

# Da música ao ruído: Shostakovich e o problema da emancipação feminina durante o Grande Terror (1936)

Thyago Marão Villela

Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP)

**Da música ao ruído: Shostakovich, e o problema da emancipação feminina durante o Grande Terror (1936)**

**Resumo:** O artigo analisa a recepção crítica da ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensky*, de Dmitri Shostakovich, como um caso emblemático da repressão estética e política stalinistas, vinculado às leis antifeministas promulgadas pelo Partido Comunista durante o decênio de 1930. Deste modo, a censura à ópera é investigada como parte do reordenamento social, cultural e jurídico requeridos e efetivados para a construção do regime bonapartista soviético.

**Palavras-chave:** 1. Dmitri Shostakovich; 2. Lady Macbeth; 3. Realismo socialista.

**From music to noise: Shostakovich and the problem of the emancipation of women in the Big Terror (1936)]**

**Abstract:** This article analyzes the critical reception of the opera *Lady Macbeth of Mtzensky District*, by Dmitri Shostakovich, as an emblematic case of the Stalinist aesthetical and political repressive policy, linked to the anti-feminist laws enacted by the Communist Party during the 1930's. Thus, censoring the opera is investigated as part of the social, cultural and legal reorganization required for the construction of the Soviet Bonapartist regime.

**Keywords:** 1. Dmitri Shostakovich; 2. Lady Macbeth; 2. Socialist realism.

O musicista e compositor russo Dmitri Shostakovich (1906-1975) elaborou a ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* durante os anos de 1930, 1931 e 1932. *Lady Macbeth...* foi a segunda ópera de Shostakovich (precedida por *O Nariz*, de 1928); e foi desenvolvida com base na novela de 1865 – de título homônimo – do literato Nikolai Leskov (1831-1895). A partir de 1936, a ópera referida foi objeto de severas críticas por parte da direção do Partido Comunista e dos compositores antigamente vinculados à *Associação Russa dos Músicos Proletários* (RAPM),<sup>1</sup> como Viktor Belyi (1904-1983) e Boris Shekhter (1900-1960).

Desde 1956 – ano de abertura dos arquivos da União Soviética – um vigoroso trabalho investigativo tem sido realizado por estudiosos, objetivando a reconstrução do processo histórico das décadas de 1920 e 1930. Nos estudos relacionados ao campo artístico e musical, as críticas realizadas à ópera *Lady Macbeth...* têm sido apontadas (por um grupo considerável de pesquisadores) como o marco inicial da campanha “anti-formalista” desenvolvida pelo Partido Comunista; e como o primeiro momento das elaborações do Partido sobre a necessidade de constituição do “realismo socialista” na produção musical.<sup>2</sup> Seguramente, a agressividade das críticas endereçadas a Shostakovich no ano de

---

<sup>1</sup> Segundo a pesquisadora Sheila Fitzpatrick, a RAPM foi uma associação fundada em meados do decênio de 1920 que propôs a superação, na música soviética, dos elementos musicais supostamente “burgueses” (identificados com o modernismo e com a música ocidental, como o jazz). Foi dissolvida em 1932, mediante o decreto do Partido Comunista que extinguiu todas as tendências artísticas. Ver Fitzpatrick (1992, p. 190).

<sup>2</sup> O “realismo socialista”, doutrina estética derivada do “realismo heroico”, foi estabelecido em 1934 como a estética oficial do regime soviético. Inicialmente destinado ao campo literário, o “realismo socialista” foi imposto aos demais campos artísticos ao longo da segunda metade do decênio de 1930. Em linhas gerais, tal doutrina estética preconizava a construção de obras de fácil cognição (para as amplas massas russas), “edificantes” e “otimistas” quanto à construção socialista na União Soviética. Para um detalhamento do estabelecimento do “realismo socialista”, ver Kopp (1990).

1936 – críticas que atacaram a estrutura fragmentada de *Lady Macbeth* e a presença, na ópera, de temas da “música leve”<sup>3</sup>; bem como o caráter “obsceno” e “pornográfico” da peça – permitem estabelecer a campanha contra *Lady Macbeth...* como um momento crucial do avanço da censura stalinista em relação à produção artística soviética.

Um dos elementos, entretanto, que permanece à margem dos estudos sobre a produção de Shostakovich é o vínculo histórico entre *Lady Macbeth...* e o contexto social russo de inflexão na política do Partido Comunista sobre as questões referentes à emancipação feminina do trabalho doméstico, do matrimônio e da maternidade. Eis o objeto de estudo deste artigo. Procurarei desenvolver a hipótese de que a retomada da obra de Nikolai Leskov efetuada por Shostakovich participou de uma operação crítica do compositor acerca dos retrocessos políticos nas questões feministas operados pelo regime *stalinista*. Assim, o rechaço do Partido Comunista em relação à ópera *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk* participou não apenas do projeto político de estabelecimento do realismo-socialista, mas, também, do combate aos dissensos com relação ao reestabelecimento da família monogâmica e do “regresso ao lar”, impostos às mulheres russas pelo Partido. Desta maneira, as críticas a Shostakovich participaram do processo de reordenamento jurídico, econômico e social, que corresponderam a uma inflexão política radical no desenvolvimento do processo revolucionário russo.

## 1. A primeira recepção crítica: um triunfo da ópera russa

*Lady Macbeth do distrito de Mtzensk* estreou no início de 1934, com duas produções realizadas simultaneamente. Uma das montagens foi produzida pelo *Teatro de Ópera Malyi*, em Leningrado; e a outra montagem foi realizada pelo *Teatro Musical Nemirovich-Danchenko*, em Moscou (FITZPATRICK, 1992, p. 184-186). Nos anos de 1934 e 1935, o *Teatro de Ópera Malyi* exibiu a ópera 94 vezes

---

<sup>3</sup> O conceito de “música leve”, nos decênios de 1920 e 1930 foi empregado, na Rússia, para caracterizar genericamente os temas folclóricos eslavos e os estilos musicais ocidentais, tais como o jazz e o blues. Em *Lady Macbeth*, Shostakovich utilizou-se de procedimentos *jazzísticos* na composição, escolha pela qual foi criticado. Ver, para um detalhamento destes procedimentos, Fitzpatrick (1992).

e o *Teatro Musical...* a exibiu cerca de 80 vezes (Ibid., p. 185). Nos dois anos de exibição referidos, a recepção crítica da obra de Shostakovich foi majoritariamente positiva.

O jornal *Sovetskoe iskusstvo*, por exemplo, dedicou uma página inteira para a crítica da ópera. A manchete do periódico, “Um triunfo do teatro musical”, sintetizou a recepção favorável da imprensa musical soviética à *Lady Macbeth*. Segundo a historiadora Sheila Fitzpatrick, parte das análises e comentários sobre a obra de Shostakovich, publicados na imprensa russa, argumentaram que a alta qualidade musical nacional foi um indício da vitória do “socialismo em um só país”. Um poema de A. Flit, publicado em 17 de janeiro de 1936, no jornal *Vecherniaia Moskva*, afirmou que:

“Não existe outro país

Com tantos talentos florescendo” (*apud* FITZPATRICK, 1992, p. 185)

A. Flit referiu-se, no poema, aos compositores Shostakovich, Ivan Dzerzhinskii (1909-1978) e Valerii Zhelobinskii (1913-1946). Conforme relatado por Solomon Volkov (1944-), Shostakovich declarou que:

“A ópera [*Lady Macbeth...*] foi um grande sucesso. (...) Talvez este tenha sido o período mais feliz para minha música; nunca houve nada parecido antes ou depois. Antes da ópera, eu era um garoto que poderia ser destruído, depois eu fui um inimigo de Estado, sempre observado, sempre sob suspeita.” (SHOSTAKOVICH, 1987, p. 84).

## 2. A segunda recepção crítica: um inimigo do Estado

Em 26 de dezembro de 1935, o *Teatro Bolshoi* lançou outra montagem de *Lady Macbeth...* em Moscou. Tal montagem não conseguiu a mesma fortuna crítica das montagens anteriores (do *Teatro de Ópera Malyi* e do *Teatro Musical Nemirovich-Danchenko*). Segundo Sheila Fitzpatrick, o Bolshoi optou por enfatizar, musicalmente, as passagens dissonantes da peça de Shostakovich – tal escolha, no caso, rendeu péssimas críticas aos músicos e atores/cantores que trabalharam nas apresentações (FITZPATRICK, 1982, p. 185).

No dia 26 de janeiro, Josef Stálin (1878-1953) e Viatcheslav Molotov (1890-1986) assistiram a apresentação do *Teatro Bolshoi*. Dois dias depois, o editorial do jornal oficial *Pravda* foi dedicado a condenar a ópera:

“Desde o primeiro minuto, o ouvinte se sente chocado pelas dissonâncias deliberadas, por uma confusa torrente de sons. Pedacos de melodias, inícios de uma frase musical ali se afogam, emergem novamente, e desaparecem no meio dum rugido triturante e gritante. Acompanhar essa música já é difícil, recordá-la é impossível.

O canto, no palco, foi substituído por guinchos. Se o compositor, por acaso, se encaminha para uma simples e clara melodia, imediatamente, como que assustado por tal desgraça, recua para a selvageria do caos musical – em trechos que se tornam cacofonias. A expressão que o ouvinte pede é substituída por selvagens ritmos.

Pretende-se aqui exprimir a paixão através do ruído musical. Tudo isto não é devido à falta de talento, ou à falta de aptidão para pintar simples e fortes emoções em música.

(...) Temos aqui a confusão ‘esquerdista’ em vez de música natural e humana. O poder da boa música de contaminar as massas foi sacrificado em troca de uma tentativa pequeno-burguesa e ‘formalista’ de criar originalidade através de pantomima grosseira. Este é um jogo de habilidade inteligente que pode terminar muito mal.

E tudo isso é grosseiro, primitivo e vulgar. A música grasna, grunhe, rosna e se sufoca para exprimir as cenas eróticas tão naturalisticamente quanto possível. E o ‘amor’ é lambuzado por toda a ópera da maneira mais vulgar.

‘Lady Macbeth’ está alcançando grandes sucessos em plateias burguesas de outros países. Não será porque a ópera é completamente apolítica e confusa que estas plateias a aclamam? Isto não se explica pelo fato de ela lisonjear os gostos pervertidos da burguesia, com sua música aflita, gritona e neurótica?” (*apud*. EGG, 2004, p. 75).

O editorial estabeleceu, nitidamente, o projeto do *stalinismo* para o campo musical: a música do regime soviético deveria ser “natural”, “humana”, “consoante”, “edificante”, “política” e “proletária”. O ataque à estrutura fragmentada dos temas elaborados por Shostakovich e do suposto “apoliticismo” da peça foram um marco, conforme apontado acima, do

combate do Partido Comunista à produção musical moderna (ou “formalista”, segundo os dirigentes) – e iniciou, nos meios intelectuais e artísticos, a intensa perseguição à Shostakovich. O editorial é suficientemente claro quanto aos aspectos estéticos e suas supostas implicações políticas: a ópera *Lady Macbeth*...deveria ser combatida, pelos cidadãos soviéticos, tal como deveriam ser combatidos os elementos “pequeno-burgueses” na “sociedade socialista” florescente.

Como explicar, entretanto, tamanho vigor na crítica elaborada pelo Partido e tamanho destaque dado a ela, que ocupou nada menos do que o editorial do principal jornal partidário, (responsável pela síntese da linha partidária geral e pelo papel de educação da base partidária)? Quais são os elementos implícitos, recalcados, presentes no editorial; e de que maneira participaram tais elementos da reorientação crítica sobre a obra de Shostakovich? Em suma: qual o caráter radicalmente político e ameaçador ao regime, notado pelos dirigentes comunistas, presente em *Lady Macbeth*...?

### 3. O “retorno ao lar”

*“Catierina Lvovna anda sem parar pelos cômodos vazios, começa a bocejar de tédio e sobe pela escada ao seu leito conjugal, situado num mezanino pequeno e alto, onde também fica sentada, olhando perdida como penduram o cânhamo ou ensacam a farinha nos celeiros – torna a bocejar, porém até se contenta: vai tirar uma horinha de soneca; mas, quando acordar, reencontrará o mesmo tédio russo, o tédio das casas de comerciante, em cujo clima, como se diz, é até uma alegria a gente se matar” (Leskov, 2009, p. 13).*

Os momentos de elaboração e apresentação de *Lady Macbeth*... situaram-se no quadro histórico da radicalização do processo da reação *stalinista* no Partido Comunista, iniciado na década de 1930. O Partido Comunista instituiu, na União Soviética, um cenário de perseguição política implacável, diretamente vinculado à supressão do debate público e do estabelecimento da censura (BROUÉ, 1973).

O ambiente político, portanto, no qual se desenvolveram as críticas à Shostakovich e a “campanha anti-formalista” foi também permeado por uma

série de políticas regressivas e autoritárias – em outras instâncias que não apenas as artísticas – inéditas no processo histórico recente da União Soviética. Em 17 de outubro de 1935, por exemplo, uma lei anti-pornografia foi aplicada pelo Partido Comunista. Tal lei, segundo Fitzpatrick, foi particularmente reacionária porque implicou na censura de toda e qualquer manifestação (em termos de vestimenta e de obras artísticas) considerada obscena (Fitzpatrick, 1992, p. 197). Em 19 de dezembro de 1935 iniciou-se o primeiro dos Processos de Moscou, que objetivou condenar sumariamente a totalidade dos líderes bolcheviques opositores (BROUÉ, 1973).

O conjunto destas medidas políticas correspondeu às tentativas de autopreservação da casta burocrática que assumiu os postos estatais. Em paralelo com a desarticulação das instâncias de debate público (periódicos, reuniões públicas e conselhos de trabalhadores), o Estado soviético passou a veicular o discurso (e aplicar políticas que correspondessem ao mesmo) de posituação dos espaços privados e da família (HOOPER, 2006). A elaboração e adoção de leis que fortalecessem o ambiente doméstico vincularam-se, diretamente, à adoção de leis que impusessem o reordenamento da posição econômica e política das mulheres russas.

Se, durante o período da guerra civil russa e da Nova Política Econômica, o Partido Comunista russo elaborou e desenvolveu políticas progressistas quanto à emancipação feminina do trabalho doméstico e da relação de subordinação, no matrimônio, das mulheres aos homens;<sup>4</sup> na década de 1930 (e, especialmente, durante os anos de 1935 e 1936) tais políticas foram abandonadas pelo Partido, que passou a incentivar o regresso das mulheres soviéticas ao lar e ao desempenho do papel materno. Em 27 de junho de 1936 (durante, portanto, a campanha contra *Lady Macbeth...*), o Estado soviético deu um passo decisivo quanto ao retrocesso nos avanços conquistados pelo movimento feminista russo, proibindo o aborto. Tal proibição foi justificada, pelos dirigentes do Partido, mediante o argumento de que a prática do aborto não corresponderia à realidade de bem-estar experimentada no país. Segundo o dirigente da Oposição de Esquerda Leon Trotsky, Solz, um dos membros do

---

<sup>4</sup> Para um detalhamento das políticas progressistas elaboradas pelo Partido Bolchevique no decênio de 1920, ver Goldman (2011).



Supremo Tribunal Soviético, explicou a medida anti-aborto a partir da situação de pleno emprego do país. Conforme Solz, num país socialista, no qual não haveria desemprego, as mulheres não poderiam ter o direito de negar “as alegrias da maternidade” (TROTSKY, 2005, p. 152). Sobre a declaração de Solz, Trotsky escreveu, em 1938:

“Tendo demonstrado a sua incapacidade em fornecer às mulheres, que se vêm obrigadas ao aborto, necessária assistência médica e instalações higiênicas, o Estado muda bruscamente de rumo e opta pelo das proibições. Como em outros casos, a burocracia faz da pobreza uma virtude. (...) Filosofia de padre, ainda por cima dispendo por acréscimo do poder do policial.” (IBID., p. 151)

Conforme Sheila Fitzpatrick (1992, p. 197), à reestruturação jurídica do Estado articulou-se a afirmação, por parte do Partido, de valores “puritanos”. Tais valores definiram-se pela negação do “erotismo” e da “decadência” ocidentais, em prol de afirmações vagas e imprecisas acerca da “saúde” e do “bem-estar” produzidos na União Soviética. A lei antipornografia, de 1935, e a lei anti-aborto, de 1936, participaram do ambiente ideológico de reordenamento social do desejo em função do Estado ou da “grande família soviética” (em termos lacanianos: do estabelecimento e afirmação do “Grande Outro”).

Segunda a historiadora Cynthia Hooper, um dos traços distintivos (entre o regime *stalinista* e outros regimes totalitários), entretanto, foi o de que a revitalização da noção de família e de maternidade permaneceu subordinada à ideia de dedicação do indivíduo ao Estado soviético. Assim, a afirmação da família soviética e do espaço privado não poderia se sobrepôr ao compromisso dos cidadãos soviéticos com seu governo (ou seja, aos compromissos de cada membro da sociedade socialista com a salvaguarda do Estado e com a delação dos supostos traidores do ideário socialista). O espaço íntimo foi positivado como o ambiente do desenvolvimento saudável das relações sociais socialistas e o espaço público foi afirmado como o espaço do compromisso político com os líderes (o que, neste processo histórico, significava o compromisso com a máquina de repressão estatal).

#### 4. Lady Macbeth, por Dmitri Shostakovich

A vigorosa condenação, realizada pelo *Pravda*, da ópera *Lady Macbeth...* assume outras proporções quando confrontada com o processo histórico esboçado acima. A ópera de Shostakovich, conforme afirmado previamente, fundamentou-se na novela, de 1865, do literato russo Nikolay Leskov.

O livro de Leskov, também objeto de intensas polêmicas quando de sua publicação, narrou a história de Catierina Izmáilova, uma jovem cujo casamento (com o velho, rico e estéril Zinóvi Boríssitch) tornou-se um fardo carregado de tédio, repressão e banalidade. Catierina passa os dias a andar por sua casa, sem ocupações ou distrações, até conhecer o jovem Serguiêi, por quem se apaixona e de quem se torna amante. A jovem Catierina, impulsionada pelo desejo irrefreável de permanecer junto a Serguiêi, assassina seu sogro (Bóris Izmáilov) e seu marido. Posteriormente, a jovem mata seu sobrinho, objetivando apropriar-se da herança destinada a ele – crime pelo qual é condenada a trabalhos forçados. Serguiêi é cúmplice e auxiliar em todos os crimes cometidos. *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, novela que alçou Leskov aos grandes nomes da literatura russa, foi uma crítica radical da condição das mulheres e do sistema judiciário russos sob o regime czarista.

Na novela, o matrimônio aparece como a instituição de produção do tédio e da repressão sexual: o casamento é, para Leskov, um ato de violência contra as mulheres. A paixão visceral de Catierina (e a vazão de seus sentimentos recalcados) é o *leitmotiv* da narrativa e a causa de seus crimes (ou afrontas ao patriarcado). A paixão, no caso, estabelece a posição de renúncia ao lar da protagonista. Segundo Solomon Volkov, Shostakovich, refletindo sobre a personagem Catierina, afirmou que

“Apesar do fato de Catierina Lvovna ser uma assassina, ela não é um ser humano perdido. (...) Eu sinto empatia por ela. (...) É difícil explicar, e eu já ouvi muitos desacordos a respeito, mas eu quis retratar uma mulher mais inteligente do que os que a cercam. Ela é rodeada por monstros. (...) Ela é um gênio em sua paixão, pelo bem da qual ela está preparada para fazer tudo, até matar.” (SHOSTAKOVICH, 1987, p. 80).

A ópera de Shostakovich foi pensada como parte de uma trilogia – não realizada pelo compositor – sobre a situação da mulher em distintos momentos históricos da Rússia. Sobre a ópera, Shostakovich disse:

“Maxim Gorky disse, certa vez: “Devemos estudar. Devemos aprender sobre nosso país, seu passado, presente e futuro”. A história de Leskov serve a esse propósito.” (IBID., p. 80).

Cabe apontar que Shostakovich, na declaração acima citada, não estabeleceu se sua ópera deveria servir, segundo seus propósitos, para a compreensão do passado, presente ou futuro da Rússia (e União Soviética). Na sequência dos relatos de Volkov, o compositor russo haveria dito:

“Eu dediquei *Lady Macbeth* para a minha noiva, minha futura esposa; assim, naturalmente, a ópera é também sobre amor, mas não apenas. É também sobre como poderia ter sido o amor se o mundo não fosse cheio de coisas vis. É a vileza que arruína o amor. E as leis, as propriedades, as preocupações financeiras e o Estado policialesco. Se as condições tivessem sido distintas, o amor seria diferente.” (IBID., p. 81)

É possível deduzir, a partir desta citação (e de outras citações, nas quais o compositor menciona o Estado de censura e repressão política *stalinista*) que Shostakovich estabeleceu um paralelo histórico entre a Rússia czarista da década de 1860 e a União Soviética stalinista da década de 1930. As características sociais apontadas, como o “Estado policialesco”, as “leis” rígidas, as “preocupações financeiras” corresponderam também, todas, ao período da década de 1930. Neste caso, *Lady Macbeth* serviria para a compreensão do passado, mas também do presente russo. Conforme Shostakovich,

“[O crítico musical Ivan] Sollertinsky sentia que as condições atuais [1934] não eram favoráveis ao desenvolvimento de talentos nesta área [a de amar]. Todos pareciam preocupados com o que aconteceria com o amor.” (IBID., p. 81).

Segundo esta hipótese, a opção de Shostakovich em rerepresentar *Lady Macbeth* traduziu-se, objetivamente, numa atualização da crítica *leskoviskiana* à condição das mulheres frente ao matrimônio e à subordinação aos homens. Um dos elementos que corrobora esta hipótese foi a supressão, empreendida pelo compositor, do episódio do assassinato do sobrinho. Na novela de Leskov, o

homicídio do marido e do sogro tende a ser compreensível e aceito pelos leitores, produzindo a identificação com o drama da protagonista. A violência e a brutalidade do assassinato do sobrinho (uma criança), entretanto, marca o momento de reprovação, pelos leitores, dos atos de Catierina Izmáilova. Ao suprimir este episódio, Shostakovich barrou qualquer tendência à condenação dos atos de Catierina – positivando, portanto, suas ações.

Na ópera, ao invés de ter seus crimes descobertos no momento em que assassina seu sobrinho; Catierina e Serguiêi são delatados por um personagem ébrio que descobre o corpo de seu marido, Zinóvi Boríssitch. A cena da delação, introduzida por Shostakovich, compõe-se de um longo monólogo do capitão da polícia, que afirma o caráter trans-histórico da instituição policial e a necessidade permanente da repressão.

## 5. O erotismo, a intimidade e o assassinato

*“Ao cair pesada e estrondosamente e bater com toda força o occipital contra o chão, Zinóvi Boríssitch ficou totalmente fora de si. Não esperava absolutamente tão rápido desfecho. Esse ato de violência que a mulher empregava pela primeira vez contra ele mostrou-lhe que ela estava decidida a tudo com o único fim de se livrar dele, e que sua situação era extremamente perigosa. (...) Correu em silêncio a vista e, com uma expressão de raiva, censura e sofrimento, deteve-a na mulher, cujos dedos finos lhe apertavam com força a garganta” (LESKOV, 2009, p. 44).*

Nas análises sobre a ópera *Lady Macbeth...*, alguns elementos (musicais e cenográficos) foram recorrentemente comentados. A intensa carga erótica do conjunto da obra, por exemplo, é um dos elementos frequentemente referidos pelos pesquisadores. O editorial do *Pravda*, fazendo menção à tentativa de Shostakovich de “expressar as cenas eróticas tão naturalisticamente quanto possível”, nada mais fez do que criticar e explicitar, ao público, uma das intenções de Shostakovich ao compor a ópera. Disse o compositor:

*“Sollertinsky apoiava-me muito em meus esforços de expressar as minhas ideias em *Lady Macbeth*. Ele comentou sobre a sexualidade de duas grandes óperas, *Carmen* e *Wozzeck*, e lamentou não haver nada comparável nas óperas russas.” (SHOSTAKOVICH, 1987, p.81).*

Contra o reavivar, empreendido pelo Partido Comunista, de valores “puritanos” e castos, o compositor russo elaborou sua obra mediante a afirmação do desejo e do erotismo presentes no drama de *Catierina*. O *glissando* realizado pelo trombone (após o primeiro encontro erótico de *Catierina* e *Serguiêi*) é um exemplo que sintetiza a carga francamente erótica da obra: tal *glissando*, no caso, foi empregado como uma metáfora musical para o relaxamento pós-coito dos amantes.

Outro aspecto significativo da obra é sua cenografia, tal como elaborada por Shostakovich. Segundo destacado por Sheila Fitzpatrick (1992, p. 188), o cenário concebido pelo musicista foi bastante econômico quanto a seus elementos. Dentre as poucas indicações realizadas, a indicação principal era a de que uma cama ocupasse o lugar central do palco, em torno da qual deveriam se dar a maioria dos atos da ópera.

Para além da simbologia erótica, referente à cama, quero destacar, para os fins deste artigo, outra dimensão da indicação de Shostakovich. Conforme referido acima, a radicalização do processo de repressão e censura *stalinistas*, empreendido durante a década de 1930, articulou-se à veiculação de um discurso de posituação do lar, da família e, em suma, do espaço privado. A cama, partindo de uma perspectiva vinculada a tal contexto histórico específico, também metaforiza o ambiente da intimidade doméstica. No desenvolvimento da diegese da ópera (tal como na novela de Leskov), a cama, como significante, recebe vários significados.

Em um primeiro momento, a cama e o quarto conjugal representam o tédio e o matrimônio (são frequentes, na novela, as cenas de *Catierina* dormindo ou perambulando pelo espaço do quarto). Após o primeiro encontro com *Serguiêi*, a cama passa a funcionar como uma metáfora da vazão dos sentimentos passionais de *Catierina* e personifica o erotismo de sua relação com o amante. De espaço de consumação do casamento (e reforço da instituição matrimonial), a cama torna-se o ambiente por excelência de subversão dos valores patriarcais. A radicalização do aspecto subversivo da cama dá-se, na ópera, na cena de assassinato do marido (que talvez possa ser pensada como o prolongamento do gozo dos amantes *Catierina* e *Serguiêi*), também realizado na cama. Após o homicídio, as cenas passam-se em espaços públicos – até a ópera ser concluída, tragicamente, com o suicídio da protagonista. O espaço público, após o

homicídio referido, é majoritariamente o espaço no qual se desenvolverá a perseguição e repressão da protagonista – em primeiro lugar, na delegacia de polícia (com a cena da delação) e, posteriormente, no campo de trabalhos forçados.

## 6. Conclusão: a "autocrítica" de Shostakovich

*"Nesses sons infernais, que dilaceram a alma e completam o horror do quadro, ecoam os conselhos da mulher do Jó bíblico: "Amaldiçoa o dia do teu nascimento e morre" (Leskov, 2009, p. 77).*

Após a campanha, iniciada pelo editorial do *Pravda*, contra *Lady Macbeth...* e o "formalismo" no campo musical, Shostakovich sofreu intensas críticas. *Lady Macbeth...* só voltaria a ser apresentada novamente em 1960. O compositor, rememorando o intenso ambiente de perseguição política do período, declarou:

"Em minha vida infeliz existiram muitos momentos tristes, mas houve momentos em que o perigo foi ameaçador, quando foi particularmente palpável, então meu medo aumentou. No período sobre o qual estamos falando [1936-37], eu estava quase me suicidando. O perigo me horrorizava e eu não via outra saída." (SHOSTAKOVICH, 1987, p.89).

Entre abril e julho de 1937, ele compôs sua Quinta Sinfonia (em ré menor).<sup>5</sup> Tal peça estreou em Leningrado, em 21 de novembro de 1937, e sua recepção crítica foi extremamente favorável. Ao contrário de *Lady Macbeth...*, a quinta sinfonia do compositor enfatizava o desenvolvimento linear dos temas, em contraposição à fragmentação deliberadamente empregada na ópera referida, e apontava, assim, para uma estrutura musical relativamente tradicional, ou consagrada historicamente. A sinfonia foi celebrada por parte da crítica partidária como uma obra edificante, tal qual demandava o Partido. Pode-se pensar que a sinfonia referida foi recebida pelo burô político como uma espécie de autocrítica de Shostakovich perante o regime *stalinista* ou, como ele mesmo

---

<sup>5</sup> Entre *Lady Macbeth...* e a Quinta Sinfonia, Shostakovich compôs e apresentou o balé *A água límpida*, pelo qual também sofreu severas críticas do regime, e a Quarta Sinfonia, cuja apresentação foi cancelada pelo próprio compositor, que temia novas represálias (VOLKOV, 2004).

afirmou, como uma “resposta criativa de um artista soviético a uma crítica justa” (*apud* VOLKOV, p. 153).<sup>6</sup>

Inúmeros elementos, no entanto, não autorizam tratar a Quinta Sinfonia como uma simples rendição. Pelo contrário: ela parece dar sequência ao projeto crítico de Shostakovich sobre o *stalinismo*. Tal projeto, em 1937, era mediado, evidentemente, pela posição ambígua ocupada pelo compositor no regime, que deveria negociar, por meio de suas obras, a sua própria sobrevivência. A Quinta Sinfonia, assim, parece conter uma crítica velada, sutil, expressa em algumas alusões como, por exemplo, no terceiro movimento, construído com temas russos célebres que tratavam do corredor da morte e remetiam ao processo de perseguição política que se desenvolvia no país (cf. Volkov, 2004, p.150-151). Engendrava-se na obra de Shostakovich, portanto, uma linguagem musical ambígua, que constituía, também, uma reflexão sobre o novo patamar histórico da URSS. Com efeito, tal ambiguidade era, igualmente, um traço marcante da sociabilidade *stalinista* e da relação dos artistas com os líderes soviéticos – vide o próprio Shostakovich, que manteve ao longo da vida uma relação de aparente endosso e velada crítica ao regime.

De todo modo, a Quinta Sinfonia parecia desenvolver, num outro patamar histórico, a estratégia do compositor para uma crítica do *stalinismo*, iniciada pelo menos cinco anos antes, com *Lady Macbeth...*: a imagem do suicídio de Catierina, uma mulher que procurou emancipar-se do jugo familiar e dar vazão a sua paixão, é também a imagem da inflexão totalitária e bonapartista<sup>7</sup> estabelecida no processo revolucionário russo. Tal como Ofélia, afundava *lady Macbeth* nas águas geladas de um patriarcalismo renascido sob a alcunha de “revolucionário”.

---

<sup>6</sup> Shostakovich não escreveu uma carta de autocrítica, conforme a “tradição” imposta aos artistas acusados de “formalismo” pelo regime stalinista (vide a autocrítica do fotógrafo Aleksandr Rodchenko, também do decênio de 1930). Entretanto, o suposto caráter heroico da Quinta Sinfonia e o suposto conservadorismo estrutural dela cumpriram politicamente o papel de tal autocrítica.

<sup>7</sup> O conceito de “bonapartismo” utilizado no presente artigo foi extraído do artigo de Trotsky (1935) e Marx (2011).

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BROUÉ, P. *El Partido Bolchevique*. Barcelona: Ayuso, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Los procesos de Moscú*. Disponível em: <http://www.marxismo.org/?q=node/1559>. Acesso em 10 jul. 2013.
- EGG, A. A. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.
- FITZPATRICK, S. *The cultural front*. Londres: Cornell University Press, 1992.
- GOLDMAN, W. *La mujer, El Estado y la Revolución*. Buenos Aires: Instituto del Pensamiento Socialista Karl Marx, 2011.
- HOOPER, C. Terror of intimacy: family politics in the 1930's Soviet Union. In: KIAER, C.; NAIMAN, E. (eds.). *Everyday life in early Soviet Russia: taking the revolution inside*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- KOPP, A. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel, 1990.
- LESKOV, N. *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MARX, K. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- SHOSTAKOVICH, D. *Testimony: the memoirs of Dimitri Shostakov (as related to and edited by Solomon Volkov)*. Londres: Faber and faber limited, 1987.
- TROTSKY, L. *A Revolução traída*. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Estado operário, Termidor e bonapartismo*. Disponível em: <http://revistaiskra.wordpress.com/especiais-iskra-trotsky-e-engels/o-estado-operario-termidor-e-bonapartismo/>. Acesso em 03 mai. 2015.
- VOLKOV, S. *Shostakovich and Stalin*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2004.