Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 65 agosto de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



CRÍTICAS

Aula sobre o realismo ideal

Crítica da peça *Aula Magna com Stálin* de David Pownall, encenada por William Pereira

Edelcio Mostaço

Resumo: Comentário crítico sobre o espetáculo *Aula Magna com Stálin*, de David Pownall, encenação de William Pereira, destacando o teor discursivo em torno do realismo socialista.

Palavras-chave: realismo socialista, Stálin, David Pownall

Abstract: This critic review of the play *Masterclass* (*Aula Magna com Stálin*), by David Pownall, staged by William Pereira focuses on the discursive aspect of socialist realism.

Keywords: socialist realism, Stálin, David Pownall

Disponível em:
http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/aulamagnacomstalin/

Déspotas adoram malvadezas ao som de uma bela trilha sonora. Frederico II recebia Bach para jantares à luz de velas e ao som de um cravo bem temperado; Napoleão não dispensava acordes de Beethoven; Hitler costumava ouvir Wagner em seus momentos eufóricos e Stálin, o ditador soviético de origem georgiana, canções populares de sua terra natal. *Aula Magna com Stálin*, texto de 1983 escrito por David Pownall e encenado por William Pereira, orquestra uma imaginária noite de inverno reunindo quatro figuras chave para a URSS: o cultuado líder de todas as Rússias e Jdanov, seu mais fiel zelador de princípios artísticos, e os compositores Dimitri Shostakóvitch e Sergei Prokofiev. Ao longo de duas horas e meia, entre cálices de vodka e argumentos com uma só direção, eles discutem música. Afinal, como já reconhecera Aristóteles, na *Política*, "a música é o encanto de todos os prazeres da vida."

Pownall é aqui desconhecido, mas é um popular autor de sucesso nos países anglófonos, tendo escrito, entre outras, *Music to murder by* (1976) e *Richard III, part two* (1977), além de dezenas de radiopeças. *Masterclass*, título original do trabalho referido, foi composta enquanto aprendia música com o compositor Julian Lee, mais tarde seu colaborador em novos trabalhos. A partir das notas estenografadas de uma conferência de compositores ocorrida em Moscou em 1948, ele se pôs a trabalhar sobre o material, tendo ido à Rússia em 1978 para completar suas pesquisas. Toda essa saga foi posteriormente publicada com o título de *Wrighting Masterclass*, em 1983, explicitando o meticuloso trabalho de reconstituição que empreendeu.

Aula Magna com Stálin equaciona as sempre tensas e delicadas relações entre arte e política, motivo suficiente para figurar no rol das realizações que pretendem dimensionar, sob o formato dramático, os possíveis, os claros, os subentendidos, os vetos, as mensagens sutis ou explícitas, as aprovações e os desacordos entre o mundo da criação artística e os do poder instituído – irreconciliáveis na maioria das vezes.

Guerra Fria

Entender o pano de fundo das questões propostas é fundamental. Em 1983, quando da estreia, a peça inscrevia-se na grande onda de derrocada do comunismo soviético, iniciada com a queda do Muro de Berlim em 1979. Era o fim da Guerra Fria, conturbado e tenso período protagonizado pelos conflitos ideológicos que opuseram, durante décadas, a URSS e os Estados Unidos, polos em torno dos quais orbitaram muitas nações do mundo, seja em guerras diplomáticas, seja em feitos e realizações que pretendiam, palmo a palmo, disputar hegemonia no movediço terreno da opinião pública. Falar mal de Stálin estava, então, na moda.

A despeito desse traço, contudo, *Aula Magna* ainda se sustenta enquanto discussão de princípios artísticos, embora seja texto sem maior pretensão enquanto arquitetura ou inovações no terreno da dramaturgia. Na enxuta e funcional encenação de William Pereira, contudo, ele se constitui o principal móvel e potência para instalar a máquina de guerra. De que guerra se fala?

Aquela dos interesses do Partido *versus* as obras compostas pelos músicos. Para se localizar o fio da meada, é necessário regredir aos primórdios da Revolução Russa e verificar como os fatos foram se conformando. Até 1924, o país não teve qualquer dirigismo político ou ideológico no campo artístico, embora cubofuturistas, simbolistas, prolekultianos, construtivistas, produtivistas e neoplasticistas vivessem às turras na defesa de seus respectivos pontos de vista e convivessem, desde 1921, com a censura. Após 1924, com a criação das Associações, o debate começa a tomar novas diretrizes, uma vez que elas almejam criar modelos ou impor preceitos gerais a serem seguidos em cada campo da expressividade artística e em comum acordo com as “necessidades” do Partido. É quando começam a se avolumar as acusações contra adversários e os termos “desvio” e “formalista” tornam-se, senão xingamentos, verdadeiras acusações acobertando tendências políticas em disputa (AUTANT-MATHIEU, 1987).

Vencida a Oposição de Esquerda (Trotsky), em 1928, o governo soviético reconheceu oficialmente a Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária (*Assotsiatsia Khudozhnikov Revolutsionnoi Rossii – AkhRR*), adepta de um cândido naturalismo como tendência visual para retratar o regime, cerceando de modo intenso as demais expressividades – *formalistas*, *desviantes* ou *depravadas* – que se afastavam desse paradigma. A definitiva ascensão de Stálin ocorre em meio à forte luta de classes (repressão e expulsão dos *kulaks* em benefício da implantação dos *kolkhoses*), envolvendo não apenas o campo mas também as indústrias (intensificação do horário e do regime de trabalho, achatamentos salariais, punições mais drásticas aos técnicos, engenheiros e gerentes), iniciando um processo de expurgos que, lenta e insidiosamente, foi afastando um por um os inimigos. Restrições, censura branca, perda de benefícios e destituição de cargos foram algumas das providências tramadas. Enredamento em processos, prisões, deportações e execuções sumárias passam a ser frequentes, índices das arbitrariedades que configuraram o dia a dia do regime desde então.

Em 1930, Gorki lança a revista *URSS em construção*, fartamente ilustrada e com poucos textos, sequência de imagens cuidadosamente preparada com sorridentes e valorosos camponeses e operários trabalhando duro para impulsionar o primeiro plano quinquenal, então lançado. Alguns artistas, antes ligados à Frente de Esquerda das Artes (LEF), fundada por Maiakóvsky, chegaram a colaborar com a publicação, mas seus ensaios diferiam bastante quanto às abordagens. Antes ligados ao produtivismo, procuravam eles problematizar aquela unanimidade consagradora em termos de conquistas sociais, mas foram rapidamente expurgados do periódico.

Em 1934, finalmente, no Congresso de Escritores, Jdanov faz o discurso que homologou a postura oficial stalinista frente às questões culturais dali para frente: o realismo socialista. Tomados como “engenheiros de almas”, agora não

bastava aos artistas apenas demonstrar uma tendência artística, mas deviam trabalhar ativamente para a construção do socialismo[1].

A acusação de “formalista” foi então empregada a torto e a direito. Na origem, definiram-se como formalistas os adeptos do “método formal”, inicialmente linguistas e depois outros intelectuais e artistas identificados com o modernismo (as múltiplas correntes de vanguarda que pipocaram nas primeiras décadas do século passado). Boa parte deles nutria simpatia por Trotsky, razão pela qual o termo ganhou outra conotação, a de adeptos da revolução permanente, da multiplicidade e rotatividade na composição dos sovietes e do não desarmamento da população. Tudo aquilo que Stálin repudiou e lutou contra. Mas há ainda a “questão nacional”, outra espinhosa faceta do problema: os formalistas eram adeptos do internacionalismo, enquanto Stálin defendia o socialismo em um só país. Se o quarteto Maiakóvsky, Tretyakov, Meyerhold e Malevitch representara o auge da experimentação criativa na década de 20, fazendo do cubofuturismo e do construtivismo trampolins para algumas das mais inspiradas e ousadas criações associadas à Revolução, a hegemonia stalinista solidificada na década seguinte incumbiu-se de apagar tal memória e de revestir o termo formalista de grave conotação de traição.

É no rastro desse vento sinistro que, quatorze anos após, Jdanov preside o Congresso dos Compositores em 1948, declarando em alto e bom som: “inovação nem sempre representa progresso” e “nossos formalistas, minando as fundações da verdadeira música, compõem música que é feia e falsa, permeada de sentimento idealista, alheia às amplas massas do povo, e criada não para os milhões de cidadãos soviéticos, mas para indivíduos escolhidos e pequenos grupos, para uma elite” (PERPÉTUO, 2015). Portanto, nada de trios, quartetos, música de câmera ou para balé, mas sim sinfonias, concertos e óperas grandiloquentes louvando os feitos épicos do socialismo em um só país,

[1] O discurso completo de Andrëi Jdanov no 1º Congresso de Escritores Soviéticos apareceu em diversas publicações, entre as quais, LOUNATCHARSKY (1971).

capazes de tocar o coração e levar a alma russa às lágrimas. Além de Muradeli, causa próxima que motivara o Congresso, com uma composição apresentada meses antes e considerada “antipovo” e “contaminada”, foram também citados como “desviantes” Khatchaturian, Chebalin, Miaskóvski, Popov – além de Shostakóvitch e Prokofiev, dois festejados e internacionalmente reconhecidos compositores, estes presentes em cena na *Aula Magna com Stálin*.

Eflúvios da vodka

Conhece-se, desde a Antiguidade, o poder mobilizador das melodias sobre a humanidade. Segundo Aristóteles, a música possui quatro funções básicas: servir de estímulo ao trabalho (coordenar ou imprimir o ritmo de deslocamento dos corpos que executam uma tarefa), acompanhar o repouso (após um dia de trabalho ou ao cabo de uma tarefa extenuante), acalmar a alma (harmonizar tensões, retemperar o espírito, livrar-se das emoções deletérias ou brutais) bem como também excitá-la (elevar o ânimo, estimular as paixões, predispor a atenção e organizar o ímpeto). Compreende-se, portanto, porque uma discussão sobre música vai muito além de seus aspectos de gosto para alcançar verdadeiramente o regime de sua partilha: a quem, onde, quando, como e por que, o conjunto de cálculos que organiza a máquina de guerra.

Bebida nacional sorvida num só gole, a vodka pontua, cena por cena, a voragem dramática. Em dois atos, Pownall vai embebedando a narrativa com seus poderes dissuasivos e aliciantes. Jdanov está em cena preparando o ambiente para receber Prokofiev e Shostakóvitch numa sala erma do Kremlin. Delimitada por vetustos arquivos da Polícia Secreta que ostentam nas gavetas arquiconhecidos nomes de artistas vitimados pelo realismo socialista, o ambiente favorece os encontros íntimos ou secretos. Ele recorda brevemente, para os músicos recém-chegados, os tempos passados e se delicia com uma melodia açucarada que o gramofone emite. Um piano de cauda, ao lado,

sugere que a noitada poderá ensejar acordes ao vivo. A entrada de Stálin é solene, marcando a mudança de ritmo. O compasso se acelera logo nas primeiras perguntas e os dois compositores – um cinquentão no auge da carreira, que já cedera inúmeras vezes às determinações do ditador, e o outro um jovem assustado com tamanho aparato ao redor – respondem, por meio de monossílabos e frases mais evasivas que completas, sobre seus trabalhos.

Como todo *playwrighting* de boa cepa, a tessitura dramática abre lacunas para a intervenção do grotesco, do farsesco, do cômico, da pilhéria, amenizando a tensão crescente instalada. As figuras ganham, assim, contornos humanizados, palavras palatáveis, pistas de decolagem para que os atores alcem voo. Luis Damasceno imprime a Jdanov um tom patético de figura sem autonomia ou livre decisão, subserviente não apenas ao chefe como, igualmente, a um Estado anônimo, mas poderoso; invisível, mas presente, ao qual ele serve de bom grado. Carlos Palma aproveita suas semelhanças físicas com Prokofiev para explorá-las ao máximo, compondo uma figura oscilante, todo o tempo, entre satisfazer exigências com as quais não concorda porém concede, ainda que à contravontade. E o jovem Shostakóvitch, na pele de Felipe Folgosi, emana certa tragicidade à custa de nervos crispados e olhar temeroso que dominam sua presença naquela sala, atingindo momentos tocantes. Fanfarrão e carismático, Jairo Mattos imprime a Stálin não apenas sua presença dominante como, sobretudo, o império de um meticuloso raciocínio político, escolhendo certas palavras, certos ângulos de posicionamento, certa teatralidade estudada que confere a todos os poderosos uma aura sobre-humana.

Em momento algum a expressão realismo socialista é utilizada ou alusões diretas a outras obras adentram o diálogo. Todo o jogo retórico é pontilhado por sugestões, por alusões, por exemplos retirados aqui e ali, dando a entender que tudo não passa de uma conversa entre *connaisseurs*, de velhos camaradas reunidos em torno de cálices e cálices de vodka. No segundo ato, a

coisa começa a ficar mais séria. Já expansivo e menos sutil, Stálin abre os arquivos dos dois músicos e examina seu conteúdo, coletando discos e quebrando-os no joelho. Nada mais precisaria ser dito, caso a conversa não tivesse, até aquele momento, surtido seus almejados efeitos suasórios.

Na última cena, o velho ditador cantarola canções colocadas no gramofone, velhas e anônimas canções georgianas que embalaram sua infância, alertando que aquilo sim era uma bela música e não aquelas horríveis dissonâncias atonais que emanavam das partituras de seus músicos de plantão, camaradas do povo incumbidos de produzir ternura e entusiasmo para uma população que tinha saído vitoriosa da guerra contra o nazismo. Finalmente, refestelado em sua poltrona, o velho Joseph dormita. Jdanov retira sua túnica e cobre o corpanzil de seu comandante, gesto seguido também pelos dois compositores. A luz cai em resistência sobre um quadro que poderia ser, esquecido fosse o que ali ocorrera, uma terna paisagem campestre do Hermitage.

Regressão

O ritornelo é um modo de territorialização, e esta um modo de delimitar um espaço, organizar índices, administrar forças atuantes e potenciais. Nos concertos clássicos, o ritornelo implicava na volta da orquestra completa, depois do trecho de solista ou da parte de um concertino. Na nova acepção que lhe empresta Gilles Deleuze, ele é “um conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais” (DELEUZE, 2012, p. 139), o que podemos, sem pejo, denominar de *socialismo num só país*, se for entendido que as velhas canções georgianas que embalam a beberagem de Stálin circunscrevem um território mítico, infantil, regressivo, adstrito à utopia de sua imaginação que volta, harmônica e bela, assobiável e feliz, como miragem de potência para toda uma nação e agora emanada do gramofone daquela erma sala do Kremlin.

Em conhecido ensaio, Adorno analisou os efeitos regressivos da música na cultura de massas (ADORNO, 1980). Entre outros efeitos deletérios surpreendidos pelo sociólogo alemão está a desconcentração do ouvinte, a audição infantilizada, o êxtase desprovido de conteúdo, o tema melódico central tornado assobiável e palatável e, finalmente, o hábito de ligar o rádio para matar o tempo. Como se pode deduzir, tal tipo de música possui um programa estético a ser cumprido: o quietismo social, merecendo, por parte do analista, o selo de "fetichismo". Música para saguão de aeroportos, para vender margarina.

Mutatis mutandis, não foi outro o desígnio da música sob o realismo socialista, se for entendido que o *estilo*, por assim dizer, nasceu da mesma necessidade de controle social, massificação cultural, nacionalização da sonoridade e clara intenção de glorificar objetos simbólicos privilegiados pela cúpula soviética daquele momento, que operou uma estetização da política e não uma politização da arte.

Uma vez que, como anota Adorno, "o medo que, hoje como ontem, difundem Schoenberg e Webern não procede da sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos" (ADORNO, 1980, p. 191), no qual "a sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo" (idem, p. 191). A produção musical de Shostakóvitch e Prokofiev, a partir de 1948, procurou responder aos preceitos que nortearam aquela aula magna, singular exemplo de arbítrio sobre duas carreiras de compositores que, fora dos limites da URSS, foram e continuam sendo tomados como schoenberguianos renovadores da música que saltou fora dos efeitos de regressão.

Referências bibliográficas:

AUTANT-MATHIEU, Marie Christine. “La dissolution du proletariat dans la masse de travaileurs. Dramaturgie soviétique, 1924-1953”. In: *L’ouvrier au théàtre*, Cahiers théàtre Louvain/Laboratoire de recherches sur les arts du spetacle/CNRS. Belgique: Louvain-la-Neuve, 1987, pp. 231-268.

ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Os Pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 165-191.

LOUNATCHARSKY, A.V. *Théàtre et revolution* (préface d’Emile Copfermann). Paris: Maspero, 1971.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

PERPÉTUO, Irineu Franco. Citação do discurso de Jdanov no texto “Stálin: ditando as regras da música”, programa do espetáculo, 2015.

Edelcio Mostaço: pesquisador do CNPq e professor de estética teatral na graduação e na pós-graduação em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Entre outros títulos, organizou *Sobre performatividade* (Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009) e *Para uma história cultural do teatro* (Jaraguá do Sul: Ed. Design, 2010).