



UNICAMP

EVENTO: "A ESFINGE MUSICAL DA RÚSSIA"

VEÍCULO: FOLHA DE SÃO PAULO

DATA: 19 de Setembro de 1996.

PÁGINA: 5-7

SEÇÃO: ILUSTRADA



A esfinge musical da Rússia

Composições de Galina Ustvólskaia readquirem grandeza sob o impacto das dissonâncias



A compositora Galina Ivanova Ustvólskaia (acima) e Shostakóvitch, com quem teve aulas no Conservatório Rimski-Korsakov

sobre o compositor, lhe valeu um comentário amistoso do "Pravda" ("liricamente lícido, humano e simples") e um Prêmio Stálin de 100 mil rublos... São pólos opostos.

Ustvólskaia estudou, de 1937 a 1939, no conservatório da sua cidade natal, tendo interrompido o curso durante a guerra para servir num hospital, e concluiu seus estudos musicais no Conservatório Rimski-Korsakov, onde foi aluna de Shostakóvitch, até 1947. Afirma-se que este a defendeu das acusações de "modernismo" na União dos Compositores Soviéticos e, tendo tido alguma influência sobre as suas composições de juventude,

nião dos instrumentos não é inusitada, como no "Dueto para Violino e Piano", os registros contrastam agressivamente, graves contra agudos, massas sonoras contra sons isolados, clusters contra pontilhismos, fortíssimos contra pianíssimos, glissandos diante de staccatos, ataques versus silêncios, numa tensão rítmica permanente. Noutras criações os estranhos grupos instrumentais acoplados já são, por si sós, expressões de conflito. É o caso da "Composição 1 - Dona nobis Pacem", de 1970-71 (flautim, tuba e piano), da "Composição 2 - Dies Irae", de 1972-73 (8 contrabaixos, caixa de 43 x 43

ra', a compositora retorna aos tempos pré-históricos. Os instrumentos são obviamente modernos e já têm sido usados das mais diversas formas na música européia. Mas aqui tem-se a impressão de que foram tomados por seres selvagens que impõem a sua natureza enlouquecida sobre eles, não para menoscabar uma audiência culta, mas para enviar gritos de socorro nascidos da aflição. Nesse sentido, a música se torna um sinal: ela não mais gesticula, mas se petrifica em alguns poucos símbolos esparsos, tais como os que podemos observar nos quadros de Kasimir Maliévitch. Ustvólskaia está escrevendo

espiritual de Emily, a poeta-suicida Marina Tsvietáieva, uma das muitas vítimas do stalinismo. Ustvólskaia é — quem sabe — a Tsvietáieva pós-suprematista da música moderna.

Ela própria não nos ajuda a desvendar o enigma de sua obra: "É muito difícil falar sobre a própria música. Minha habilidade para compor infelizmente não é igualada por minha habilidade para escrever sobre minhas composições. Além disso, há quem diga que uma exclui a outra. Peço a todos os que realmente amam a minha música que renunciem a sua análise teórica".

rando-se às vezes em quase-cans burlescos, essas figuras martelantes se chocam, durante todo o desenvolvimento da fuga com imprevisíveis ruminações surdantes do piano, do flautim e da tuba, para mais adiante serem revisitados por explosões percussivas das caixas e "clusters" contrabaixísticos ("Composição 2 - "Dies Irae"), até esmorecerem nos sopros e pianíssimos agonizantes da "Composição 3 - "Benedictus qui Venit", que Louis Blis avizinha da "Pergunta sem Resposta" de Charles Ives. Sem querer semantizar o insemantizável musical, não há como evitar a sensação de perceber nessa conflagração sonora um patos de tragédia pessoal e coletiva. De um lado, a truculência da tuba e do flautim em registros extremos, a empostação bufo-marcial das caixas, as intrusões do piano e dos contrabaixos em massas opressivas. De outro, o estertor agônico do piano e dos demais instrumentos em humílimas intervenções na fimbria do silêncio. "As minhas obras não são religiosas no sentido literal, mas estão cheias de espírito religioso e, no meu modo de sentir, soariam melhor no interior de uma igreja, sem introduções e análises de caráter acadêmico. Nas salas de concerto, ou seja, em ambiente 'profano', resultariam diferentes" — afirma, sempre enigmática, a compositora.

Não é possível ainda definir com precisão o espaço da música russa em nosso século, sacrificada como o foi pelo interdito stalinista. Entre Scriabin e Stravinski há um vazio que só será preenchido quando a obra teórica e prática de Obuhov (1892-1950) e Wyschniegradski (1893-1980), expatriados russos, pioneiros da música atonal e microtonal, puder ser melhor conhecida, assim como a dos ultracromatistas Roslavetz (1881-1944) e Lourié (1893-1966). Mais significativa do que parecia é a música da fase não policiada dos "modernistas" como Mossolov (1900-1973) e Popov (1904-1972) — o CD "Music of the First October Years", do selo Olympia, editado em 1988, alguma idéia dessa produção potencialmente rica, como o CD que provam a "Sinfonia de Câmara Dó Maior", op. 2 (1927) de Popov, os "4 Anúncios de Jornal" e os "3 Esboços Infantis", op. 18 (1926) de Mossolov, um compositor que chegou a interessar a Giacinto Scelsi quando foi divulgada na Europa a "machine music" futurista de sua obra "Zavód" (Fábrica), extraída do balé "Stal" (Aço), de 1928. Três anos depois, Pierre Monteux dirigiria, em Paris, o poema sinfônico "Rotative", para três pianos, metais e percussão, de Scelsi, na mesma linha de perquirições. Algumas obras pianísticas dos anos 20 desse compositor russo, que podem ser ouvidas no CD "Mossolov - Works for Piano" (editado pela gravadora Le Chant du Monde, em 1991), mostram-no laborando num instigante enclave entre o cromatismo pós-scriabiniano e o brutalismo ruidista da música-da-máquina. Como se vê, são informações recentes sobre um período por muito tempo rasurado da história musical do nosso século pela censura stalinista. Ustvólskaia não há de ter sido indiferente a essas afinidades com a marginalidade vanguardista russa.

Se as aproximações nos auxiliam

as suas composições de juventude, acabou influenciado por ela, no fim da vida, chegando a submeter suas próprias obras ao julgamento da compositora.

Poucos terão utilizado a dissonância com a violência e a direitude com que Ustvólskaia a usa. Embora haja óbvios antecedentes na própria tradição moderna russa, em Stravinski por certo, mas também em manifestações quase-futuristas de autores da geração que a precedeu imediatamente, como Prokofiev, Mossolov e Popov, as mais ousadas antecipações parecem ensombrear perto das compactas explosões sísmicas dos desacordes da compositora. Desde os exemplos mais antigos de suas obras, em torno dos anos 50, o “Trio para Violino, Clarineta e Piano”, o “Octeto”, “O Grande Dueto para Violoncelo e Piano”, sua personalidade se desgarrava e se singulariza pelo ascetismo e radicalidade das intervenções sonoras, com um matiz percussivo obsedante, que levou, por sinal, Elmer Schoenberg a denominá-la “a dama com o martelo”. Complementam a dissonância cacofônica de suas obras uma extrema concisão, que se condensa em blocos sumários de encadeamentos de sons, atravessados de silêncios, e a formação contrastante, conflituosa, do instrumental. Quando a reu-

(8 contrabaixos, caixa de 43 x 43 cm e piano) e da “Composição 3 - Benedictus qui Venit”, de 1974-75 (4 flautas, 4 fagotes e piano). Mas a timbrística contrastante é explorada da maneira mais radical possível, agravada por ataques bruscos dos instrumentos, cachos de sons em regiões incomuns vazados por sopros e pianos pianíssimos. A “Sonata nº 5 em 10 Movimentos”, com sua dinâmica exaltada pelo martelamento de células sonoras obsessivas, concebida quando Ustvólskaia já chegava aos 67 anos, mostra que a idade não lhe atenuou a rebeldia. E se em criação ainda mais próxima, a “Sinfonia nº 5”, de 1990, o Padre Nosso recitado enfaticamente pelo narrador parece contradizer a austeridade da obra —a menos que se trate de “uma escolha irônica” de Ustvólskaia, como sugere Louis Blois, ou de uma interpretação extrovertida (contra a expressa recomendação da compositora: “Com emoção interior”)— a dureza e a segura do percussionismo orquestral confirmam ainda as propostas anteriores, mantendo basicamente a sua coerência.

O elementarismo formal e a agressividade ruidística de sua obra levaram um outro estudioso, Theo Hirsbrunner, a invocar Stravinski e Maliévitch: “Como Stravinski e Maliévitch: “Como Stravinski em ‘A Sagração da Primavera

(8 contrabaixos, caixa de 43 x 43 cm e piano) e da “Composição 3 - Benedictus qui Venit”, de 1974-75 (4 flautas, 4 fagotes e piano). Mas a timbrística contrastante é explorada da maneira mais radical possível, agravada por ataques bruscos dos instrumentos, cachos de sons em regiões incomuns vazados por sopros e pianos pianíssimos. A “Sonata nº 5 em 10 Movimentos”, com sua dinâmica exaltada pelo martelamento de células sonoras obsessivas, concebida quando Ustvólskaia já chegava aos 67 anos, mostra que a idade não lhe atenuou a rebeldia. E se em criação ainda mais próxima, a “Sinfonia nº 5”, de 1990, o Padre Nosso recitado enfaticamente pelo narrador parece contradizer a austeridade da obra —a menos que se trate de “uma escolha irônica” de Ustvólskaia, como sugere Louis Blois, ou de uma interpretação extrovertida (contra a expressa recomendação da compositora: “Com emoção interior”)— a dureza e a segura do percussionismo orquestral confirmam ainda as propostas anteriores, mantendo basicamente a sua coerência.

A mim, sua “arte de recusas” me faz pensar em duas outras grandes mulheres —na revolução silenciosa e solitária dos poemas de Emily Dickinson, que ficaram inéditos durante a sua vida, e, dentro da própria União Soviética, na trágica insubordinação dessa descendente

ca”.

Refletindo, não obstante, sobre as suas “Composições 1 a 3”, Alain Poirier, guiado pelos títulos que a autora lhes deu, julga ver aí uma “missa em miniatura”, que passaria em arco do apelo à paz, ao “dia da ira” e à expectativa do Redentor. Se assim for, trata-se também, ao que parece, de uma alegoria da penitência e da esperança do povo soviético. Mas é tal a sua explosividade sonora, que eu me pergunto se essas peças não teriam algo de uma “missa negra”, como de certa forma aquela “Sonata da Chiesa”, que Virgil Thomson produziu em 1926, obra notável na opinião de John Cage, compactando culto negro protestante americano, ritmos de tango sincopado e uma “fuga para acabar com as fugas” (expressão de Cage) num concerto dissonante em que trocam de papel cinco instrumentos disparatados —uma clarineta em mi bemol, um trompete em ré, uma viola, uma trompa em fá e um trombone. Só que Ustvólskaia vai ainda mais longe, no trejeante “rumoratório” (para aludir ao “roaratório” cageano) da sua minimissa laica. A começar pelo inusitado solo de tuba que inicia as células fugais da “Composição 1 - Dona nobis Pacem”, entrecortada de gemidos do flautim e do piano em sinistro acoplamento sonoro. Aglome-

Se as aproximações nos auxiliam, suprimindo a reticência da compositora, a compreender e situar, no contexto de sua pátria e da música contemporânea, o significado da esfíngica presença de Ustvólskaia —ainda viva, com 77 anos, a julgar pelas notícias dos CDs—, é preciso que se diga que, de fato, e apesar de todos os precedentes, em última análise sua obra não se parece com nada. E aí reside a sua grandeza. Sem apelações, sem chorar, sem cantar, sem contar, em completo isolamento, ela responde com sua música insólita pelo que há de mais íntegro, mais ético e mais insubornável na dignidade espiritual do artista e do ser humano. Conseguiu ser ela mesma, contra todas as pressões e opressões. Ao mesmo tempo, talvez pela própria solidão periférica de seu trabalho em relação aos centros de gravitação europeus, logrou criar uma obra original, à margem de todas as originalidades da música do seu tempo. Extraiu branco do branco. Silêncio do silêncio. Um silêncio que grita. Grito tão alto e de tanta intensidade que talvez não seja escutado pelos ouvidos anestesiados da maioria silenciosa, mas que, ao menos, já não pode ser silenciado.

Augusto de Campos é poeta, tradutor e crítico, autor, entre outros, de “Despoesia” (Perspectiva).