

# Gramsci e a participação política pela arte musical

*Gramsci and a political participation by the musical art*

**Alessandra Maria Martins Gaidargi**

Mestre em Educação pela Universidade Nove de Julho, São Paulo, SP – Brasil.  
alessandra.gaidargi@gmail.com

**Paolo Nosella**

Doutor em Educação. Professor do Programa de Pós-Graduação  
em Educação da Universidade Nove de Julho, São Paulo, SP – Brasil.  
nosellap@terra.com.br

## Resumo

A participação política é interpretada por Gramsci de duas formas, tradicional e orgânica. A primeira refere-se às atividades culturais próprias da história passada transmitidas de geração para geração – filosofia, teologia, direito, ensino em geral, arte, matemática; a segunda refere-se à atividade organizativa própria das estruturas sociais da atualidade – sindicatos, partidos, associações, governo, organizações. Para Gramsci, a participação política pode ser exercida também pelas expressões culturais artísticas, como a música. Em suas cartas à esposa Giulia, Gramsci desenvolve esse tema e a incentiva a voltar a fazer música como expressão de sua personalidade, exercendo uma participação política adequada ao seu desenvolvimento pessoal. Neste artigo, os conceitos de Gramsci relativos às formas de participação política dos intelectuais tradicionais são resgatados, com destaque para a participação política de grandes compositores por meio da música. A utilização da música, como forma de expressão de ideais políticos, demonstra a modernidade dos apontamentos de Gramsci.

**Palavras-chave:** Grandes Compositores. Música. Participação Política.

## Abstract

Political participation is interpreted by Gramsci in two ways, traditional and organic. The first refers to the cultural activities of past history handed down from generation to generation – philosophy, theology, law, education in general, art, mathematics, and the second refers to the organizational activity own social structures of today – unions, parties, associations, government organizations. For Gramsci, political participation can also be exercised through cultural artistic expressions, like music. In his letters to his wife Giulia Gramsci develops this theme and encourages the return to making music as an expression of her personality, exerting political participation that suits personal development. In this paper, the concepts of Gramsci concerning forms of political participation of traditional intellectuals are rescued, highlighting the political participation of great composers through music. The use of music as an expression of political ideals demonstrates the modernity of Gramsci's notes.

**Key words:** Great Composers. Music. Political Participation.

## Introdução

Antonio Gramsci, reconhecido em educação por seus escritos acerca da escola “desinteressada” do trabalho, fez considerações importantes de filosofia política, principalmente no que concerne à participação política popular. Por sua história, entrelaçada com o início do Partido Comunista na Itália, como militante, sua visão sobre o fazer político do homem difere do que é constantemente defendido por alguns autores comunistas: para Gramsci, a participação política não acontece exclusivamente pela militância direta ou orgânica *stricto sensu*.

Há dois tipos de participação política: a tradicional e a orgânica, ambas com considerável poder de ação. A tradicional refere-se às atividades culturais próprias da história passada e atual, transmitidas de geração para geração – filosofia, teologia, direito, ensino em geral, arte, matemática; a orgânica, por sua vez, faz referência às atividades organizativas próprias das estruturas sociais da atualidade – sindicatos, partidos, associações, governo, organizações. Com isso, Gramsci considera que aquele que demonstra seus ideais políticos por meio da arte, da música, da literatura ou de quaisquer outras formas culturais tradicionais é tão engajado e politicamente ativo quanto aquele que se dedica, por exemplo, a passeatas públicas, panfletagens na porta das fábricas e/ou a atividades administrativas e organizativas de instituições políticas diversas. Cada um está desenvolvendo sua participação política própria, coerente com sua personalidade.

Em carta para sua esposa Giulia, datada de 1932, Gramsci observa que ela ainda tinha muito de sua personalidade a desenvolver, para desenredar seu verdadeiro ser. Assim lhe escreve:

Eu sempre acreditei que a sua personalidade se desenvolveu em grande parte em torno da atividade artística e que sofreu como que uma amputação com a orientação meramente prática e no sentido de interesses imediatos que deu à sua vida. (GRAMSCI apud NOSELLA, 2008, p. 109)

Gramsci alerta Giulia, neste fragmento, que sua vocação como musicista deveria ter sido cultivada como uma forma de participação política “desinteressada”. Infelizmente, fora negligenciada em virtude de seus “compromissos” políticos mais práticos.

O “desinteresse”, considerado necessário por Gramsci para o sucesso das atividades culturais como um todo, da educação à política, é caracterizado pelo não mecanicismo em seu desenvolvimento. A atividade desinteressada a que ele se refere é orientada pela motivação intrínseca de cada um. Por “desinteresse”, ele não se refere à atividade sem motivação, sem esmero ou sem comprometimento social. O “desinteresse” defendido por Gramsci se fundamenta numa ligação profunda e legítima entre o(s) sujeito(s) e a ação praticada, que deixa então de ser mecânica, interesseira e imediatista. É individual sem ser individualista. Na mesma carta, Gramsci relembra a Giulia o sentido que atribuía ao desinteresse, antônimo da falta de compromisso:

Certa ocasião eu sustentei, para escândalo seu, que os cientistas, em sua atividade, são “desinteressados”. Muito brevemente, você rebateu que estes são sempre “interessados”. Naturalmente eu falava em termos “italianos”, e na cultura italiana tinha presente as teorias do professor Loria, que interpretou o termo e a noção de “interesse” num certo sentido alterado, diverso daquele que nas *Teses sobre Feuerbach* é qualificado como *schmutzigjüdisch*, sordidamente judaico. (GRAMSCI apud NOSELLA, 2008, p. 109)

Nesta passagem, Gramsci desvincula seu conceito de interesse de qualquer vinculação material, financeira ou de poder, relacionando-o com integralidade entre a personalidade do sujeito, o princípio da sua ação e os ideais humanitários universais.

A preocupação de Gramsci com o fato de a esposa ter deixado de lado sua habilidade musical nasce, em grande parte, por ela ter passado a se dedicar às atividades políticas práticas do partido, que não se adequavam intimamente à sua personalidade, por não lhe serem “naturais”. Esse conflito, para ele, era a real causa das enfermidades de Giulia. Por receio de ser mal interpretado pela esposa, é muito cuidadoso no texto dessa carta, admitindo, inclusive, sua parcela de culpa no distanciamento entre Giulia e a música, pois as enfermidades de Gramsci nem sempre lhe permitiram incentivá-la. Lembra, com pesar, que alguma vez ele próprio a impedira de tocar piano:

[...] creio que a impressionou mal o fato de que eu uma vez ou tenha saído ou dado sinais de que de algum modo não podia suportar a musica: e por certo eu sofria realmente naquela ocasião, mas estava em condições nervosas deploráveis e a musica me corroia os nervos de modo a me provocar convulsões. (GRAMSCI apud NOSELLA, 2008, p. 109)

Nas últimas linhas desta carta ele retoma a ideia de que Giulia deveria retornar à atividade musical, a fim de desenvolver sua aptidão natural. E acrescenta:

Para mim então a sua personalidade necessitava sair desta “fase” primordial, desemaranhar-se, desenovelar muitos elementos da sua existência precedente de artista “desinteressada” (que não quer dizer vivida nas nuvens, evidentemente), ou seja, “interessada” no sentido não imediato e mecânico da palavra. (GRAMSCI apud NOSELLA, 2008, p. 110)

Com esta consideração final, Gramsci evidencia para Giulia o conceito de interesse natural necessário para que ela possa retomar sua participação política de forma adequada, atividades não consideradas políticas pelo senso comum, como o exemplo da música.

“O caso da esposa de Gramsci nos faz pensar em inúmeros nomes de artistas, cientistas, escritores etc., que, felizmente, não cometeram o mesmo ‘erro metafísico’ e cuja obra revolucionou a história dos homens [...]” (NOSELLA, 2004, p. 19). De acordo com Blanning (2011) o orgulho pela música, que é o som das grandes batalhas e vitórias de uma nação, ou pela música folclórica, que aproxima o ouvinte de seu lar, é, nos dois casos, uma forma política popular de identificação nacional.

## 1 Participação política dos grandes compositores

A participação política por meio da música sempre aconteceu na esfera erudita. O próprio Aristóteles confirma essa tese em seu tratado *A Política*, no capítulo final sobre educação musical. Na modernidade, os principais composi-

tores clássicos tiveram suas obras proclamadas como hinos de revoluções, como Frédéric Chopin (1810- 1849), Giuseppe Verdi (1813-1901) e Richard Wagner (1813-1883). Blanning (2011) ressalta que, nos anos em que estes compositores viveram, o mundo mudou de forma mais rápida e radical do que em qualquer outro momento anterior da história humana. E estas mudanças são irreversíveis.

Espíritos nacionalistas intimamente ligados às suas origens, Chopin na Polônia, Verdi na Itália e Wagner na Alemanha despertavam identificação nacional das massas por meio de suas músicas, muitas vezes em protesto, ainda que velado, contra a situação em que se encontravam seus países. A participação política desses compositores acontece durante toda sua vida, de forma direta e indireta, cada um em sua terra natal.

[...] Em todos esses ‘intelectuais tradicionais’ constata-se um elemento comum: não se submeteram incondicionalmente às exigências imediatistas do mercado. Seu trabalho respondia às exigências ‘desinteressadas’ de sua criatividade e de sua competência técnica, isto é, de alguém que trabalha olhando para a história no horizonte longínquo. Essa dimensão política das atividades culturais “tradicionais” foi ardorosamente defendida por Gramsci [...] (NOSELLA, 2004, p. 19)

## 1.1 O polonês Frédéric Chopin

Frédéric Chopin, compositor polonês nascido em 1810 em Żelazowa Wola, ducado de Varsóvia, ficou conhecido por sua aclamada atuação como pianista articulada ao amor à sua pátria. Reconhecido como talento inato, aos sete anos o jovem pianista já havia composto duas *polonaises*, cujo sentimento patriótico sempre se fez presente nos seus trabalhos.

Chopin partiu de Varsóvia para uma estreia em Viena aos 20 anos, sem saber que nunca retornaria à Polônia. A opressão do Czar Nicolau I provocou a Revolução Polonesa contra a ocupação russa, apenas alguns dias depois da viagem do músico. Ao eclodir o Levante de Novembro, Frédéric Chopin começa a apresentar problemas de saúde de ordem pulmonar, que se agravariam com o tempo, o que o impossibilitou de participar das batalhas, tendo na música a forma

de expressão de seu apoio à Polônia. Em carta para o amigo Jean Matuszynski, que permaneceu em Varsóvia, Chopin demonstra sua preocupação com familiares e amigos: “Vocês cravaram trincheiras? Nossos pobres pais! Onde estão meus amigos? Eu vivo com vocês.” (GUEDES, 2007, p. 149)

Frédéric teve grande dificuldade para obter um passaporte da Áustria para a França, por ser polonês. Decidido a se mudar para Paris, terreno fértil para músicos, foi obrigado a percorrer os gabinetes burocráticos na tentativa de obter o direito de viajar, ainda que não existissem implicações de sua participação no Levante. Em carta à sua família, em meados de 1831, demonstra insatisfação com o tratamento dispensado aos poloneses:

Cada dia me prometem meu passaporte e cada dia me mandam de Anás a Califas para conseguir na polícia este passaporte que já deveria estar depositado. Hoje, recebi esta notícia: meu passaporte foi perdido! Não somente não fizeram nada para encontrá-lo como ainda eu devo fazer um requerimento para obter um novo. Nós [os poloneses], estamos submetidos no momento a estranhas vicissitudes! (GUEDES, 2007, p. 156)

Após finalmente conseguir o visto, Chopin parte para Munique, a fim de conseguir dali rumar a Paris. Durante a viagem recebe a notícia que Varsóvia caíra diante das forças russas e desespera-se. O pianista descreve em seu diário de Stuttgart as aflições com a família, sendo suas composições a única forma de expressão da dor que sente por sua pátria e seus entes queridos.

Talvez nem tenha mais mãe, um moscovita pode tê-la assassinado. Minhas irmãs apavoradas não se deixarão dominar – não. Meu pai em desespero não sabe o que virá, não há ninguém para reerguer minha mãe, e eu estou inativo aqui, as mãos vazias, suspiro de tempos em tempos, derramo meu desespero no piano. (GUEDES, 2007, p. 167)

Chopin então se instala definitivamente em Paris. A partir dessa fase as grandes obras do compositor apresentam sempre muitas referências à Polônia e à situação dos poloneses, que ele apoia de forma irrestrita. No ano seguinte, 1834,

publica a *Grande fantasia* sobre árias polonesas, uma de suas mais famosas obras nacionalistas. Em carta endereçada à Chopin, em 1938, Félicien Mallefille (apud GUEDES, 2007 p. 309) observa sobre uma das apresentações do compositor:

[...] vós vos abandonastes sem desconfiança à vossa inspiração, fizeste-nos ouvir esta *Balada polonesa* que tanto amamos. Mal o gênio melancólico, encerrado em vosso instrumento, reconhecendo as mãos que têm o poder de o fazer falar, começou a nos contar suas dores misteriosas, caímos todos numa profunda meditação.[...] Quanto a mim, encolhido no canto mais sombrio da sala, chorava seguindo no pensamento as imagens desoladoras que fizestes aparecer para mim. Voltando para casa, tentei evocá-las à minha maneira nas linhas que se seguem. Leia com indulgência e se eu tiver mal interpretado a vossa *Balada*, receba como uma prova de minha afeição e de minha simpatia por vossa heróica pátria [...]

A saúde debilitada tornou ainda mais difícil o retorno do pianista à terra natal, e o levou à morte prematuramente, aos 39 anos, após a composição de 264 obras. Chopin foi sepultado em 1849, no cemitério de Père Lachaise, em Paris. Após o funeral foi jogado um punhado de terra polonesa sobre seu túmulo, simbolizando que seu corpo estaria em solo polonês. Antes do funeral, entretanto, atendendo a um desejo documentado por Chopin, seu coração foi removido e colocado com conhaque em uma urna de cristal selada, enviada por sua irmã à Varsóvia, para que repousasse eternamente na Polônia. O coração de Chopin foi lacrado em um dos pilares da igreja da Santa Cruz, em Krakowskie Przedmieście, debaixo da inscrição do Evangelho de Mateus, 6:21: “[...] onde estiver o seu tesouro, ali estará também o seu coração [...]” (MATEUS, 1970, p.18). A homenagem do músico à sua pátria permanece até os dias atuais em Varsóvia, mesmo após a destruição da cidade, em 1944, pelo exército nazista.

## 1.2 O italiano Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi, compositor de óperas do período romântico, nasceu em Roncole, Itália, em 1813. Teve suas primeiras aulas de música ainda em Busseto,

para onde sua família se mudou quando ainda era criança. Na juventude se mudou para Milão, a fim de continuar seus estudos.

A primeira ópera de Verdi, *Oberto*, estreou em Milão em 1839, e apesar de não ter tido grande sucesso, lhe rendeu um contrato para outras duas. A seguinte, *Un giorno di regno*, foi um grande fracasso. Contudo, a terceira ópera foi sua porta de entrada para a esfera prestigiada da música italiana: *Nabucco* que estreou em 1842 e fez de Verdi um famoso compositor.

Depressa se lhe seguiu *Nabucco*, que foi um êxito imediato. O enredo, que relata o conflito entre Assírios e Judeus, incendiou imediatamente a imaginação do público italiano, que sentiu uma grande empatia com a situação dos Judeus, encontrando semelhanças com a sua própria luta contra a opressão austríaca, sendo o famoso “*Va pensiero*” do Coro dos Escravos objecto de pedidos de repetição na estreia, apesar dos regulamentos que o proibiam [...] (STANLEY, 2006, p. 158)

A ópera *Nabucco* está repleta de referências patrióticas, apesar de descrever, na aparência, a libertação dos israelitas do cativeiro na Babilônia. Esta ambientação das óperas em locais distantes da Itália era uma forma muito utilizada pelos libretistas à época, a fim de evitar que os censores percebessem as mensagens políticas ativas contidas nas obras. Essas mensagens, entretanto, eram percebidas facilmente pela audiência, que tomava como hinos nacionais de libertação alguns trechos das óperas. O *Coro dos escravos hebreus* (*Va, pensiero, sull'ali dorate*) se tornou um dos mais populares coros operísticos italianos, por proporcionar ao público oprimido uma forma de expressar seu sentimento frente à realidade da nação. E, apesar de estar clara a questão política no gosto popular pela obra, ela não pôde ser proibida pelos censores.

O fato de que os censores permitiram as representações de *Nabucco* e outras óperas com mensagens políticas ligeiramente cifradas não prova que tais mensagens não existissem e não fossem captadas por seus alvos. O que mostra é que os relativamente cordatos austríacos – que também gostavam de ir à ópera – concluíram que

teriam mais a perder proibindo do que permitindo a apresentação.  
(BLANNING, 2011, p. 286)

O processo de identificação nacional, nesse momento, se intensificava na Itália. Aproveitando-se de um abrandamento da censura, Verdi tentou compor uma obra nacionalista sem os véus que encobrissem suas verdadeiras mensagens. Cria, então, em parceria com o libretista Cammarano, *La battaglia di Legnano*, que estreia em Roma em 1949, versando sobre a história da batalha travada em 1176 contra os germânicos do norte, que atacaram a península italiana. Já nos versos iniciais da ópera, o coro exalta o sentimento nacional: “Vida longa à Itália! Um pacto sagrado / Une todos os seus filhos / Enfim transformou tanta gente / Num povo só de heróis”. A ópera foi censurada *a posteriori* e por isso remanejada por Verdi, mas sem sucesso de público.

Além de homenageado como compositor, Verdi simboliza para o povo italiano o amor à pátria. A expressão “Viva Verdi” passou a ser grafitada nos muros como um acrônimo para *Viva Vittorio Emanuele Rei da Italia*. Inicialmente em Nápoles e depois em todas as regiões da Itália, nas iniciais de Verdi estampava-se o desejo popular pela hegemonia política nacional do Rei da Sardenha, Vitório Emanuel II, germe inicial da unidade e autonomia italianas:

Acabou chegando o dia de Vitório Emanuel, rei da Sardenha, cumprir sua missão. Quando seu primeiro-ministro, Cavour, ficou sabendo que os austríacos haviam mordido a isca e declarado Guerra, acorreu à janela de seu escritório e entoou a grande ária de Manrico de *Il Trovatore*, de Verdi: “Di quella pira”. (PHILLIPS-MATZ, 1993, p. 388)

Após a unificação da Itália, em 1861, Verdi passa a exprimir sua participação política também de forma tradicional, tendo sido eleito Membro da Câmara dos Deputados, mas renuncia ao cargo em 1865. Posteriormente, em 1874, se torna Senador do Reino por nomeação do Rei Vitório Emanuel II, da Itália. Porém, a participação política orgânica não o atrai nem o distancia das composições. São desse período grandes peças político-tradicionais como *La forza del destino* e *Aida*.

Verdi é autor de diversas outras peças de cunho nacionalista, tendo se despedido dos teatros apenas em 1893, com *Falstaff*. Em 1901, o músico faleceu devido a um derrame. Em seu funeral foram conduzidas, por Toscanini, diversas orquestras e coros de toda a Itália pela cidade de Milão. Um dos seguidores do cortejo entoou espontaneamente o *Va pensiero*, que foi ecoado por todos que acompanhavam o funeral.

### 1.3 O alemão Richard Wagner

Richard Wagner, compositor de óperas e ensaísta, nasceu em Leipzig, Alemanha, em 1813. Recebeu as primeiras instruções de piano em Dresden. Aos 17 anos, já havia composto duas sonatas para piano e para um conjunto de cordas, além de um arranjo para piano da Quinta Sinfonia de Beethoven. No ano seguinte ingressa na Universidade de Leipzig e três anos mais tarde completa sua primeira ópera, *As fadas*.

Em 1834, o compositor assume a regência do Teatro de Magdeburgo e passa a se dedicar a uma nova criação, a ópera *Das Liebesverbot* (Amor proibido), da qual é autor da música e do libreto. A apresentação foi um fracasso. O compositor muda-se para Riga, temendo a prisão pelo montante de dívidas que acumulara. Assume a regência do teatro da cidade. Depois de vários conflitos com o diretor da ópera, por motivos profissionais e pessoais, é dispensado da função e parte para Paris.

Por intermédio de Meyerbeer, compositor judeu prestigiado em Paris, Wagner apresenta *Rienzi* no Teatro da Corte de Dresden, de onde se torna regente. No ano seguinte estreia *Der fliegende Holländer*. A partir desta obra Wagner passa a explorar os épicos alemães e a mitologia nórdica em seus libretos, o que se tornaria uma de suas maiores marcas: a revitalização da cultura alemã.

Wagner passa a se dedicar às atividades políticas de forma direta, além da música e dos ensaios. Primeiramente, ele tenta introduzir uma reforma de salários e funções no próprio teatro, o que valoriza os músicos e não agrada seus superiores:

[...] ninguém duvida de sua façanha de ter colocado a música bem no centro da vida pública, de onde nunca mais foi desalojada.

Muitas outras forças vinham atuando na mesma direção, mas o que dramatizou a chegada da música foi a crença especial de Wagner em seu próprio destino e no valor supremo de sua arte. (BLANNING, 2011, p. 73)

O compositor se envolve então com a questão da reunificação alemã, que começa a ganhar espaço e adeptos em 1848. O anarquista russo Bakunin se refugia em Dresden nesse período, e Wagner se entusiasma com os ideais socialistas e anarquistas revolucionários. Alista-se então no partido *Vaterlandsverein*, para lutar pelo estabelecimento da democracia na Alemanha, junta-se à Guarda Comunal Revolucionária e participa da resistência armada. A revolução foi esmagada pelas tropas prussianas. Os líderes da revolta, entre eles Bakunin, foram condenados à prisão perpétua, e Wagner, para evitar o mesmo destino, fugiu do território alemão, de onde ficaria afastado nos 11 anos seguintes.

Mesmo exilado, sua obra tinha tamanha popularidade nacional que continuou sendo representada, o que lhe rendia proventos. Wagner se estabelece na Suíça e começa a trabalhar naquela que seria sua obra-prima, a saga *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os mestres cantores de Nuremberg*), composta ao longo de 26 anos. O compositor se envolve em uma grande paixão com a esposa do amigo que o hospedava, o que resulta no fim de seu casamento e na inspiração para a ópera *Tristain e Isolde*. O projeto de *O anel do Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*) só foi retomado sete anos depois.

O fato de Wagner ser considerado um revolucionário criminoso e procurado pela polícia alemã impedia muitos admiradores de se tornarem patrocinadores de sua obra, entre eles o próprio imperador Pedro II, do Brasil. Durante 11 anos tentou por diversas vezes ser anistiado em sua pátria, mas somente em 1860 lhe foi concedida. Neste meio tempo, suas obras continuavam sendo disseminadas por toda a Alemanha. Ele retoma, então, o trabalho com *O anel do Nibelungo*.

Ao assumir o trono da Baviera, Luis II chama Richard Wagner para a Corte. Por ter apreço à obra do compositor, o Rei assume suas dívidas e lhe concede uma pensão para que viva confortavelmente em troca de seu trabalho. A influência política de Wagner sobre o Rei, bem como as vultosas somas em dinheiro que recebia, tornaram sua permanência na Baviera indesejada. A alternativa encontrada pelo Rei foi banir o músico, sem entretanto deixar de lhe encaminhar sua pensão.

A Prússia declara guerra à Áustria e a Bavária apóia o exército austríaco, que sai perdedor. Em busca de retomada de prestígio e sabendo do apreço popular pela obra de Wagner, Luis II autoriza, contra a vontade do compositor, a montagem de *Das Rheingold* (1869) e *Die Walküre* (1870) na corte de Munique. Apesar da ausência do compositor, o público ovacionou a ópera e se emocionou com as palavras de Wotan: “Quando poderes audaciosos se enfrentam, eu geralmente aconselho a guerra.” A França e a Prússia entram em guerra naquele mesmo ano, o que deu origem ao Segundo Reich. A Alemanha, inclusive a Bavária, apoiaram a Prússia.

Wagner, então, realiza seu grande sonho: a construção de um teatro próprio para suas obras na cidade de Bayreuth. Só então o compositor finaliza a composição do ciclo de *O anel do Nibelungo*, com *Götterdämmerung*, e em 1876 tem início o primeiro Festival de Bayreuth, com a apresentação da obra completa. O evento teve grande peso político devido às implicações do artista com as questões nacionalistas e o apoio de outras nações.

Em 12 de agosto de 1876, o imperador alemão Guilherme I e muitos outros príncipes viajaram à pequena cidade francônia de Bayreuth para assistir a estreia do drama musical em quatro partes *O anel dos nibelungos*, para o qual Wagner havia composto a música, escrito o texto, recrutado a orquestra, cantores e técnicos, arrecadado o dinheiro e construído o teatro [...] (BLANNING, 2011, p. 72)

A última ópera de Wagner, *Parsifal*, estreou em 1882, e posteriormente viria a ser considerada um acréscimo à temática de *O anel*. No ano seguinte o compositor faleceu e seu funeral aconteceu em Bayreuth.

A força política da obra de Wagner, em especial *O anel do Nibelungo*, vai além dessas questões, implicando fatores revolucionários no embate entre o amor e o poder, ilustrados pela mitologia nórdica. *O anel* sugere ao menos quatro soluções possíveis: revolução, simbolizada pela espada empunhada inicialmente por Siegmund, depois destruída por Wotan, mas recuperada por Siegfried; revolução sexual, simbolizada pela união incestuosa de Siegmund e Sieglinde que produziu Siegfried; o “eternamente feminino” personificado pela autoimolação de Brünnhilde, que traz o anel de volta às virgens do Reno; e a renúncia à vontade,

primeiro aceita por Wotan e depois levada a um nível maior por Parsifal, na ópera de mesmo nome que formou a quinta parte de *O anel* e estreou em Bayreuth em 1882 [. . .] (BLANNING, 2011, p. 122)

Infelizmente a obra de Richard Wagner apresenta tendências anti-semitas, apesar de o compositor ter amigos e colaboradores judeus e a dialética nacionalista que sua obra inspira fez com que fosse tomado como o exemplo da glória da música alemã pelo Reich.

## Considerações finais

A participação política pelo exercício da música sempre foi importante na História, não apenas no século XVIII, quando foi particularmente marcante. A música popular também guarda sempre características políticas. As músicas de cada região versam inevitavelmente sobre propostas e inquietações políticas, ainda que de forma sutil, a fim de evitar as censuras características das sociedades oprimidas. Muitas delas são ainda hoje assumidas como hinos de libertação.

No Brasil, por exemplo, a utilização da música popular foi determinante para a manifestação de ideais políticos durante a ditadura militar. Sobretudo após a instituição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), quando a censura tornara-se extremamente severa, a música popular brasileira passou a ser uma das poucas formas de expressão política possível aos jovens. Um exemplo emblemático do uso da música como participação política neste momento histórico foi a canção de Geraldo Vandré *Pra não dizer que não falei das flores*. Os versos “Vem vamos embora / que esperar não é saber / quem sabe faz a hora / não espera acontecer [. . .]” se tornaram um dos mais fortes hinos de libertação na voz de milhões de jovens. Ainda hoje a canção é referenciada sempre que se menciona a resistência civil e estudantil contra a ditadura militar no Brasil, tamanha a identificação nacional que despertou.

A música, como vimos, exerce em todo o mundo a expressão política de ideais. Nesse sentido, destaca-se a atualidade dos escritos de Gramsci: o compromisso político acontece de outras formas, para além da militância orgânica e burocrática.

Essas diversas formas de atuação política, por meio das expressões tradicionais de cultura como a música, a poesia, a literatura, o cinema etc. são autênticas quando são manifestações “naturais”, orgânicas à personalidade do indivíduo. Na história da civilização, as manifestações políticas ligadas à música e seus resultados comprovam que a percepção de Gramsci não estava equivocada.

## Referências

- ARISTÓTELES. *A política*. São Paulo: Escala, 2008.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GUEDES, Zuleika Rosa. *Correspondência de Frédéric Chopin*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- NOSELLA, Paolo. Compromisso político e competência técnica: 20 anos depois. *EccoS – Revista Científica*, São Paulo, v. 6, n.1, p. 9-24, jun. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Antonio Gramsci para os educadores: antologia organizada por Paolo Nosella* [Mimeo]. São Paulo: UNINOVE, 2008.
- PHILLIPS-MATZ, Mary Jane. *Verdi: a biography*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- MATEUS, São. *Novo testamento*. Editora Heder. São Paulo, 1970.
- STANLEY, John. *Música clássica: os grandes compositores e as suas obras-primas*. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

recebido em 9 jan. 2013 / aprovado em 10 out. 2013

Para referenciar este texto:

GAIDARGI, A. M. M.; NOSELLA, P. Gramsci e a participação política pela arte musical. *Dialogia*, São Paulo, n. 18, p. 167-180, jul./dez. 2013.