afro-católica brasileira*. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/irmandade-da-boia-morte-2>>. Acesso em: 04 mar. 2018.
- FAY, Laurel.** Shostakovich Versus Volkov: Whose Testimony?. *The Russian Review*, v. 39, n. 4, Oct. 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/128813>>. Acesso em: 23 fev. 2016.
- _____. *Shostakovich: a life*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- FEOFANOV, Dmitry; HO, Allan.** *Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers*. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1989.
- _____. *Shostakovich reconsidered*. London: Toccata Press, 1998.
- _____. *Shostakovich wars*. Não publicado. 2011, revisado e expandido em 2014. Disponível em: <<http://www.siu.edu/~aho/ShostakovichWars/SW.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2017.
- FOUCAULT, Michel.** *A História da Sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- GLIKMAN, Isaak.** *Story of a Friendship : The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman, 1941-1975*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 2001.
- GREENBERG, Robert.** *Shostakovich : His Life and Music*. (The Great Courses N°760). Chantilly, Virginia: The Teaching Company, 2008.
- GUATTARI, Félix.** *L'inconscient machinique*. Paris: Éditions Recherches, 1979.
- _____. *Chaosophy*. Los Angeles : Semiotext(e), 2009.
- _____. *Lignes de fuite : Pour un autre monde de possibles*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2011.
- _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *La révolution moléculaire*. Paris: Les Prairies ordinaires, 2012.
- HOBBS, Thomas.** *Leviatã*, São Paulo: Edipro, 2015.

HOBSBAWM, Eric. *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991.* London: Vintage Books, 1996.

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.

_____. Andrei Tarkóvski: resistência e subversão no cinema soviético. *Kinoruss: cadernos de pesquisa*, São Paulo, ano VI, n. 7, nov. 2016.

KOPP, Karen. *Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1990.

LACAN, Jacques. Conférence de Louvain. *La Cause Du Désir*, Paris, v. 96, n. 2, 2017. ISBN: 9782905040992.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas.* São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LEACH, Robert. *Makers of Modern Theatre: An Introduction.* New York : Routledge, 2004.

LEBEDINSKYI, Lev. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича [О nekotorykh muzykalnykh tsitatakh v proizvedenyakh D. Shostakovicha]. *Новый Мир [Novyi Mir]*, 3, p.267, 1990.

MAES, Francis. *A History of Russian Music : From Kamarinskaya to Babi Yar.* Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2002.

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.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MONSAIGEON, Bruno. *Sviatoslav Richter: Notebooks and conversations.* Oxford: Princeton University Press, 2001.

MUSIC: Shostakovich & the Guns. *Time Magazine*, 20 jul. 1942. Disponível em: <<https://cso-archives.files.wordpress.com/2014/05/time-magazine-article-1942.pdf>>. Acesso: 25 dez. 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce: selected philosophical writings*, v.2. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1998.

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.

PLATÃO. *O Banquete.* São Paulo: Editora 34, 2016.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás.* Companhia das Letras: São Paulo, 2001.

PRECIADO, Paul. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual.* São Paulo: N-1 Edições, 2017.

ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica in: NODARI, Alexandre *et al.* *Pandemia*. São Paulo: N-1 Edições, 2016. ISBN: 9788566943276.

_____. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2018 (no prelo). Manuscrito cedido pela autora.

_____. *O inconsciente colonial-capitalístico*. Não publicado, manuscrito cedido pela autora.

LES CAHIERS DE NOESIS. Paris: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, cahier n° 3 – Le vocabulaire de Gilles Deleuze, printemps 2003.

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.

SHAKESPEARE, William. Romeo and Juliet. In: *The Complete Works of William Shakespeare*. New York : Grosset & Dunlap, s/d.

SHEINBERG, Esti. Shostakovich Reconsidered by Allan B. Ho, Dmitry Feofanov. *Notes*, Second Series, v. 56, n. 2, p.422-424, dec. 1999. DOI: 10.2307/900029.

_____. *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2000.

SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Дмитрий Шостакович в письмах и документах [Dmitryi Shostakovich v pismakh i dokumentakh]*. АНТИКВА: Москва, 2000.

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.

TARASTI, Eero. *Semiotics of classical music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2012.

TARUSKIN, Richard. Symphony No. 7 "Leningrad" op. 60 (1941) by Dmitri Shostakovich, Manashir Yakubov. *Notes*, Second Series, v. 50, n. 2, p.759, dec. 1993. DOI: 10.2307/898519

_____. *Defining Russia Musically : Historical and hermeneutical essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.

_____. *Music in the early twentieth century*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2005.

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

_____. *The Danger of Music*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 2009.

_____. *Russian Music at Home and Abroad : New Essays*. Oakland, California : University of California Press, 2016.

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

VISHNEVSKAYA, Galina. *Galina* : A Russian Story. San Diego; New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

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

_____. *Shostakovich and Stalin*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.

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. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741531>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

WILKINSON, Elizabeth. Glossário in: SCHILLER, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man* (ed. e trad.: Elizabeth M. Wilkinson e L. A. Willoughby). Oxford: Clarendon Press, 1967.

ZALTSMAN, Pavel. [Нет, не знаю я Иова]. In: BARSKOVA, Polina (ed.). *Written in the Dark*: Five Poets in the Siege of Leningrad. Brooklyn, New York: Ugly Duckling Presse, 2016.

Apêndice I - Análise da *Sétima*

Eu já escutei muita bobagem dita sobre a Sétima (...). É impressionante o quanto dura esse tipo de estupidez.

Eu fico impressionado, às vezes, pelo quanto as pessoas são preguiçosas quando se trata de pensar.

*Shostakovich*³⁰⁵

a) Análise musical

Não faremos aqui uma análise formal de toda a *Sétima Sinfonia*. Em primeiro lugar porque não caberia, já que este não é um texto sobre análise musical. Em segundo lugar porque para efetivamente evidenciar o que pretendemos evidenciar aqui de *novo*, precisamos de muitas outras ferramentas. A razão principal para desenvolver o presente trabalho no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com incursões pelo Núcleo de Subjetividade do Programa de Psicologia Clínica, é justamente a multiplicidade de abordagens simultâneas que isto nos permite.

No entanto, não podemos deixar de fora do presente trabalho uma análise formal e escolhemos, então, momentos-chave da sinfonia como objeto dessa análise: o episódio do desenvolvimento do primeiro movimento (compassos 195 - 497 do primeiro movimento) chamado por diversos autores de “tema da invasão”, “tema hitlerista”, “tema stalinista”, “tema do mal”, “episódio da marcha” etc.), a retomada do tema do episódio do desenvolvimento na *codetta* do primeiro movimento (compassos 661 - 681 do primeiro movimento), um tema da introdução do quarto movimento (compassos 90 - 94), sua reintrodução na preparação para a coda (compasso 447 do quarto movimento) e, finalmente, a coda do quarto movimento (compassos 480 - 524 do quarto movimento).

i) Primeiro movimento

O episódio do desenvolvimento

Em termos formais, este movimento segue a forma-sonata. *Grosso modo*, podemos dizer que a forma-sonata se constitui de 3 partes principais: exposição, desenvolvimento e reexposi-

³⁰⁵ Cf. VOLKOV, Salomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, as related to and edited by Solomon Volkov. New York: Limelight Editions, 1979. p.155

ção. A exposição se constitui de (pelo menos) dois temas (ou grupos temáticos), em que o primeiro tema é composto na tônica (o tom da obra em questão), e o segundo tema ou grupo temático em outra função harmônica, geralmente a dominante (quinto grau da escala). Ao segundo tema ou grupo temático – portanto, ao episódio da exposição – se sucede o desenvolvimento. Ao longo da história da música, o que se entende por desenvolvimento foi sendo progressivamente expandido e transformado. Novamente *grosso modo*, entende-se que o desenvolvimento é um episódio de conflito, de mediação entre a exposição – em que se apresentam dois temas ou grupos temáticos com uma tensão entre si, criada pelo uso de diferentes funções harmônicas em que são escritos – e a reexposição, onde os mesmos temas da exposição são retomados (e geralmente ligeiramente transformados), desta vez escritos na mesma função harmônica: a tônica, que tem a finalidade de repouso, na harmonia tradicional. O desenvolvimento é comumente um episódio modulatório de intensa instabilidade harmônica, criando uma tensão a ser finalmente resolvida na reexposição. Em termos de proporção, espera-se, em geral, que a exposição, o desenvolvimento e a reexposição tenham duração semelhante.

Conforme já notado por Esti Sheinberg e Karen Kopp, no caso da Sétima sinfonia de Shostakovich, o desenvolvimento (que se estende por 354 compassos) é um episódio desproporcionalmente longo em relação à exposição (com 144 compassos) e a reexposição (183 compassos) – é maior que exposição e reexposição somados. Isto em si é incomum, mas não aberrante – há outras obras que se poderiam enumerar e que têm proporções parecidas. O aberrante (novamente, conforme já notado por Sheinberg) é a platitude harmônica da seção do desenvolvimento. De “episódio modulatório de intensa instabilidade harmônica”, temos um episódio estável harmonicamente, mas que perpassa toda a gama dinâmica³⁰⁶ de uma orquestra, do *pppp* ao *fff*.

O episódio se desenvolve em doze repetições cumulativas, que se caracterizam por três elementos: o tema principal (Figura 1), o “tema de encerramento”, que encerra todas as variações, tocado originalmente pelas cordas em pizzicato (Figura 2.) e a “célula rítmica do desen-

³⁰⁶ “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* (cf. Sexta Sinfonia de Tchaikovsky) ao *ffff*. Compositores contemporâneos, como Ronaldo Miranda, se utilizam de expressões menos técnicas e mais sugestivas. Em seu Tango, uma verdadeira *Toccata* para piano a quatro mãos, depois do *fff*, Miranda institui um crescendo que, nessa ordem, percorre a seguinte gama dinâmica: *fff* - *crescendo* - *Paroxístico* - *crescendo* - *Incisivamente bombástico* - *crescendo* - *Apoteótico*.

volvimento” (Figura 3.), tocada ininterruptamente dos compassos 145 a 494 e retomada na *codetta*:



Figura 1. Tema do desenvolvimento.



Figura 2. Tema que encerra cada variação.



Figura 3. Célula rítmica do desenvolvimento.

Descrevemos assim o episódio e cada uma de suas variações:

Primeira (compassos 145-170) - Apresentação do tema, que aparece em *pp* e pizzicato.

Segunda (compassos 171 - 192) - O tema é repetido pelas flautas, com o violoncelo ao fundo alternando entre a tônica e a dominante (mi bemol e si bemol, Figura 3), como notas pedais.



Figura 4. Baixo pedal em quintas.

Terceira (compassos 193 - 213) - Entram o contrabaixo e o violoncelo, alternadamente, com uma figura dissonante, ameaçadora, que introduz a quinta aumentada³⁰⁷. A esta figura, chamaremos “figura ameaçadora”. O tema é tocado pelos piccolos e flautas, inicialmente no intervalo consonante de décima terceira (sexta acrescida de uma oitava). Logo (compasso 202) a voz inferior (das flautas) toma rumos livres, sem entrar em conflitos (dissonâncias) com a voz superior (os piccolos).



Figura 5. Figura ameaçadora.

Quarta³⁰⁸ (compassos 214 - 253) — Entra o tema que Sheinberg chama de “banal” no grave (compasso 214). Aqui há duas vozes em repetição literal, deslocadas dois compassos: a segunda (dos fagotes) uma oitava abaixo da primeira (dos oboés).



Figura 6. Tema banal.

Quinta (compassos 254 - 276) - Entra o trombone fazendo o tema principal, com os metais em terças em movimento contrário, ocorrendo pela primeira vez uma passagem levemente cromática.

³⁰⁷ Tecnicamente, o intervalo enarmônico da quinta aumentada, ou seja, a sexta diminuta. A função harmônica é de quinta aumentada, que pede para ser levada à quinta justa.

³⁰⁸ Repetição deliberadamente excluída em algumas gravações, como a de Leonard Bernstein com a Filarmônica de NY em 1993 pelo selo Sony Musical.



Figura 7. Metais, compassos 267-270.

Sexta (compassos 277 - 298) - Entra o clarinete na voz superior, imitado pelo oboé na voz inferior, deslocados um compasso. A última parte da frase do oboé é sobreposta (entrecortada) pelo tema das cordas em pizzicato, que conclui todas as repetições.



Figura 8. Tema de encerramento sobreposto ao fim da frase (compassos 294-295).

Sétima (compassos 299 - 320) - Entram as cordas, agora tocando o tema em acordes. Os acordes não estão submetidos à harmonia do episódio, cada um tendo como tônica a própria nota da melodia – tratam-se de acordes em paralelo. A cada seção da melodia tocada é seguida por um acorde dos metais em resposta.



Figura 9. Acordes em paralelo.

Oitava (compassos 321 - 341) - Mesmo esquema da variação anterior, com a textura orquestral da melodia adensada pela entrada das madeiras.

Nona (compassos 342 - 363) - Há a inversão de registro do tema banal com o tema principal: o banal vai para o agudo e o principal para o grave, com as cordas e os metais em uníssono.

Décima (compassos 364 - 385)— O tema ameaçador das quintas aumentadas vai para o registro agudo (compasso 364), entram os pratos na cabeça da primeira parte do tema. O tema principal começa a ser abafado.

Décima primeira (compassos 386 - 407) Os metais entram em uma escala cromática de terças maiores ascendentes e descendentes no registro médio. A dinâmica já está no registro do *fff*, a percussão toca a cada nota do tema banal.



Figura 10. Terças maiores cromáticas em “sirene” (compassos 386-389).

Décima segunda (compassos 408 - 428) - Entra uma fanfarra no registro agudo, arpejando dois acordes compostos de sobreposições de quartas (dó - fá - si bemol e si bemol - mi bemol - lá bemol, compasso 409). A orquestra toca o tema principal em oitavas, em todos os registros, do mais grave ao mais agudo. Percussão ao máximo.



etc.

Figura 11. “Fanfarra” em quartas justas.

Modulação súbita (compasso 429 - 456) - Modulação súbita para lá maior (tonalidade que faz com mi bemol um intervalo de quarta aumentada/quinta diminuta: o trítono). Toda a orquestra repete a segunda parte do tema principal, metamorfoseado.



etc.

Figura 12. Tema do desenvolvimento transposto e metamorfoseado (tema da modulação).

Passagem das cordas contra os metais (compasso 457 - 468) - A segunda parte do tema principal, conforme metamorfoseada na modulação precedente, é tocada pelos metais contra quáleras de colcheia nas cordas que percorrem vagamente as harmonias de sol menor e si bemol menor.

Redução do tema (compassos 469-474) - A primeira parte do tema principal, que antes fazia um intervalo de quinta justa, agora é diminuída, formando uma quinta diminuta (trítono), tocada pelos metais no registro grave contra um *tremollo* dissonante de diversos instrumentos no registro agudo.



Figura 13. Primeira parte do tema principal, com o intervalo de quinta transformado em trítono.

Tentativa de retomada do tema principal (compassos 478 - 494) - A segunda parte do tema principal (escalas descendentes) é tocada no registro grave contra um tremolo dissonante e uma escala cromática no registro agudo. O *tremollo* é interrompido e nos registros médio e agudo é tocada a primeira parte do tema principal, pela primeira e única vez “gaguejando” (repetindo duas vezes sua primeira sequência de quatro notas, compassos 478-481). Novamente a segunda parte do tema principal (escalas descendentes) é tocada no registro agudo (compassos 482-484), e a ela se segue a primeira parte do tema principal em intervalos distorcidos, que começam no trítono (sol - ré bemol) e aumentam cromaticamente até a sexta menor (sol - mi bemol).

Derrocada do desenvolvimento (compassos 495 - 497) - A orquestra toca uma escala de oito tons em *tutti*, culminando num fá sustenido que serve de trítono para o tônica de dó menor, a tonalidade que se impõe daqui em diante.

Reexposição (compassos 498 em diante) - O primeiro tema da sinfonia é retomado, primeiro com a sobreposição do acorde de dó menor a um acorde diminuto, depois simplesmente em dó menor.

Codetta do primeiro movimento

Na *codetta* do primeiro movimento (compassos 661-681), Shostakovich retoma o tema do episódio do desenvolvimento. No compasso 661, a caixa clara retoma a célula rítmica do primeiro movimento. De forma absolutamente aberrante³⁰⁹, Shostakovich faz cinco compassos de introdução antes de reintroduzir o tema do episódio do desenvolvimento:

³⁰⁹ Quatro compassos de introdução é uma fórmula universal da música ocidental. Quebrando essa simetria, no início da *codetta*, a caixa clara toca sozinha por cinco compassos. Se tocasse por quatro, o tema da marcha trazido pelo trompete se iniciaria no compasso 665. Como Shostakovich – de forma extremamente incomum e deliberada – rompe essa convenção, o tema se inicia no compasso 666.



Figura 13. *Codetta* do primeiro movimento.

Esse tema entra no compasso 666, metamorfoseado e cortado – só a primeira parte é tocada³¹⁰. O intervalo de quinta é aumentado para oitava, concluindo o primeiro movimento em dó maior.

³¹⁰ Exatamente o mesmo corte efetuado em sua citação no final da *Décima Quinta*, transformando o tema numa espécie de motivo.