

Caio Giovaneti de Barros

**Pressupostos e ideologia na historiografia da música soviética no
Ocidente: apontamentos em obras-chave entre 1943 e 2017**

São Paulo

2021

Caio Giovaneti de Barros

**Pressupostos e ideologia na historiografia da música soviética no Ocidente:
apontamentos em obras-chave entre 1943 e 2017**

Tese de Doutorado em Música do Instituto de Artes. Li-
nha de pesquisa: Teoria e Práxis do Processo Criativo.

Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” - UNESP
Instituto de Artes

Orientador: Mauricio Funcia de Bonis

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

B277p	Barros, Caio Giovaneti de, 1988- Pressupostos e ideologia na historiografia da música soviética no Ocidente : apontamentos em obras-chave entre 1943 e 2017 / Caio Giovaneti de Barros. - São Paulo, 2021. 195 f. : il. + anexos Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Música - História e crítica. 2. Música - Aspectos sociais. 3. Historiografia. 4. Realismo socialista. I. De Bonis, Maurício Funcia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 780.904
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: Pressupostos e ideologia na historiografia da música soviética no Ocidente: apontamentos em obras-chave entre 1943 e 2017

AUTOR: CAIO GIOVANETI DE BARROS

ORIENTADOR: MAURÍCIO FUNCIA DE BONIS

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em MÚSICA, área: Música: Relações Interdisciplinares pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. MAURÍCIO FUNCIA DE BONIS (Participação Virtual)
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. CARLOS ALBERTO DE MOURA RIBEIRO ZERON (Participação Virtual)
Departamento de História / FFLCH/USP

Prof. Dr. PAULO GILBERTO FAGUNDES VISENTINI (Participação Virtual)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. MARIO RODRIGUES VIDEIRA JUNIOR (Participação Virtual)
Departamento de Música da ECA / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. MARCOS FERNANDES PUPO NOGUEIRA (Participação Virtual)
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

São Paulo, 29 de julho de 2021

À minha esposa, Ana Carolina, pelas opiniões, revisões, normatizações e, principalmente, por manter nossa vida funcionando enquanto eu me ausentava em horários insanos. Espero poder fazer o mesmo por você em breve, quando for a sua vez de escrever sua tese.

Resumo

O período entre 1932 e 1958 marcou o desenvolvimento do realismo socialista na música soviética. Como é de se esperar, os debates historiográficos sobre este momento histórico são bastante controversos. Neste trabalho realizamos uma análise de obras-chave da historiografia musical ocidental sobre a música soviética a fim de identificar seus pressupostos e tendências. Elegemos 13 obras agrupadas em 4 categorias de análise e verificamos (1) como essas obras definem o realismo socialista e (2) quais são suas posições em relação a episódios icônicos da história da música soviética. Essas análises são intercaladas por estudos que comentam seus resultados. Nossa hipótese inicial é a de que a historiografia da música soviética parte do ponto de vista do artista como indivíduo. Após sintetizar os resultados de nossos estudos individuais, concluímos que esse conjunto de obras assumem três paradigmas derivados do período da Guerra Fria: o *culto à personalidade*, a *arbitrariedade* de decisões e definições do realismo socialista e a *síndrome evolucionista da vanguarda*.

Palavras-chave: Música Soviética. Realismo Socialista. Música Russa. História da Música.

Abstract

The period between 1932 and 1958 was marked by the development of Socialist Realism in Soviet Music. As expected, the historiographic debates on this period are very controversial. In this thesis we analyse major works from western music historiography on soviet music in order to identify their assumptions and tendencies. We elected 13 works grouped in 4 analytical categories e verified (1) how these works define Socialist Realism and (2) what are their positions in relation to iconic episodes of Soviet Music History. These analyzes are interspersed by studies that comment on their results. Our initial hypothesis is that soviet music historiography in the West departs from the point of view of the artist as an individual. After summarizing the results of our individual studies, we conclude that this group of works contain three paradigms that are derived from the Cold War period: the *cult of personality*, the *arbitrariness* of decisions and definitions of Socialist Realism and the *evolutionist syndrome of the Avant-garde*.

Keywords: Soviet Music. Socialist Realism. Russian Music. Music History.

Sumário

	Apresentação	15
	Prólogo	19
	Introdução	25
1	DEFINIÇÕES E ASPECTOS DO REALISMO SOCIALISTA NA MÚSICA	31
1.1	Algumas definições na literatura russa e soviética	32
1.1.1	Predecessores	32
1.1.2	Período pós-revolução	33
1.1.3	Realismo socialista na música	34
1.2	Aspectos do Realismo socialista na historiografia musical	35
1.2.1	Características gerais	35
1.2.2	Realismo socialista na música	46
1.2.3	Críticas	55
1.2.4	Aspectos do Formalismo	59
1.3	Resultados	68
1.3.1	Tendências entre aspectos e categorias	68
1.3.2	Resultados em relação às hipóteses	69
1.3.3	Conclusões	69
2	PARALELOS ENTRE O QUE É ARTE, DE TOLSTÓI E A TENDÊNCIA IDEOLÓGICA DA MÚSICA SOVIÉTICA, DE ZHDANOV	71
2.1	O paradigma da arbitrariedade na historiografia musical	71
2.2	Método de análise dos documentos	72
2.3	Paralelos	73
2.3.1	Comunicação de sentimentos	73
2.3.2	A arte deve ser acessível ao povo	73
2.3.3	Inseparabilidade entre forma e conteúdo	74
2.4	Oposições de pensamento entre os textos	75
2.4.1	Arte amadora e arte profissional	75
2.4.2	Arte universal e arte nacional	75
2.4.3	Causas das oposições de pensamento	76
2.5	Considerações finais	76
3	TESES SOBRE EPISÓDIOS RELEVANTES DA HISTÓRIA DA MÚSICA SOVIÉTICA	77
3.1	O decreto de 1932 e o fechamento das associações autônomas de músicos	77
3.1.1	Problema: Por que as associações foram fechadas?	78
3.1.2	Comentários	82
3.2	O retorno de Prokofiev	84
3.2.1	Problema: Por que Prokofiev Retornou à União Soviética?	84
3.2.2	Comentários	88
3.3	Caos ao invés de música e a ópera <i>O Don Silencioso</i>	90

3.3.1	Problemas: Por que a ópera de Shostakovich foi censurada? E por que a ópera de Dzerzhinsky foi aclamada?	90
3.3.2	Comentários	101
3.4	Cancelamento da estreia da Sinfonia n. 4 de Shostakovich e o sucesso da Sinfonia n. 5 101	
3.4.1	Problemas: Por que a Sinfonia n. 4 foi cancelada e por que a Sinfonia n. 5 foi aclamada?	102
3.4.2	Comentários	110
3.5	Mudança de política cultural durante a II Guerra Mundial	111
3.5.1	Problema: Por que ocorreu essa mudança na política cultural?	111
3.5.2	Comentários	115
3.6	A grande amizade e a campanha cultural em 1948	115
3.6.1	Problemas: Por que A Grande Amizade foi censurada e quais eram os objetivos de Zhdanov?	116
3.6.2	Comentários	124
3.7	Shostakovich em Nova Iorque (1949)	125
3.7.1	Problema: Por que Shostakovich proferiu seu discurso?	126
3.7.2	Comentários	128
3.8	As críticas às óperas de 1951	130
3.8.1	Problema: Por que as óperas foram primeiramente recomendadas e em seguida censuradas?	130
3.8.2	Comentários	138
3.9	Sobre a retificação dos erros na era Khrushchëv (1958)	138
3.9.1	Problema: O que significou essa resolução?	138
3.9.2	Comentários	142
3.10	Resultados	142
3.10.1	Tendências entre categorias	142
3.10.2	Tendências por episódios	145
3.10.3	Outras tendências	146
3.10.4	Conclusões	147
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
4.1	Análise das hipóteses	149
4.1.1	Hipóteses específicas	149
4.1.2	A historiografia musical soviética parte do indivíduo?	150
4.2	Paradigmas e suas consequências	152
4.3	Desdobramentos dos resultados	154
5	EPÍLOGO: FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO	155
5.1	Dedicatória	155
5.2	O que é Loj	155
5.2.1	O formato do texto	155
5.2.2	As personagens	156
5.2.3	O Ano em que se passam os eventos	156
5.2.4	A escolha das obras	156
5.3	Algumas passagens comentadas	156
5.3.1	“Foi-se o tempo em que nossos compositores dependiam das graças de príncipes e outros nobres para sua sobrevivência”	156
5.3.2	“Até o pobre Mozart tentou a sorte, após levar o famoso pontapé de Colloredo por tentar se demitir”	157
5.3.3	“É verdade que muitos compositores serviram com afinco seus algozes, escrevendo músicas tendenciosas”	157

5.3.4	“uma antena da raça”	157
5.3.5	“Na obra do mesmo Haydn, por exemplo, foram descobertos protestos ocultos contra a nobreza de Esterhazy”	157
5.3.6	“não podemos nos esquecer do quão distante de seus pares, quão divorciados da sociedade são seus últimos quartetos de cordas compreensíveis somente para um grupo seletivo de estetas.”	158
5.3.7	“Às vezes até mesmo, pode-se imaginar, indo buscar uma cantata no ano anterior e executando-a novamente, pois não houve tempo de criar uma nova naquela semana, e os pastores talvez nem se lembravam mais dela.”	158
5.4	Por que Loj	158
	REFERÊNCIAS	161
	ANEXOS	165
	ANEXO A – LISTA DE OBRAS CONSULTADAS	167
	ANEXO B – TRADUÇÃO DE <i>O ARTISTA E SUA CONSCIÊNCIA</i>, DE JEAN PAUL SAR- TRE	187

Apresentação

Esse trabalho, como quase todos os projetos de doutoramento, teve seu caminho tortuoso.

A primeira versão que apresentei tratava das disputas entre a estética musical do campo socialista e a do campo capitalista. Vários fatores contribuíram para a desistência do projeto: a inacessibilidade, na época, do idioma russo (o plano era estudar livros editados no ocidente pela Editora Progresso); a amplitude e indefinição do tema e, talvez o mais importante, a rejeição de financiamento por uma agência de fomento.

Dentre os pareceres recebidos nessa tentativa de financiamento, um deles mencionava que seria mais interessante estudar as influências do realismo socialista no Brasil, especificamente. E essa foi a segunda encarnação do projeto. Recuperei alguns documentos de Claudio Santoro disponíveis no acervo digital da biblioteca nacional, adquiri uma cópia de sua Sinfonia n. 4, editada na URSS, busquei alguns materiais da produção de Willy Corrêa de Oliveira nos anos 80. Mas ainda não estava claro qual era o problema a ser trabalhado, principalmente porque não havia uma definição clara do que era, afinal, realismo socialista na música. Muito menos o que significariam seus reflexos num país que não passou pela experiência socialista, como o Brasil.

Após algumas sessões de orientação (às vezes mais próxima de conversas de amigos) com o Mauricio, chegamos à ideia de realizar um levantamento de como o realismo socialista é descrito na história da música no ocidente. Agora já decidido por realizar o projeto sem financiamento, conciliando com meu trabalho de programador, saí em busca de todos os livros de história da música disponíveis em português, inglês, italiano, francês e alemão. Encontrei mais de 350 livros, a maioria deles apenas com alguns parágrafos sobre a música soviética, e comecei a organizar as definições de realismo socialista e todas as outras afirmações que achasse interessantes, ou que, em minha opinião, denunciassem a posição ideológica da obra.

Com mais ou menos metade dessa lista lida, levei esse projeto para a qualificação. Graças às críticas extremamente profícuas dos professores Carlos Zeron e Paulo Visentini, ficou claro que o projeto, da maneira como estava construído, não seria possível de ser realizado: a análise da lista completa dos livros tomaria mais tempo do que o possível, a lista em si não possuía um critério claro de escolha e o trabalho não tinha uma hipótese bem definida. Foi essa crítica o principal determinante da versão atual.

Como quase todo trabalho que envolve disputas políticas, opiniões controversas e assuntos espinhosos, este possui uma motivação pessoal. Tendo passado minha infância nos anos 90, aprendi que não havia alternativa ao capitalismo e, na minha formação musical, o assunto da música soviética era algo muitíssimo raramente mencionado, com exceção de algumas obras de Shostakovich e Prokofiev aqui e ali, talvez algum comentário sobre Khachaturian, por sua utilização em trilhas sonoras (como em *2001: Uma Odisséia no Espaço*, esse sim um filme autorizado a receber suas loas). Me lembro bastante nitidamente de uma aula onde foi mencionado que Shostakovich cancelou a estreia de sua Sinfonia n. 4 e escreveu a n. 5 “com uma arma apontada na cabeça”. Soma-se a isso os anos dedicado ao aprendizado da composição musical. Sendo educado nos princípios estéticos da vanguarda musical, permaneceu um mal estar com a impossibilidade de comunicação entre a música que fazia e um público (inexistente). O amadurecimento político, a descoberta de toda essa “história oculta”, desses debates estéticos “proibidos” causou uma certa obsessão.

Apesar de totalmente anedótico, a julgar pelas conversas e perguntas em congressos, me parece que o assunto costuma despertar o interesse dos estudantes de música. O assunto da música soviética também parece estar retornando à ordem do dia nos últimos 10 anos.

Realizamos uma pesquisa na ferramenta *Ngram*¹, do Google, que busca termos na gigantesca coleção de livros digitalizados pelo projeto Google Books. Os termos *socialist realism* e *soviet music* no corpus em inglês mostram ambos uma queda mais ou menos constante até aproximadamente 2010, quando se inicia uma (ainda modesta) ascensão (figura 1).

¹<<https://books.google.com/ngrams>>, Acesso 24 de Setembro de 2021.

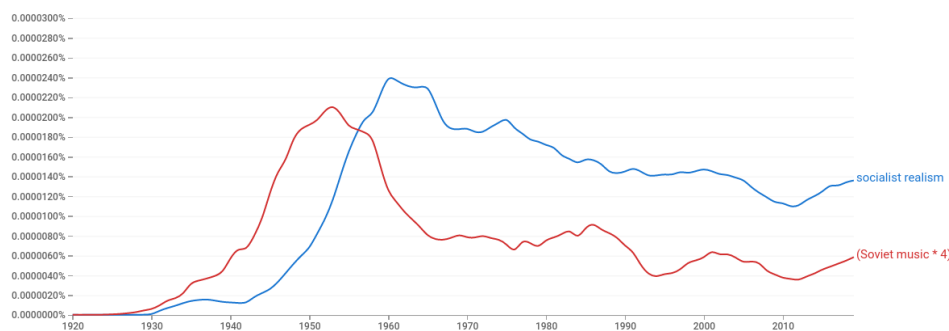


Figura 1 – Aparições de *socialist realism* e *Soviet music* em livros entre 1920 e 2019. As proporções do termo *Soviet music* estão multiplicadas por 4 para melhor comparação. Utilizamos também o termo a letra S inicial em maiúscula por ser o mais relevante das variantes de maiusculização.

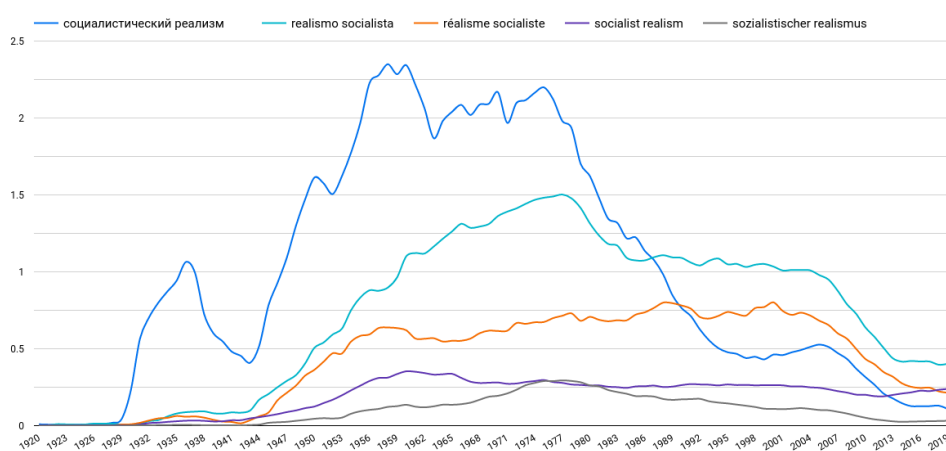


Figura 2 – Aparições de variações de *realismo socialista* em diferentes idiomas e corpora. Os valores são relativos a cada corpus, portanto não são comparáveis em valores absolutos, mas sim em sua variação no tempo. O termo *realismo socialista* é o mesmo para o corpus em italiano e espanhol, portanto seu valor aparece somado no gráfico.

Essa ascensão, no entanto, parece restrita à língua inglesa. Outros idiomas ainda demonstram queda desde os anos 80 (figuras 2 e 3).

Talvez a abertura dos arquivos soviéticos nos anos 90 juntamente com a crise de 2008 tenha suscitado novos interesses (e necessidades de novos ataques) sobre o assunto.

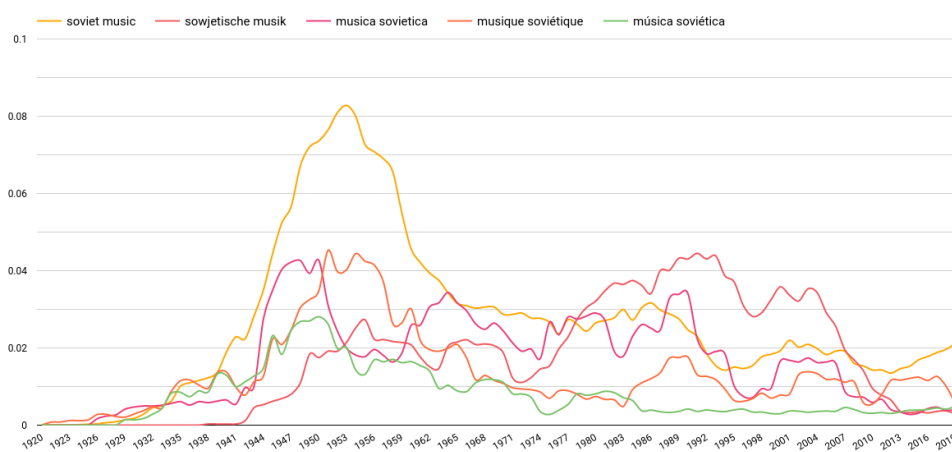


Figura 3 – Aparições de variações de *música soviética* em diferentes idiomas e corpora. Aqui decidimos omitir o termo *sovetskaya muzika* (*советская музыка*) pois este se sobrepõe tanto aos outros que achata as curvas

Prólogo

O texto a seguir será comentado devidamente no capítulo 5. Devido à importância de suas descobertas e a relevância para a discussão sobre a historiografia soviética, consideramos de fundamental importância sua exposição como um prólogo ao trabalho.

Loj

O presente artigo tem como objetivo tornar públicas novas evidências de primeiras execuções de obras de Beethoven na Rússia. Uma crítica encontrada em um pequeno jornal cultural de circulação em meio à *ingeligentsia* russa, conservado na repartição de periódicos e jornais da Biblioteca Nacional Russa Lenin, atesta o que muito provavelmente foram as primeiras execuções em solo russo de obras do compositor intimamente ligadas ao país: A famosa Sonata para violino n. 8 (op. 30, n. 3), dedicada ao Tsar¹ Alexandre I, a *Polonaise*, op. 89, dedicada à Impetratriz Elizabete Alexeievna e as Dez Árias Nacionais com variações, para flauta e piano, op. 107. A melodia do terceiro movimento desta última obra traz consigo o título de *Volkslied aus Kleinrussland* (Canção folclórica da "pequena Rússia". A maneira como era denominada a Ucrânia, na época) e o sétimo movimento se utiliza da canção popular ucraniana *Ikhav Kozak za Dunai* (Іхав козак за Дунай: O cossaco cavalgou para além do Danúbio). Apesar de as obras terem sido compostas quase 70 anos antes, apenas foram estreadas na Rússia no ano de 1880. O evento aparentemente incontestado motivou uma interessante digressão em sua crítica, que acabou provocando resposta na edição seguinte do periódico. A polêmica, ainda no século XIX, possui estranhos paralelos com os debates que ocorreriam aproximadamente meio século depois, na já então União Soviética.

Crítica ao concerto

A crítica foi publicada no terceiro volume do periódico trimestral de São Petersburgo *Loj* (Ложь), de julho de 1880. Assinado por Ruslan Semionovitch Tarutchkin (Руслан Семёнович Таручкин), o texto inicia elogiando com grande enlevo a Sonata:

Todo o público encantou-se com o primeiro movimento. A grande energia, o tratamento maravilhoso das sonoridades em velozes oitavas com os dois instrumentos simultaneamente, toda a obra é digna dos maiores gênios superando até, digamos com sinceridade, os melhores compositores russos.

O texto segue comentando as obras em sua ordem de execução. A *polonaise* aparentemente causou grande impressão:

Após o energético acorde de abertura, chamando a atenção de todos, até daqueles eventualmente distraídos com as saborosas iguarias alemãs servidas durante a ocasião. Seguem-se misteriosos arpejos causando grande antecipação para o que se revela uma encantadora dança.

Com relação às Árias Nacionais, curiosamente, o sétimo movimento foi executado primeiramente. O terceiro, mais curto, soou apenas na conclusão do concerto, como biz: "*Un petit bonbon*² para deleite de todos os presentes."

Após a descrição das obras executadas, porém, o autor da crítica empenha-se em desvelar as causas da "genialidade de Beethoven". Aqui, porém, nosso crítico interrompe a descrição das obras e muda subitamente de assunto. "Foi-se o tempo em que nossos compositores dependiam das graças de príncipes e outros nobres para sua sobrevivência", inicia Tarutchkin:

Beethoven foi talvez o primeiro compositor que pôde sobreviver de sua própria arte, de sua força criativa. Até o pobre Mozart tentou a sorte, após levar o famoso pontapé de Colloredo por tentar se demitir (naqueles tempos a ideia de demissão não existia para esses servos infelizes!), porém as marés

1 Escrevo a palavra *Tsar* ao invés de *Czar*, mais comum no ocidente, obedecendo à escrita russa Царь, cuja pronúncia, em português, é mais próxima da escrita escolhida.

2 Em francês no original.

não eram propícias: todos sabemos com que juventude Mozart deixou essa terra de Deus.

Dir-se-ia que esse interessante argumento soa bastante progressivo nesse momento, especialmente considerando que a Rússia, no século XIX, ainda vivia sob o cetro do Tsar e do sistema feudal. Mesmo elevando os nomes de Beethoven e Mozart, Tarutchkin não os poupa (aliás, eles e seus contemporâneos) de críticas:

É verdade que muitos compositores serviram com afínco seus algozes, escrevendo músicas tendenciosas, feitas para o deleite desses nobres, verdadeiras baratas bigodudas asquerosas. Veja, por exemplo, hino 'Deus Salve o imperador Francisco', de Haydn. Obras repugnantes como essas, de duvidosa qualidade artística, abundaram nesses tempos sombrios.

Note-se de passagem a estranha coincidência dessa adjetivação dos nobres com o conto "Tarakã", escrito somente em 1921, por Tchukóvski, sobre a barata bigoduda que assombra os animais da floresta (e que, como foi apontado por diversos críticos literários, como uma antena da raça, também previu estranhamente os eventos futuros do terror estalinista na União Soviética). Mas, apesar do tom condenador, Tarutchkin pouco à frente muda a clave de seu raciocínio:

Há que se perdoar, senão totalmente ao menos em parte, esses excessos. Diante de tamanha perseguição que sofriam os artistas, nada mais natural do que fazer concessões para sobreviver.

No parágrafo seguinte, se omitíssemos os nomes das personagens e das obras, teríamos a impressão de se tratar de uma análise das obras e do ambiente do compositor D. Shostakovich, como se vê tipicamente em programas de concerto e livros de história da música:

As publicações recentes da musicologia cada vez mais revelam atos de rebeldia dos artistas. Na obra do mesmo Haydn, por exemplo, foram descobertos protestos ocultos contra a nobreza de Esterhazy. O grande exemplo, sem dúvida, é a Sinfonia do Adeus, onde no último movimento os músicos pouco a pouco deixam o palco, restando apenas um violino. Em que pese a grande invenção musical, (com que vigor a sinfonia se inicia!): Esse último movimento pensado como uma densidade cada vez mais rarefeita na medida em que os instrumentos se calam. Direcionalidade inequívoca. Mas, sobretudo, um verdadeiro ato de coragem, a composição dessa obra.

Chama a atenção não apenas a conexão traçada entre a obra de Haydn e as relações de trabalho de sua época, mas também o apontamento de um sentido oculto, contido no próprio tratamento do material musical da Sinfonia do Adeus. O autor cita ainda outros exemplos:

Bach desafiou a arrogância de Frederico da Prússia com os enigmas de sua Oferenda Musical. E nosso grande Beethoven, rabiscou ferozmente a dedicatória a Napoleão em sua Terceira Sinfonia quando se deu conta da tamanha traição desse homem minúsculo.

A figura de Napoleão toma por algum momento a atenção do autor. Tarutchkin então antecipa com entusiasmo a estreia da Abertura 1812, de Tchaikóvski, que ocorreria no mês seguinte em Moscou, e aproveita para comentar sobre as condições do compositor:

Tchaikóvski apenas pôde escrever o melhor de sua obra após se livrar de seu humilhante trabalho como mero professor no conservatório de Moscou. Foi após sua emancipação que Tchakóvski pôde elevar o balé ao nível da grande música, como todos pudemos ouvir há alguns anos no inenarrável Lago dos Cisnes. Isso demonstra que apenas um artista livre pode dar ao mundo tudo que sua alma tem a oferecer.

A crítica então encerra fazendo menção aos compositores do chamado Grupo dos Cinco:

E agora nossa Rússia vê florescer finalmente sua música autenticamente nacional com o Poderoso Monte³. Apenas a liberdade que Beethoven teve possibilidade de gozar permitiu o inegável progresso na linguagem musical. O concerto que presenciamos é um testemunho do poder da liberdade de expressão. Somente o compositor livre de seus dominadores, na liberdade do mercado, é capaz de tais feitos.

A resposta

A crítica de Tarutchkin lança novas luzes sobre a vida cultural da Rússia no último quarto do séc. XIX e, por si só, sua descoberta já possui grande importância para nossa comunidade científica. Porém aparentemente as opiniões de Tarutchkin não eram ponto pacífico, pois no volume seguinte do mesmo periódico, publicado em Outubro no mesmo ano de 1880, constatamos uma resposta publicada sob a rubrica de A.A.J.⁴ que cotejamos a seguir.

O autor da resposta inicia rebatendo a crítica aos compositores tendenciosos:

Não passa pela cabeça de nosso estimado Semionovitch que a música de Beethoven não deixa de ser tendenciosa, pois também exprime as novas relações de produção do "artista livre", do compositor que escreve para o mercado e, se essa "liberdade de expressão" permitiu seu desenvolvimento individual, não podemos nos esquecer do quão distante de seus pares, quão divorciados da sociedade são seus últimos quartetos de cordas, compreensíveis somente para um grupo seletivo de estetas.

Interessante notar, aqui, a semelhança da ideia de "arte divorciada da sociedade" com os textos sobre arte de Georgi Plekhanov, publicados somente em 1912.

Em seguida, nosso autor misterioso passa a comentar as então novas descobertas da musicologia. O leitor nos perdoará a longa citação, porém acreditamos que concordará com seu interesse:

Até onde se sabe não há nenhuma evidência de que Bach compôs sua Arte da Fuga para desafiar o príncipe Frederico. O próprio filho de Bach trabalhava na corte de Frederico e dificilmente o pai arriscaria a fonte de renda de seu filho. Essa suposição não é nada mais do que isso mesmo: uma suposição. Ela revela mais sobre seus sustentadores do que sobre Bach em si. Bach, assim como Haydn, serviu fielmente sua igreja e seu príncipe. Às vezes até mesmo, pode-se imaginar, indo buscar uma cantata no ano anterior e executando-a novamente, pois não houve tempo de criar uma nova naquela semana, e os pastores talvez nem se lembravam mais dela. Teve até a capacidade de compor uma missa, visto que quem a encomendou, diferentemente do próprio Bach, era católico. Não se exigia qualidade artística. A obra, desde que servisse à sua função, era exitosa. E ainda assim hoje sabemos quão grande são as cantatas e a missa de Bach.

As linhas seguintes infelizmente não estão legíveis devido a danos causados no papel. Somente poderíamos recuperá-las encontrando uma outra cópia do periódico, porém até o momento somente temos um exemplar em mãos. Quando o texto volta a ser compreensível o assunto passou a ser a música Russa:

Nosso caro Semionovitch celebra com entusiasmo o florescimento da música nacional Russa, mas na verdade, com exceção de Mily Alexeyevitch [Balakirev], todos os nossos melhores compositores são obrigados a exercer outras profissões para garantir seu sustento. Alexander Porfirievitch [Borodin] é químico, Modest Petrovitch [Mussorgsky] foi funcionário público, já trabalhou na guarda imperial e atualmente possui um cargo no departamento

3 Mogutchaia Kutchka: Maneira como é denominado o Grupo dos Cinco na Rússia (Могучая Кучка).

4 O verdadeiro autor dessa resposta ainda é desconhecido. Não encontramos outras menções à rubrica ou nomes com as mesmas iniciais em outros volumes do jornal.

florestal (diz-se que, inclusive, para financiar seu alcoolismo). César Antonovitch [Cui] e Nikolai Andreyevitch [Rimsky-Korsakov] são oficiais do exército e da marinha, respectivamente.

Essa listagem das profissões do Grupo dos Cinco, aparentemente arbitrária, é retomada alguns parágrafos à frente, após comentários sobre as últimas estreias de obras dos compositores em São Petersburgo:

Mencionei profissões de nossos compositores para sublinhar que os novos tempos da arte parecem ter libertado os compositores de seus patronos, porém também os libertaram da possibilidade de viverem de seu ofício. Tchaikóvski somente pôde "se livrar de seu humilhante posto de professor" após ser agraciado pela bondade de uma mecenas (inclusive presenteada com a dedicatória de sua Quarta Sinfonia) pois nem mesmo um músico na liberdade pode viver somente dos produtos de sua liberdade.

Essa última frase possivelmente é uma paráfrase de um trecho do 4º capítulo do *Capital*, de Marx: "Ninguém, nem mesmo um 'músico do futuro'⁵, pode viver de produtos do futuro". Permitimo-nos supor a relação com o texto de Marx somente porque, ao contrário dos outros paralelos que traçamos, *O Capital* já havia sido publicado na Rússia desde 1872, porém em alemão. Supondo que nosso misterioso autor conhecesse a língua alemã (e não há motivos para supor que não conhecia), é possível que tenha se inspirado na citação acima.

A réplica à crítica de Tarutchkin conclui lembrando um compositor inusitado, John Field, que viveu até sua morte em São Petersburgo, a mesma cidade de publicação do periódico *Loj*:

Nem todos os compositores tiveram a mesma sorte de Beethoven. Todos em São Petersburgo conhecemos a história de John Field. Ele era, antes de compositor, um representante de vendas dos Pianos Clementi. Seus Noturnos, hoje consideradas obras pioneiras na história da linguagem musical, tiveram dificuldades para serem publicados: "Não vendem", diziam os jovens empreendedores da indústria da edição musical. A liberdade de expressão, para John Field, foi apenas uma privatização da censura. O que vem ocorrendo desde então é a passagem do poder de divulgar música da nobreza para os burgueses, através de suas editoras e sociedades de concerto. São eles que possuem os meios para publicá-las, executá-las, divulgá-las...O poder de decidir sobre a expressão, enfim, da música. As Editorais Reais se transformaram nas editoras de Diabelli e Co. E hoje somente através do aval dos detentores desses meios de expressão é possível exprimir-se de fato.

Certamente a polêmica continuaria nas próximas edições. Há evidências de que Tarutchkin preparava uma nova crítica da estreia da *Abertura 1812*⁶, mencionada em seu texto, onde utilizaria de seu espaço para sustentar sua posição frente à resposta de A.A.J. No entanto, houve atrasos no processo de publicação da edição seguinte, que acabou culminando em seu cancelamento após o assassinato do tsar Alexandre II.

5 Referência a Richard Wagner e seu texto 'A obra de arte do futuro' (*Das Kunstwerk der Zukunft*).

6 Encontramos, juntamente com os periódicos, uma carta a Tarutchkin solicitando o envio de sua crítica para a próxima edição.

Introdução

Realismo Socialista foi um termo desenvolvido originalmente na literatura soviética e que posteriormente se transformou na estética que representou todas as manifestações artísticas do país.

Sendo um termo a princípio estranho às outras artes, por um lado e, por outro, sendo o próprio desenvolvimento da arte soviética um movimento simultâneo com a evolução da própria experiência socialista, o significado de realismo socialista na música não surgiu pronto e não permaneceu estanque. Tanto os debates teóricos quanto as manifestações concretas da música soviética sofreram mudanças e permaneceram bastante indeterminados, principalmente nos primeiros anos após a revolução.

Durante os anos 20, mais ou menos coincidindo com o período da NEP¹, vigorou na União Soviética uma política cultural baseada em associações artísticas autônomas que disputavam espaço nas instituições oficiais (conservatórios, jornais, teatros) e defendiam direcionamentos estéticos distintos. No caso da música, as associações mais proeminentes foram a *Associação para música contemporânea* (ASM)², formada principalmente por músicos interessados na música de vanguarda europeia, e a *Associação russa de músicos proletários* (RAPM)³, que defendia o uso de canções de massa acessíveis, baseadas em melodias folclóricas e a criação de uma cultura proletária alternativa ao cânone ocidental.

No entanto, em 1932, às vésperas do início do segundo plano quinquenal, o Politburo publica o decreto *Sobre a Reforma de Organizações Literárias e Artísticas*⁴, que dissolvia todas as organizações artísticas autônomas e criava os sindicatos subordinados ao Narkompros (Comissariado do Povo pela Educação). Os membros das antigas associações musicais, então, deveriam se unir ao Sindicato de Compositores Soviéticos.

Esse decreto marcou o início de uma nova política cultural não apenas por modificar o modo de organização dos músicos soviéticos, mas porque, dali por diante, seriam tomadas diversas medidas para influenciar os rumos estéticos musicais do país. Por um lado, a publicação eventual de editoriais no próprio *Pravda* (principal jornal soviético) com críticas a obras musicais, sobretudo óperas, serviu para determinar exemplos negativos. Por outro, a criação do Prêmio Estatal Stalin, que premiou diversas composições entre 1941 e 1954, determinou exemplos positivos. Além disso, a fundação da revista *Sovetskaya Muzika* unificou o debate teórico musical.

Apesar de não ser um consenso na historiografia musical, consideramos que esse período se encerra em 1958, com a publicação de um outro decreto denominado *Sobre a retificação dos erros na avaliação das operas* “A grande amizade”, “Bogdan Khmelnytsky”, e “De todo coração”⁵. A partir dali, estabelece-se um processo de revisão das práticas de política cultural e uma mudança considerável na teorização do realismo socialista na música soviética.

Esse período, como se pode imaginar, é bastante controverso na historiografia musical. A ele estão ligados aspectos da sociedade soviética como a intervenção direta do Estado na produção artística, a rejeição do ideal de liberdade individual de criação e da estética vanguardista, a produção de uma arte que simbolizava uma sociedade alternativa ao capitalismo, entre outros fatores. Estes aspectos tornam o assunto um tanto problemático e, em alguns casos, tabu, ainda mais que boa parte do material produzido nesse período esteve sob influência da disputa ideológica associada à guerra fria.

Uma leitura inicial dos livros mais influentes dedicado a esse período nos revelou uma tendência a considerar o realismo socialista algo arbitrário, sem definição concreta. Por outro lado, algumas publicações acadêmicas mais recentes, baseadas no estudo de fontes primárias, disputam algumas dessas tendências, mas ainda assim

¹ *Nova Política Econômica* (*Novaya Ekonomicheskaya Politika*), que vigorou entre 1921 e 1928. Caracterizou-se pela permissão do livre mercado e capitalismo controlados pelo Estado e indústrias estatais operando sob critério de lucro para recuperação econômica conforme se encerrava a Guerra Civil (1917-1923).

² Em russo: ACM — Ассоциация Современной Музыки, ASM — Assotsiatsiya Sovremennoy Muziki.

³ Em russo: РАПМ — Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов, RAPM — Rossiyskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Muzikantov.

⁴ Disponível em inglês em <<https://revolutionarydemocracy.org/rdv8n1/litart.htm>> Acesso em: 28 Jan 2020. E em russo em <<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm>> Acesso em: 28 Jan 2020.

⁵ Original em russo disponível em: <http://yury.gorodok.net/ob.html>. Acesso em: 28 jan 2020.

nos parecia que certos pressupostos permanecem compartilhados, embora de maneira não tão clara. Decidimos, então, realizar uma análise sistemática dos livros acadêmicos mais representativos sobre o período afim de identificar seus pressupostos, o que nos revelou paradigmas que derivam até hoje do período da guerra fria.

Obras analisadas

O trabalho de análise se baseia na comparação das afirmações de um conjunto de livros especializados na história da música soviética. O critério para sua escolha partiu de obras acadêmicas publicadas após os anos 2000 e, em seguida, expandiu-se a lista com a escolha de outros livros considerados por essas próprias obras como referência no assunto. Por ordem de data publicação, as obras escolhidas foram as seguintes:

ABRAHAM, G. *Eight Soviet Composers*. London: Oxford University Press, 1943. Uma das primeiras obras publicadas no ocidente sobre o assunto. Trata-se de uma obra de divulgação publicada na Inglaterra e destinada a músicos e melômanos, mas que tornou-se referência em praticamente todo trabalho especializado no assunto posteriormente. Abraham escreveu esse livro num momento em que a Inglaterra e a União Soviética eram aliados na Segunda Guerra Mundial.

OLKHOVSKY, A. *Music Under the Soviets: The agony of an art*. New York: Frederick A. Praeger, 1955. Uma obra escrita originalmente em russo, traduzida para o inglês e publicada no *Programa de Pesquisa sobre a URSS*, financiado pelo *Fundo Leste Europeu, Inc.* (que, por sua vez, foi financiado pelo governo dos EUA) da universidade de Columbia entre 1950 e 1955. Trata-se de uma obra de um Ucrâniano emigrado que disputa as políticas e estética soviéticas. Embora não muito citada por outros autores, suas teses são bastante reproduzidas pelas obras de tendência anticomunista e esse parece ser um dos primeiros exemplos desse tipo.

BAKST, J. *A history of Russian-Soviet music*. New York: Dood, Mead & Co., 1966. Uma das únicas obras que possui um capítulo exclusivamente dedicado à história dos debates estéticos soviéticos e da aplicação do Realismo Socialista na música. A obra gerou algumas críticas. Por exemplo, Schwarz (1967, p. 305) afirma que os capítulos sobre as teorias do realismo socialista e a filosofia Marxista-Leninista da arte não possuem nenhuma relação com a realidade histórica. Tende a reproduzir as afirmações de alguns autores soviéticos sob a perspectiva do período revisionista iniciado na era Khrushchëv.

SCHWARZ, B. *Music and Musical Life in Soviet Russia*. Bloomington: Indiana University Press, 1983. ISBN 9780253339560. É provavelmente o livro mais citado sobre história da música Soviética. Uma consulta no Google Acadêmico <<https://scholar.google.com>> realizada no dia 1 de Junho de 2021 retorna 377 citações para esse livro. Aproximadamente o dobro do próximo resultado. Hakobian (2017) considera seu livro uma espécie de atualização da obra de Schwarz. Apesar disso, não é uma obra acadêmica, mas de divulgação. Possui uma análise bastante influenciada pela guerra-fria, ainda em vigor na época de sua publicação.

MAES, F. *A history of Russian music: From kamarinskaya to babi yar*. Berkeley: University of California Press, 2002. Translated by Arnold J. Pomerans and Erica Pomerans. Originalmente escrito em língua neerlandesa, mas com sua versão em inglês muito mais divulgada. Cita frequentemente as obras de Schwarz (1983) e Abraham (1943), além de Gojowy (1980), que infelizmente não tivemos acesso a tempo de incluir na análise. Possui tendências políticas conservadoras. Uma das suas teses, por exemplo, é que no período da NEP, nos anos 20, o Partido Comunista foi menos tolerante com a produção artística do que outros autores normalmente consideram.

EDMUNDS, N. *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The baton and sickle*. London: Taylor & Francis Routledge, 2004. Foi provavelmente a primeira obra dedicada exclusivamente à música soviética publicada após os anos 2000. É também uma das primeiras a buscar uma análise acadêmica sem um programa político definido (ou explícito).

FAY, L. E. *Shostakovich: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Apesar de uma biografia de Shostakovich, é a obra mais importante da autora que, já nos anos 80, desafiou a veracidade dos supostos relatos de Shostakovich coletados no livro *Testimony* (VOLKOV S.M. E SHOSTAKOVICH, 1981). Fay baseia suas afirmações em fontes primárias e questiona diversos mitos existentes em relação a Shostakovich, fazendo de sua obra tam-

bém uma referência no estudo da história da música soviética em geral. Essa biografia é citada por virtualmente todas as obras sobre música soviética posteriores.

TARUSKIN, R. *On Russian music*. Berkeley: University of California Press, 2009. O autor é um musicólogo bastante prestigiado no meio acadêmico, de origem russa. É, na verdade, uma coletânea de artigos de crítica musical e, apesar de não dedicado exclusivamente à música soviética, possui diversos capítulos sobre o assunto. Taruskin, apesar de declaradamente conservador, possui algumas opiniões polêmicas dentre outros autores dessa inclinação política.

MORRISON, S. *The People's Artist: Prokofiev's soviet years*. New York: Oxford University Press, 2009. É, na verdade, uma biografia de Prokofiev dedicada a seus anos soviéticos. Incluímos na análise por abordar fontes até então inéditas e por sua relativa importância no campo. Em contraste com Fay (2005a), possui uma tendência mais conservadora. Procura, por exemplo, provar que Prokofiev foi “enganado” ao aceitar mudar sua residência para a União Soviética em 1936.

BUENO, M. A. S. *Círculos de Influência: A música na união soviética da revolução bolchevique às gerações pós-shostakovich*. São Paulo: Algor Editora, 2010. Provavelmente o único livro em português totalmente dedicada à música soviética, com exceção de biografias. Possui tendência bastante conservadora e, infelizmente, costuma não citar as fontes de suas afirmações. No entanto, a obra foi relativamente bem divulgada, tendo o autor preparado, por exemplo, uma série de programas na Rádio Cultura FM, em São Paulo, sobre temas de seu livro, em Agosto de 2010.

FROLOVA-WALKER, M. *Stalin's Music Prize: Soviet culture and politics*. New Haven: Yale University Press, 2016. Uma análise das obras musicais que receberam o Prêmio de Estado Stalin além de outros documentos relacionados a este prêmio, como atas de reuniões e marginalia. A obra desafia a suposição de que a estética do realismo socialista foi arbitrária e indefinida.

FAIRCLOUGH, P. *Classics for the Masses: shaping soviet musical identity, 1917-1953*. New Haven: Yale University Press, 2016. Esse livro tem como objeto de estudo as instituições musicais soviéticas e as disputas políticas em seu entorno. Trata-se, portanto, de um assunto menos debatido em outras obras, além de utilizar fontes primárias até então inéditas.

HAKOBIAN, L. *Music of the Soviet Era: 1917-1991*. 2. ed. London: Routledge, 2017. Trata-se da obra de publicação mais recente exclusivamente dedicada à história da música soviética, abrangendo toda sua história, da revolução até o fim da URSS. O autor é um importante musicólogo da Rússia e, na introdução de seu livro, afirma que procurou publicar uma obra que abarcasse todo o período soviético com dados mais atualizados, cobrindo uma lacuna deixada por Schwarz (1983), devido ao ano de sua publicação. Sua inclinação política é, portanto, antissoviética. Alinhada com Schwarz (1983).

Essa lista não é exaustiva. Nela estão inclusos apenas livros, ou seja, não consideramos teses nem artigos em nossa análise. Isso se deu porque no campo da historiografia musical soviética o livro é o principal formato de publicação científica. Artigos e teses tendem a se concentrar em problemas e episódios específicos e, não raro, funcionam como pré-estudos para uma eventual publicação em formato de livro. Os livros acadêmicos escolhidos são dedicados exclusivamente à música soviética, sendo a bibliografia expandida às vezes dedicada à música russa, desde que essa parte da obra seja considerada referência. As obras também devem necessariamente abordar o período de 1932 a 1958. Há obras de referência dedicadas exclusivamente aos períodos anteriores e posteriores, que necessariamente ficaram fora da análise. Incluímos também duas biografias. Acreditamos que sua influência é grande suficiente pra representar uma referência no campo de estudos da música soviética em geral.

Ainda assim, alguns livros poderiam ser adicionados à análise e não foram por motivos diversos. Dentre eles citamos *The Struggle for Control of Soviet Music From 1932 to 1948* (HERRALA, 2012), um trabalho acadêmico relativamente recente e dedicado ao período e *Neue swjetische Musik der 20er Jahre* (GOJOWY, 1980), citado como referência principal de Maes (2002). Somente tivemos acesso a essas obras num momento em que o trabalho estava bastante avançado e, no caso de Gojowy (1980), há ainda o fator da barreira do idioma, que necessitaria de mais tempo para a análise. Não acreditamos, porém, que a inclusão desses volumes mudaria substancialmente

os resultados, embora seja importante incluí-los em estudos futuros.

A escolha da análise dessa lista mais ou menos reduzida de obras representativas, em contraste com uma análise exaustiva das publicações sobre o assunto, foi feita sobretudo para que pudéssemos detectar as diversas tendências e pressupostos da historiografia da música soviética. No início do projeto chegamos a consultar mais de 350 obras de história da música, listadas no Anexo A, mesmo que tratassem do assunto exclusivamente em um capítulo ou alguns parágrafos. Essa abordagem, além de impraticável, começou a dar um peso maior para explicações vulgares, típicas de obras de divulgação, que acabaria por soterrar as teses mais elaboradas das obras de referência.

O objetivo do foco na historiografia ocidental, por sua vez, é verificar como intelectuais de países não socialistas narram a história soviética de modo a detectar concretamente a ideologia na construção dessa historiografia. Posteriormente seria válido contrastar esta com a historiografia soviética de fato e, obviamente, ambas com as evidências disponíveis atualmente.

A redução da lista de obras também resultou em uma redução dos idiomas consultados: todas as obras analisadas foram publicadas em inglês, com exceção de Bueno (2010). Aparentemente o estudo da música soviética é publicado atualmente sobretudo em inglês e russo. Como o foco deste trabalho é na historiografia ocidental, o idioma russo não apareceu na lista de análise.

Categorização

Os livros escolhidos em nossa análise foram separados em quatro categorias, de acordo com seu contexto histórico e tendência política. A elaboração das categorias se deu antes da análise, ou seja, foi baseada em hipóteses sobre os pressupostos que guiam essas obras. As categorias são as seguintes:

- *Dissidentes*: obras de autoria de cidadãos soviéticos ou descendentes deles, cujo principal objetivo é combater a ideologia comunista. Olkhovsky (1955) é o exemplo mais típico dessa categoria, sendo o autor um emigrante soviético de tendências anticomunistas cuja obra foi traduzida com financiamento do próprio governo dos EUA. Incluímos nessa categoria também Taruskin (2009), e Hakobian (2017).
- *Aliados*: livros escritos no contexto de aliança entre União Soviética e outros países, principalmente Inglaterra, durante a Segunda Guerra Mundial. O representante dessa categoria é Abraham (1943), mas incluímos aqui também Bakst (1966), principalmente pela presença de um capítulo dedicado à estética soviética a partir do ponto de vista da própria literatura especializada do país.
- *Propagandistas*: obras declaradamente antissoviéticas de autores ocidentais. Podem possuir um viés acadêmico, mas seu objetivo principal é demonstrar a suposta arbitrariedade das políticas culturais soviéticas e de seus líderes. Nessa categoria estão inclusos Schwarz (1983), Maes (2002), Bueno (2010) e Morrison (2009).
- *Acadêmicos*: textos baseados em fontes primárias, normalmente publicados por editoras acadêmicas, fontes de estudos musicológicos, cujo público-alvo é a comunidade científica (em contraste com um livro de divulgação escrito para público frequentador de concertos, por exemplo). Nessa categoria incluímos Edmunds (2004), Frolova-Walker (2016), Fairclough (2016) e Fay (2005a).

Estudos

Neste trabalho realizamos dois estudos, correspondentes aos capítulos 1 e 3, utilizando o conjunto de obras e as categorias descritas acima.

No primeiro, comparamos as definições de *realismo socialista* entre as categorias e entre as obras e os principais autores soviéticos que são citados nos textos das próprias obras. A análise é separada em definições gerais, aplicações do realismo socialista na música, críticas ao realismo socialista e definições de formalismo.

O segundo estudo é uma análise dos episódios considerados pela própria coleção de obras analisadas como relevantes dentro do período entre 1932 e 1958. Iniciamos com uma breve descrição dos acontecimentos relevantes de cada episódio e terminamos com uma pergunta, cujas respostas nas obras são organizadas em *teses*, que por sua vez são comparadas de acordo com as categorias das próprias obras.

Sendo ambos os estudos baseados em afirmações a respeito de diferentes aspectos do realismo socialista (primeiro estudo) e de teses momentos históricos (segundo estudo), aparecem às vezes, sobretudo no primeiro estudo, citações repetidas em seções diferentes, se um mesmo trecho possui afirmações sobre mais de um aspecto de acordo com nossa análise. Para facilidade de leitura e a própria análise, optamos por manter a repetição.

Hipóteses

Em seu texto *Para a Crítica da Economia Política* (MARX, 1999, p. 25), Marx afirma que a maneira como os economistas, em especial David Ricardo e Adam Smith, iniciavam sua explicação da sociedade (partindo do caçador e do pescador individuais e isolados) era derivada das chamadas *robinsonadas* do século XVIII, ou seja, de histórias do tipo *Robinson Crusoe*. Para Marx, essas *robinsonadas* eram uma antecipação da sociedade capitalista:

Nessa sociedade da livre-concorrência, o indivíduo aparece desprendido dos laços naturais que, em épocas históricas remotas, fizeram dele um acessório de um conglomerado humano limitado e determinado. Os profetas do século XVIII, sobre cujos ombros se apoiam inteiramente Smith e Ricardo, imaginam esse indivíduo do século XVIII — produto, por um lado, da decomposição das formas feudais de sociedade e, por outro, das novas forças de produção que se desenvolvem a partir do século XVI — como um ideal, que teria existido no passado. Vêem-no não como um resultado histórico, mas como ponto de partida da História, porque o consideravam um indivíduo conforme à natureza — dentro da representação que tinham da natureza humana —, que não se originou historicamente, mas foi posto como tal pela natureza. Essa ilusão tem sido partilhada por todas as novas épocas, até o presente (MARX, 1999, pp. 25–26).

Se essa “ilusão” do indivíduo desprendido de seus laços naturais permanece no presente, uma de suas consequências é uma ideologia do artista individual como ponto de partida para a história da arte. Nossa hipótese geral é que a historiografia da música soviética parte da ideologia do artista como indivíduo. Em todos os estudos neste trabalho, exceto em citações, o termo *ideologia* é utilizado neste sentido, ou seja, de um pressuposto ligado à visão de classe. Levando em consideração a categorização das obras e os dois estudos principais deste trabalho, isso deve se refletir da seguinte maneira:

- O realismo socialista é descrito como ausente de definição, arbitrário e imposto de cima para baixo pelas autoridades soviéticas.
- Os episódios da história da música soviética são explicados como decisões particulares de membros do comitê central do PCUS ou como dramas pessoais da vida dos compositores.
- *Dissidentes e Propagandistas*, visto que compartilham de uma posição anticomunista, devem também compartilhar as mesmas teses em relação aos episódios e as mesmas definições de realismo socialista, com diferenças irrelevantes.
- *Aliados* tenderão a reproduzir aproximadamente as mesmas teses e definições da própria literatura soviética sobre o assunto.
- *Acadêmicos* possuem como pressuposto a independência entre ciência e política e, portanto, tenderão a descrever os fatos sem posicionar-se politicamente.

Essas hipóteses serão revisitadas nas considerações finais, onde verificamos sua validade e as consequências desses resultados. Visto que o estudo dessas obras foi dividido em duas partes, cada uma delas possui também suas hipóteses particulares e detalhes metodológicos que serão descritos em seus respectivos capítulos.

Transliteração do alfabeto cirílico

No Brasil existem duas maneiras mais comuns de realizar a transliteração do alfabeto cirílico. A primeira procura aproximar a palavra da fonética do português brasileiro. Dessa maneira, por exemplo, Жданов se transforma em *Jdanov*, Шостакович se transforma em *Chostakóvitch*. Mário de Andrade e Augusto de Campos se utilizam dessa prática em seus ensaios e recentemente a tradução de obras literárias tende a essa prática.

A outra maneira é baseada na tabela de transliteração da Biblioteca do Congresso dos EUA e, portanto, mais próxima da fonética do Inglês, porém com algumas alterações para permitir maior consistência. É o sistema utilizado por Fay (2005a), Taruskin (2009) e pelo Dicionário Grove de Música e Músicos. Nesse sistema Жданов e Шостакович são transliterados para *Zhdanov* e *Shostakovich*, respectivamente. A letra cirílica ы é transliterada para *ï* e os sinais brandos e fortes (ь e ъ) são ambos transliterados para o sinal *’*. Algumas exceções são feitas no caso de nomes que já se consagraram com transliterações de outros sistemas (e.g. *Prokofiev* em vez de *Prokof’ev*, *Tolstói* em vez de *Tolstoy*). Esse sistema infelizmente não evita inconsistências entre o texto e as citações. Para as referências, respeitamos a grafia do nome dos autores conforme publicado. Dessa forma, transliteramos, por exemplo, Луначарский para *Lunacharsky*, porém há citações do tipo “(LUNATCHÁRSKI, 2018)”.

Como o segundo sistema é mais utilizado em obras acadêmicas e permite mais fácil acesso às fontes em bibliotecas e sistemas online, foi o escolhido para este trabalho. Esse sistema permite também retornar à escrita cirílica com mais facilidade, embora não perfeitamente.

1 Definições e aspectos do realismo socialista na música

No capítulo que se segue, comparamos as definições de realismo socialista em cada obra analisada.

Iniciamos com um breve histórico do conceito e as principais contribuições por diferentes personalidades da história soviética e russa para que possamos comparar os aspectos presentes e ausentes na bibliografia em relação a esse histórico.

Em todos os livros analisados, separamos as citações que definem os conceitos de realismo socialista e formalismo (mantidas no idioma original) e, a partir delas, categorizamos aspectos dos termos e organizamos quais autores trazem esses aspectos. Separamos essa análise em quatro partes: Características gerais, Realismo Socialista na Música, Críticas ao Conceito e o Conceito de Formalismo. No final de cada parte mostramos quais autores e quais categorias trazem cada um dos aspectos.

Para esse estudo, partimos da hipótese geral de que o realismo socialista tende a ser visto como algo que restringiu a liberdade artística. Essa visão deve ter suas nuances em diferentes categorias, que devem se refletir nas seguintes hipóteses mais específicas:

1. Todas as categorias afirmam que o realismo socialista foi uma imposição da vontade do partido
 - Os *Dissidentes e Propagandistas* associam essa imposição ao gosto artístico das autoridades ou do próprio Stalin.
 - Os *Acadêmicos* tendem a aceitar essa imposição, mas não personificam de acordo com o gosto.
2. Os *Dissidentes e Propagandistas*:
 - Pressupõem que a estética do realismo socialista é arbitrária, sem definição concreta.
 - Defendem que as obras feitas sob essa estética eram de baixa qualidade artística.
3. Os *Propagandistas* associam o conceito de Formalismo com o de Modernismo e realismo socialista com Nacionalismo.
4. Os *Acadêmicos* tendem a citar mais aspectos do realismo socialista trazidos na própria história do conceito.

No final comparamos a análise com as hipóteses de acordo com os aspectos levantados, além de outros aspectos que emergiram da análise em si.

Um possível problema deste método é que é plausível que alguns autores não mencionem aspectos que na verdade fazem parte de sua concepção de realismo socialista. Por exemplo, Hakobian (2017) dedica apenas alguns parágrafos de seu livro para a definição de realismo socialista e chega à conclusão de que o que existiu, na verdade, foi um “Big Soviet Style” (Grande Estilo Soviético). Esse termo provavelmente pressupõe aspectos de monumentalismo e culto à personalidade, pois, principalmente esse último, é trazido em sua discussão.

Outro ponto potencialmente problemático é que alguns aspectos são trazidos apenas por um único autor. Por isso, tomamos bastante cuidado na análise em separar esse aspectos individuais de aspectos compartilhados intra e entre categorias.

Por fim, outras leituras das mesmas citações poderiam resultar em diferentes levantamentos e agrupamentos de aspectos. Por isso mesmo disponibilizamos as citações em cada seção deste capítulo, para que possam ser comparadas com nossa própria análise. Acreditamos que os resultados, especialmente se combinados com os do capítulo 3, dificilmente resultariam de análises puramente subjetivas.

1.1 Algumas definições na literatura russa e soviética

Antes de analisar as definições de realismo socialista no corpo bibliográfico principal, iniciaremos com um pequeno sumário dos debates estéticos que determinaram a construção desse conceito. Os autores e obras mencionadas aqui, com algumas exceções indicadas, foram retirados da própria bibliografia que analisaremos na seção seguinte.

1.1.1 Predecessores

O conceito de realismo socialista na Rússia tem suas origens na segunda metade do século XIX dentro do movimento do realismo, na literatura. O “manifesto” do realismo na Rússia é o texto *As relações estéticas da arte com a realidade*, de Nikolai Chernyshevsky (CHERNYSHEVSKY, 1965)¹, escrito em 1855 como uma dissertação acadêmica. Bakst (1966) chega a mencionar a influência de Chernyshevsky no pensamento estético soviético, afirmando que:

A estética comunista considera Chernyshevsky como mais avançado do que Tolstói, mas concorda que o nível artístico dos escritos de Tolstói é superior ao de Chernyshevsky² (BAKST, 1966, p. 277).

Tolstói, portanto, também é considerado um dos predecessores do pensamento estético soviético. De fato, além de Bakst (1966), essa ligação entre o pensamento soviético e Tolstói é mencionada por Taruskin (2009) e Abraham (1943). Esse último, por exemplo, comenta:

As autoridades soviéticas, ao darem essas “diretrizes”, e os compositores soviéticos ao as obedecerem, estão seguindo uma linha quase tradicional na estética russa, uma linha (de que o verdadeiro propósito da arte é social ou moral) que pode ser traçada passando por Tolstói em *O que é Arte?* até críticos da metade do século XIX como Chernyshevsky, Dobrolyubov e Pisarev³ (ABRAHAM, 1943, p. 91).

Na obra mencionada por Abraham, Tolstói (TOLSTOY, 1898) defende a tese de que arte é a expressão de sentimentos.

Para definir a arte corretamente, é necessário, antes de mais nada, parar de considerá-la como um meio de prazer, e considerá-la como uma das condições da vida humana. Considerando-a dessa maneira, nós não podemos deixar de observar que a arte é um dos meios de relação entre homem e homem. (...) A atividade da arte é baseada no fato de que um homem, recebendo através de seu sentido de audição ou visão, a expressão de sentimentos de outro homem, é capaz de experimentar a emoção que moveu o homem que os expressou. (...) A arte começa quando uma pessoa, com o objetivo de unir outro ou outros a si mesmo em um único e mesmo sentimento, expressa esse sentimento através de certas indicações externas⁴ (TOLSTOY, 1898, pp. 47–48).

Essa tese é colocada em oposição a teorias estéticas que ganhavam força no final do século XIX⁵ e sustentavam que o objeto da arte era a expressão do belo.⁶ Como veremos, a defesa da arte como expressão de sentimentos é um dos aspectos do realismo socialista. O próprio Lenin, dedicou alguns textos a Tolstói.⁷

¹A citação é uma tradução parcial para o inglês. O original em russo está disponível em <<https://archive.org/details/esteticheskiiaot00cher/page/n3/mode/2up>>. Acesso: 6 de Abr de 2021.

²Communist esthetics regards Chernyshevsky as more advanced and progressive than Tolstoy, but agrees that the artistic level of Tolstoy's writings is superior to Chernyshevsky's.

³The Soviet authorities in giving these 'directives', and the Soviet composers in obeying them, are following an almost traditional line in Russian aesthetics, a line (that the true purpose of art is social or moral) which can be traced back through Tolstoy and *What is Art?* to the mid-nineteenth-century critics Chernyshevsky, Dobrolyubov and Pisarev.

⁴In order correctly to define art, it is necessary, first of all to cease to consider it as a means to pleasure, and to consider it as one of the conditions of human life. Viewing it in this way we cannot fail to observe that art is one of the means of intercourse between man and man. (...) The activity of art is based on the fact that a man receiving through his sense of hearing or sight another man's expression of feeling, is capable of experiencing the emotion which moved the man who expressed it. (...) Art begins when one person, with the object of joining another or others to himself in one and the same feeling, expresses that feeling by certain external indications.

⁵Tolstoy (1898, pp. 20–37) dedica o terceiro capítulo de seu livro a uma síntese das teorias estéticas de seu tempo.

⁶Na música o principal expoente dessa corrente de pensamento provavelmente foi Eduard Hanslick, em sua obra *Do belo musical* (HANS-LICK, 1854).

⁷Ver, por exemplo, Lenin (1979).

O próximo autor citado nos textos que analisaremos é Lunacharsky. Porém é importante citar também a contribuição de Plekhanov para a teoria estética marxista na Rússia. Plekhanov foi um dos primeiros a introduzir o pensamento de Marx na Rússia e, além de teoria política, escreveu diversos textos sobre crítica literária. Além de analisar, por exemplo, a teoria estética de Chernyshevsky, em sua obra *A arte e a vida social* (PLEKHANOV, 1964)⁸, Plekhanov argumenta que a teoria da *arte pela arte* surge na história quando existe um divórcio entre o artista e o povo. A crítica à teoria da arte pela arte é outro ponto bastante debatido na estética soviética e a influência da obra de Plekhanov, embora não mencionada nos textos analisados, é bastante presente nas definições do realismo socialista.

1.1.2 Período pós-revolução

Das contribuições de Lenin para o debate acerca do realismo socialista, destacaremos duas. Em 1905, Lenin publicou o artigo *A organização do partido e a literatura de partido* (LENIN, 1965b). Aqui, ao argumentar que a literatura de partido “não pode ser um empreendimento individual, independente da causa comum do proletariado”⁹, Lenin apela para uma literatura que seja parte integrante do trabalho planejado e organizado pelo partido Social-Democrata. Essa tendência à subordinação da literatura à organização partidária será fruto de críticas de diversos autores da historiografia (ver seção 1.2.3). Maes (2002), por exemplo, afirma que, já após a revolução de 1917,

A intenção de Lenin foi forçar todas as esferas da atividade pública em instituições-mamute, modeladas nos cartéis capitalistas. A burocratização começou com o estabelecimento do Commissariado Público de Educação, ou NARKOMPROS. O NARKOMPROS foi colocado no comando de toda a vida intelectual, artística e pedagógica: ciência, literatura, as artes visuais, música, teatro, cinema, educação e lazer¹⁰ (MAES, 2002, p. 237–238).

A segunda contribuição importante de Lenin, por ser muito repetida na literatura crítica soviética, foi a ideia da “herança cultural” que o proletariado carregaria a partir da “assimilação e remodelação das conquistas da era burguesa” (LENIN, 1965a). Essa ideia foi expressa principalmente na resolução esboçada em 1920 para o congresso do *Proletcult*. A ideia da assimilação do que há de valioso na cultura burguesa é expressa, por exemplo, no discurso de Zhdanov para o Congresso dos Compositores (ZHDANOV, 1949b) ao defender a assimilação da “herança da música clássica”.

Lunacharsky, por sua vez, foi um dos primeiros a tentar definir as características do realismo socialista. Em um texto cujo título é justamente *O Realismo Socialista*, de 1933¹¹ (LUNATCHÁRSKI, 2018), Lunacharsky busca definir o termo comparando-o ao realismo burguês. Lunacharsky divide a arte burguesa do século XIX em *realismo afirmativo*, *realismo negativo* e *romantismo*. As duas primeiras refletiriam a realidade, porém o *realismo afirmativo*, mais típico da época revolucionária da burguesia, vê a realidade de forma positiva, enquanto o *realismo negativo*, típico da pequena burguesia do capitalismo mais avançado, se expressou mais tipicamente no chamado *naturalismo*. Segundo Lunacharsky, o naturalismo descreve uma “ordem odiosa que a grande burguesia criou, e isso talvez em um tom um tanto caricatural, mas ainda assim com honestidade científica” (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 233). Essa característica se deriva sobretudo da tendência individualista da pequena burguesia. O romantismo, por fim, é caracterizado por uma “decidida renúncia à realidade” (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 233).

Para Lunacharsky, o realismo socialista é afirmativo, mas ao contrário do realismo burguês, é dinâmico. Expressa a realidade como “movimento que se realiza através da luta incessante dos contrários” (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 235). O realismo socialista é caracterizado, ainda como crítico, mas ao contrário da descrição científica

⁸Original em russo disponível em <https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_006593624?page=134>, Acesso em 15 mai. 2021.

⁹It cannot, in fact, be an individual undertaking, independent of the common cause of the proletariat.

¹⁰Lenin’s intention was to force all spheres of public activity into mammoth institutions, modeled on capitalist cartels. Bureaucratization started with the establishment of the People’s Commissariat of Public Education, or NARKOMPROS. NARKOMPROS was put in charge of all intellectual, artistic, and pedagogic life: science, literature, the visual arts, music, theater, film, education, and leisure.

¹¹Trata-se de um informe apresentado durante a segunda Plenária do Comitê Organizador da União dos Escritores Soviéticos da URSS.

fatalista do naturalismo, “está cheio de amor e ódio, de ira e entusiasmo, está cheio de sentimento.” (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 235) Há, para Lunacharsky, inclusive aspectos do romantismo no realismo socialista, na medida em que expressa elementos que se combinam de maneira inverossímil, mas de maneira significativa para “o nosso tempo”, pois o proletariado “está no seu direito quando quer vislumbrar o futuro.” (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 239)

No mesmo ano em que Lunacharsky apresentou seu informe *O realismo socialista*, o escritor Maxim Gorky publicou na revista *Literaturnaya Ucheba* o texto *Sobre o realismo socialista* (GORKY, 1953), e, no ano seguinte, durante o Congresso dos Escritores Soviéticos, apresentou o texto *Literatura Soviética*. Sobre o primeiro, Bakst (1966, p. 281) destaca a identificação da beleza com o que a filosofia comunista considera moral para pessoas vivendo em uma sociedade sem classes. Sobre o segundo, ao citar a passagem em que Gorky compara a mudança de paisagem na URSS causada pelos avanços tecnológicos, Maes (2002, p. 255) detecta duas características essenciais do realismo socialista: a de que o artista deve ver a realidade em sua evolução em direção ao ideal socialista e a de que a criatividade individual deve dar lugar à obras “comunais e comparáveis”. De fato, o combate ao individualismo é bastante presente em ambos os textos de Gorky, porém outro argumento-chave não mencionado por Bakst (1966) e Maes (2002) é a consciência histórica da exploração burguesa e abominação desse passado.

O próprio Stalin teve ao menos dois lemas bastante utilizados nos debates estéticos soviéticos. O primeiro é a definição dos artistas como “engenheiros da alma”. Embora a autoria dessa frase não seja totalmente conhecida (Stalin a atribuiu ao novelista Yuri Olesha), sua utilização foi bastante expressiva e, em essência, reafirma a tese de que a arte consiste em expressão de sentimentos.

O segundo lema afirma que a cultura soviética deveria ser “socialista em conteúdo e nacional em forma” e possui referências mais problemáticas na bibliografia. Essa “fórmula” será analisada como um aspecto da definição de realismo socialista na seção 1.2.2.2, p. 48. As únicas referências à origem desse lema aparecem em Edmunds (2004) e Frolova-Walker (1998), sendo este último um artigo da mesma autora de uma das obras que analisamos (FROLOVA-WALKER, 2016) cujo título é justamente essa “fórmula”. Ambos mencionam a página 3 do volume de Janeiro de 1934 da revista *Sovetskaya Muzika* como a primeira utilização do lema (provavelmente na música). Edmunds afirma que nesse volume há um artigo chamado *O Desenvolvimento de Culturas Nacionais em Forma e Socialista em conteúdo*, porém não conseguimos confirmar a existência desse artigo. O arquivo da revista¹² não mostra nenhum artigo com esse nome e a página 3 da revista está ausente. A fórmula, porém, é citada na página 8 no artigo *Muzikal’nyy Front k XVII parts’ezdu* (O front musical rumo ao XVII congresso do Partido).¹³ O artigo se inicia na página 4. Portanto, se existe algum artigo na página 3, deve ocupar apenas uma página. De qualquer maneira, a origem do lema parece ser de 1925, no texto *Sobre as Tarefas Políticas da Universidade dos Povos do Oriente* (STÁLIN, 1946)¹⁴. A ideia de que esse lema foi aplicado à música soviética é a tese principal de Frolova-Walker (2016), porém o livro não menciona a origem do lema.

1.1.3 Realismo socialista na música

A aplicação do realismo socialista à música foi admitidamente problemática. Essa dificuldade é tão mencionada que a consideramos um dos aspectos de análise. Bakst (1966, p. 285), chega a afirmar que essa dificuldade gerou uma modificação no realismo socialista que passou de “representação da realidade em seu desenvolvimento revolucionário” a significar uma “forma de pensamento emocional figurativo que corresponde ao valor estético da realidade (soviética)”.

Bakst (1966) e Maes (2002) citam a obra do musicólogo Boris Asaf’ev como um desenvolvimento teórico musical baseado nas ideias do materialismo dialético. Em sua obra *Forma musical como processo*, publicada pela primeira vez em 1930, Asaf’ev desenvolve uma teoria baseada na premissa de que a expressão musical é derivada das intonações vocais humanas portadoras de conteúdo emocional.

¹²Disponível em <<https://mus.academy/archive/number/7/>>. Acesso: 15 mai 2021.

¹³Disponível em <<https://mus.academy/articles/muzikalnyi-front-k-xvii-partsezdu>>. Acesso: 15 mai 2021.

¹⁴Original em russo disponível em <<https://petroleks.ru/stalin/7-17.php>>. Acesso: 15 mai 2021.

Mas além de problemas teóricos e musicológicos, a aplicação do realismo socialista em música teve seus aspectos políticos bastante concretos. Em Abril de 1948, Andrei Zhdanov, membro do Comitê Central do PCUS e, naquele momento, responsável pela organização do trabalho de agitação e propaganda, convocou o Primeiro Congresso de Compositores Soviéticos de Toda a União, tendo seus discursos de abertura e fechamento publicados. O discurso de fechamento, em especial, tornou-se referência no debate sobre a música soviética e foi traduzido para diversos idiomas, inclusive em português, já no ano seguinte, na revista *Problemas* (ZHDANOV, 1949b). Neste discurso, os principais compositores da União Soviética foram acusados de “formalismo decadente”, e são apontados diversos aspectos do que se esperava para a música soviética: meliosidade, continuidade da herança clássica, acessibilidades, etc.

Além desses textos, destacaremos também outros dois locais importantes de debates da aplicação dos princípios estéticos soviéticos à música. O primeiro deles é a já citada revista *Sovetskaya Muzika*, que, após os anos 30, concentrou a discussão crítica e teórica musical. A análise dessas publicações aparece apenas cotejada nas obras que analisamos e, até onde pudemos verificar, não há um estudo sistemático das publicações dessa revista no período. O segundo local importante onde ocorreu esse debate foram nos editoriais do principal jornal da União Soviética, o *Pravda*. Em alguns momentos-chave, foram publicados editoriais lidando com episódios críticos da música soviética. O principal deles, ao menos julgando pela quantidade de citações, é o editorial *Caos ao invés de música*, de 1936, comentado com mais detalhes na seção 3.3 e que contribuiu, através de um exemplo negativo — a ópera de *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich — para deduzir modelos para a linguagem musical soviética.

Por fim, citaremos uma última manifestação desse debate, já na forma mais cristalizada de uma definição de dicionário. Schwarz (1983) inclui em suas citações o *Dicionário enciclopédico de música*, publicado em 1966. Infelizmente não tivemos acesso a essa edição, porém conseguimos consultar a edição de 1959 (KELD'ĪSH, 1959) que, por outro lado, possivelmente reflita mais o pensamento musical do período que delimitamos para análise (1932–1958). Nesse dicionário, há ambos os verbetes *Realismo Socialista* e *Formalismo*, em que o primeiro é definido sobretudo de acordo com o aspecto principal de “um método criativo baseado no retrato verdadeiro e historicamente específico da realidade em seu desenvolvimento revolucionário.”¹⁵ (KELD'ĪSH, 1959, p. 255). O *Formalismo*, por sua vez, é definido como “a separação artificial entre forma e conteúdo, dando à forma ou seus elementos individuais um valor autossuficiente e primordial em detrimento ao conteúdo.”¹⁶ (KELD'ĪSH, 1959, p. 287)

1.2 Aspectos do Realismo socialista na historiografia musical

1.2.1 Características gerais

1.2.1.1 *Partiynost'*, *ideynost'*, *narodnost'* (e *klassovost'w*)

1.2.1.1.1 Dissidentes

Taruskin (2009)

Aqui, [em Tolstói] em forma de embrião, está toda a panóplia do desiderato do realismo socialista, em particular aquele formidável trio *partiynost'*, *ideynost'* e *narodnost'*, termos traduzíveis aproximadamente por “servir às necessidades do Partido,” “possuir o conteúdo ideológico correto” e “ser acessível a todo o povo o tempo todo.” E aqui, também, o pensamento estético soviético se mostra mais russo do que marxista¹⁷ (TARUSKIN, 2009, p. 367).

¹⁵Метод - худож. творчества, основанный на правдивом, исторически конкретном изображении действительности в её революц. развитии.

¹⁶Искусственный отрыв формы от содержания и придание форме или отдельным её элементам самодовлеющего, первенствующего значения в ущерб содержанию.

¹⁷Here [in Tolstoy] in embryo is the whole panoply of socialist realist desiderata, in particular that formidable trio, *partiynost'*, *ideynost'*, and *narodnost'*, terms roughly translatable as “serving the ends of the Party,” “having correct ideological content,” and “being accessible to all of the people all of the time.” And here, too, Soviet esthetic thought shows itself to be more Russian than Marxist.

Hakobian (2017)

O conceito em questão com todas as suas partes integrantes — como *partijnost'*, *klassovost'*, *ideynost'*, *narodnost'* (aproximadamente: 'Espírito do partido', 'consciência de classe', 'compromisso ideológico', 'proximidade com o povo') — foi abundantemente discutido na literatura tanto propagandística quanto na acadêmica independente. Eu vou simplesmente apontar a distinção que existiu entre a realidade empírica do realismo socialista e sua 'mitologia'. A primeira sempre foi extremamente confusa e dependente da conjuntura política e ideológica; a segunda formou-se espontaneamente, sem nenhuma 'diretiva,' bem no início da era soviética e, em geral, permaneceu inalterada por um longo tempo a despeito de muitas vicissitudes históricas. A mitologia específica do realismo socialista foi expressa pelo corpo de obras literárias realmente extraordinárias escritas durante a primeira década pós-revolucionária (ou seja, muito antes da invenção do próprio termo)¹⁸ (HAKOBIAN, 2017, p. 104).

1.2.1.1.2 Aliados

Bakst (1966)

O Realismo Socialista retrata a verdade Comunista, o espírito de partido e a nacionalidade como uma expressão dos interesses do proletariado. O desenvolvimento das artes é guiado pelo Partido Comunista. As qualidades estéticas da realidade revolucionária socialista são a base vital da arte. A classe trabalhadora (as pessoas que dominaram a consciência socialista) são o herói da arte. As ideias comunistas são a base da arte. A arte, assumindo um sentido histórico e perspectiva de desenvolvimento, torna-se intimamente conectada com as formas de consciência social, como a ética, filosofia e política¹⁹ (BAKST, 1966, p. 285).

Abraham (1943)

Desde 1932, em particular, escritores e artistas receberam um ideal oficial epitomado na frase 'Realismo soviético'. O objetivo da arte soviética deve ser não meramente refletir a vida, mas dar-lhe direção; ela deve ser (como mencionei) proletária, compreensível às massas, e não meramente a conhecedores sofisticados; e não deve ser pessimista²⁰ (ABRAHAM, 1943, pp. 9–10).

1.2.1.1.3 Propagandistas

Maes (2002)

A subordinação da arte aos objetivos do partido foi denominado *partijnost'*, enquanto a correção ideológica recebeu o nome de *ideynost'*. Esses dois critérios foram combinados a um terceiro, *narodnost'*, laços estreitos com o povo, refletindo a demanda de que a arte deve ser compreendida por todos. A insistência na acessibilidade direta envolvia um elemento conservador, que resultou particularmente em um laço renovado com a tradição nacional. Stalin resumiu esse ideal com o lema "Nacional em forma, socialista em conteúdo."²¹ (MAES, 2002, pp. 256–257).

¹⁸The concept in question with all its integral parts — such as *partijnost'*, *klassovost'*, *ideynost'*, *narodnost'* (roughly: 'Party spirit', 'class consciousness', 'ideological commitment', 'closeness to people') — has been abundantly discussed in both propagandistic and independent scholarly literature. Let me simply point out the distinction that existed between the empirical reality of socialist realism and its 'mythology'. The former has always been extremely confused and dependent of political and ideological conjuncture; the latter was formed spontaneously, without any 'directives', at the very outset of the Soviet age and, in general outline, remained unchanged for a long time notwithstanding many historical vicissitudes. The specific mythology of socialist realism was expressed through the body of truly remarkable literary works written during the first post revolutionary decade (that is long before the invention of the term itself).

¹⁹Socialist Realism portrays Communist truth, party spirit, and nationality as an expression of the interests of the proletariat. The development of the arts is guided by the Communist party. The esthetic qualities of revolutionary socialist reality are the vital bases of art. The working class (the people who have mastered socialist consciousness) is the hero of art. Communist ideas are the bases of art. Art, assuming a historical meaning and perspective of development, becomes closely connected with forms of social consciousness, such as ethics, philosophy, and politics.

²⁰Since 1932, in particular, writers and artists have been given an official ideal epitomized in the phrase 'Soviet realism'. The aim of Soviet art must be not merely to reflect life but to give it direction; it must be (as I have said) proletarian, comprehensible to the masses, not merely to sophisticated connoisseurs; and it must not be pessimistic.

²¹The subordination of art to the objectives of the Party was labeled 'partijnost', while ideological correctness was given the name of 'ideynost'. These two criteria were combined with a third, *narodnost'*, close ties with the people, reflecting the demand that art must be understood by all. The insistence on direct accessibility involved a conservative element, which amounted in particular to a renewed bond with the national tradition. Stalin summed this ideal up with the slogan "National in form, socialist in content."

Morrison (2009)

A doutrina surgiu em 1932, quando o Comitê Central do Partido Comunista dissolveu as organizações artísticas proletárias. A subsequente regulamentação da atividade criativa necessitou a invenção de um protocolo criativo, um que informaria — se não ditaria — a forma e o conteúdo da Arte Estalinista. O exemplo mais famoso de Realismo Socialista, a novela Mãe (1906), de Gorky, predata a propaganda do termo em quase três décadas. A novela passou a ser vista no final dos anos 30, no entanto, como uma encarnação de três princípios do realismo socialista: *partijnost'* (espírito partidário), *narodnost'* (espírito popular) e *ideynost'* (conteúdo ideológico). A doutrina inicialmente incluía um quarto princípio, *klassovost'*, ou espírito de classe, mas este foi excluído após 1936, quando o governo começou a promover o conceito de uma sociedade sem classes. Em um estudo clássico, Katerina Clark argumenta que a literatura realista socialista declinou em qualidade de inovação para repetição formal²² (MORRISON, 2009, p. 86).

1.2.1.1.4 Acadêmicos

Frolova-Walker (2016)

Os compositores que desejavam ter sucesso preferiam não quebrar a cabeça com a tarefa impossível de criar música que incorporasse 'ideologia, espírito partidário e *narodnost'*'. Para eles era muito mais fácil olhar para as principais tendências nos prêmios e escrever peças em um estilo conservador e 'nacional', com algumas características que proovessem apelo popular, e então melhorar a situação adicionando um programa apropriado. Se eles desejavam seguir Prokofiev e Shostakovich, era melhor usar seus recursos estilísticos moderadamente e inseri-los em um contexto mais tranquilizador e conservador. Era sempre melhor evitar a ópera, pois embora as autoridades a encorajassem, as obras resultantes chocaram-se com numerosas críticas, seguidas por repetidas demandas de revisão. Um investimento de tempo muito mais efetivo era uma cantata sobre temas populares ou um concerto brilhante²³ (FROLOVA-WALKER, 2016, pp. 292–293).

1.2.1.1.5 Comentários

O primeiro aspecto que consideramos na análise e o mais citado é, na verdade, uma combinação de princípios que faziam parte dos ideais da estética soviética ou, segundo alguns autores, deveria ser seguido para que as obras fossem aprovadas. São os princípios de *iedynost'* (идейность - ideologia comunista), *partijnost'* (партийность - espírito partidário) e *narodnost'* (народность - proximidade ao povo). Esses aspectos são mencionados dessa maneira e sem maiores comentários por Taruskin (2009, p. 367), Bakst (1966, p. 285) e Maes (2002, pp. 256–257). Alguns autores ainda adicionam um quarto princípio: *klassovost'* (классовость - consciência de classe). São eles Hakobian (2017, p. 104) e Morrison (2009, p. 86), sendo que este último adiciona que o princípio de *klassovost'* foi excluído após 1936, “quando o governo começou a promover o conceito de uma sociedade sem classes” (MORRISON, 2009, p. 86). Há, ainda, a descrição de Abraham (1943, pp. 9–10) da arte soviética como “proletária”, que consideramos em nossa análise como uma referência indireta ao princípio de *klassovost'*. Frolova-Walker (2016, pp. 292–293), por outro lado, embora sem dúvida mencione os princípios, o faz para argumentar que eles eram “impossíveis” e na prática não foram seguidos. A autora defende a tese de que as obras musicais mais premiadas pelo prêmio Stalin seguiram o princípio de “nacional na forma e socialista no conteúdo” — de que falaremos na seção 1.2.2.2 — ao utilizarem os prêmios anteriores como referência para as obras a serem compostas. Segundo a

²²The doctrine came into existence in 1932, when the Communist Party Central Committee dissolved the proletarian arts organizations. The subsequent regulation of creative activity necessitated the fashioning of a creative protocol, one that would inform — if not dictate — the form and content of Stalinist art. The most famous example of Socialist Realism, Gorky's novel *Mother* (1906), predates the propagandizing of the term by almost three decades. The novel came to be seen in the late 1930s, however, as an ideal embodiment of three socialist realist principles: *partijnost'* (Party-mindedness), *narodnost'* (people-mindedness), and *ideynost'* (ideological content). The doctrine initially included a fourth principle, *klassovost'*, or class-mindedness, but it was excluded after 1936, when the government began to promote the concept of a classless society. In a classic study, Katerina Clark argues that socialist realist literature declined in quality from innovation to formulaic repetition.

²³Composers who wished to succeed preferred not to rack their brains over the impossible task of creating music that embodied 'ideology, Party-mindedness and *narodnost'*'. It was much easier for them to look at the main trends in the awards and write pieces in a conservative 'national' style with some features that provided popular appeal, and then improve matters further by adding an appropriate programme. If they were to follow Prokofiev and Shostakovich, it was best to use their stylistic features sparingly and to place them within a more reassuring, conservative context. It was always best to steer clear of opera, for although the authorities encouraged it, the resulting works fell foul of numerous criticisms, followed by repeated demands for revision. A far more effective investment of time was a cantata on folk themes or a brilliant concerto.

autora, As cantatas com temas folclóricos e concertos, com mais chances de serem premiados, e os estilos dessas composições fizeram emergir obras que seguiram este princípio.

Esse aspecto é trazido, portanto, por todas as categorias. Um detalhe interessante a respeito dos princípios de *partijnost'*, *ideynost'*, *narodnost'* (e *klassovost'*) é que em nenhum momento há uma referência a documentos onde esses princípios foram levantados na literatura soviética. É possível que se trate de princípios pressupostos pela crítica de arte a ponto de serem utilizados em diversos documentos. Isso sugere, no entanto, que há um alto grau de utilização de fontes secundárias na bibliografia e seria importante recuperar a origem e significado desses princípios no debate estético soviético.

1.2.1.2 Realidade em seu desenvolvimento revolucionário

1.2.1.2.1 Dissidentes

Taruskin (2009)

[Sobre uma ópera de Prokofiev] O refrão do Comissário, derivado de lemas, no entanto, obedece a uma realidade “superior”, assim como o Realismo Socialista supostamente deveria revelar uma realidade superior ao que os críticos soviéticos denominavam naturalismo²⁴. (TARUSKIN, 2009, p. 263)

1.2.1.2.2 Aliados

Abraham (1943)

Desde 1932, em particular, escritores e artistas receberam um ideal oficial epitomado na frase ‘Realismo soviético’. O objetivo da arte soviética deve ser não meramente refletir a vida, mas dar-lhe direção²⁵ (ABRAHAM, 1943, pp. 9–10).

Bakst (1966)

Uma reflexão verdadeira da realidade no Realismo soviético não significa uma representação de manifestações externas. Significa uma relação de tudo que é essencial na realidade, e de tudo que ainda está em estágio embrionário, mas eventualmente se desenvolverá de acordo com as leis do materialismo histórico²⁶ (BAKST, 1966, p. 283).

1.2.1.2.3 Propagandistas

Schwarz (1983)

Zhdanov definiu os objetivos do Realismo Socialista, “retratar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário”, e clamou por “obras sintonizadas com a época”. (...) Stalin, também, contribuiu com a definição desse termo elusivo: ele mencionou “culturas, nacionais em forma e socialista em substância”²⁷ (SCHWARZ, 1983, p. 110).

²⁴[On a Prokofiev Opera] The Commissar’s motto-derived refrain, however, obeys a “higher” reality, much as Socialist Realism was supposed to reveal a higher truth than what Soviet critics call naturalism.

²⁵Since 1932, in particular, writers and artists have been given an official ideal epitomized in the phrase ‘Soviet realism’. The aim of Soviet art must be not merely to reflect life but to give it direction.

²⁶A truthful reflection of reality in Soviet realism does not mean a representation of outward manifestations. It means a relation of all that is essential in reality, and of all that is still in an embryonic stage, but will eventually develop in accordance with the laws of historical materialism.

²⁷Zhdanov defined the aims of Socialist Realism, “to depict reality in its revolutionary development”, and he called for “works attuned to the epoch”. (...) Stalin, too, made a contribution to the definition of that elusive term: he mentioned “cultures, national in form and Socialist in substance”.

Maes (2002)

Aplicado à arte, o retrato de Gorky [sobre a realidade soviética] compreende duas características essenciais para o realismo socialista: primeira, o artista deve ver a realidade em sua evolução em direção ao ideal socialista; segunda, a criatividade individual deve dar lugar a obras comuns e comparáveis. O primeiro aspecto reflete a diferença entre o realismo socialista e o realismo do século XIX: a visão crítica com a qual a realidade costumava ser observada tornou-se obsoleta, porque a realidade moveu-se positivamente adiante. O segundo aspecto significa a rejeição do princípio da arte pela arte. Toda manifestação de esteticismo autônomo seria dali em diante denominada “formalismo”²⁸ (MAES, 2002, p. 255).

Bueno (2010)

Em 23 de maio de 1932 surgiu pela primeira vez o conceito do Realismo Socialista em um artigo publicado no *Literatúrnaia Gazieta* e atribuído ao próprio Stálin. Idealizadas pelo “Grande Líder Humanista” e pelo escritor Maksím Gorki, as doutrinas do Realismo Socialista eram relativamente simples de serem entendidas, ou seja, a arte soviética deveria se alinhar ao culto de personalidade de Stálin. De acordo com o Realismo Socialista os artistas soviéticos deveriam retratar a vida do povo de “forma heróica e realista, criando o substrato para que se pudesse atingir a utopia comunista.” Qualquer movimento artístico contemporâneo era taxado de “burguês, degenerado e antipopular”. Desta forma, gêneros literários como a novela e o drama épico e formas musicais como a sinfonia e a ópera se transformaram em modelos para expressar tais sentimentos (BUENO, 2010, p. 70).

Morrison (2009)

A “realidade” do Realismo Socialista não é a realidade defeituosa do presente, mas a realidade perfeita do futuro, cuja existência é garantida pelo movimento histórico²⁹ (MORRISON, 2009, p. 87).

1.2.1.2.4 Acadêmicos

Edmunds (2004)

A orientação veio no dia 23 de Abril de 1932, na forma da resolução do Partido ‘Sobre a Reforma de Organizações Literárias e Artísticas’. Esta dissolveu todas as organizações proletárias existentes, substituiu-as por sindicatos contendo uma facção comunista e instituiu a elusiva doutrina estética do ‘realismo socialista’, advogando pelo retrato de uma realidade idealística em seu ‘desenvolvimento revolucionário’. Assim, a resolução encerrou um período de flexibilidade e iniciou uma era de regimentação cultural controlada pelo Estado³⁰ (EDMUNDS, 2004, pp. 12–13).

1.2.1.2.5 Comentários

O segundo aspecto, também trazido por pelo menos um autor de cada categoria, é o de que realismo socialista deveria representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Isso significa que, segundo a estética socialista (e a própria filosofia marxista), a realidade é interpretada e descrita em seu constante movimento e, na estética soviética, como vimos na seção 1.1, acredita-se que realidade deve ser descrita em sua progressão à sociedade socialista futura. Bueno (2010), em tom de crítica sarcástica, descreve que esse aspecto obrigava arte soviética a criar “o substrato para atingir a utopia comunista” (BUENO, 2010, p. 70). Seja como for, com ironia ou não, esse aspecto é trazido, além de Bueno, por Schwarz (1983, p. 110) e Edmunds (2004, pp. 12–13) sem maiores explicações.

²⁸Applied to art, Gorky’s picture comprises two characteristics essential for socialist realism: first, the artist must see reality in its evolution toward the socialist ideal; second, individual creativity must make way for communal and comparable work. The first aspect reflects the difference between socialist realism and nineteenth-century realism: the critical view with which reality used to be observed has become outdated, because reality has moved positively ahead. The second aspect means the rejection of the “l’art pour l’art” principle. Every manifestation of autonomous aestheticism would henceforth be labeled “formalism.”

²⁹The “reality” of Socialist Realism is not the flawed reality of the present, but the perfect reality of the future, the existence guaranteed by historical movement.

³⁰Guidance came on 23 April 1932, in the form of the Party resolution ‘On the Reformation of Literary and Artistic Organizations’. This dissolved all existing proletarian organisations, replaced them with unions containing a communist faction, and instituted the elusive aesthetic doctrine of ‘socialist realism’, advocating the portrayal of an idealistic reality in its ‘revolutionary development’. In so doing, the resolution ended a period of flexibility and began an era of state-controlled cultural regimentation.

Taruskin (2009, p. 263), ao comentar o refrão da *Canção da Pátria*, parte da ópera *História de um homem real* (*Povest' o nastoyashchem cheloveke*), lembra que, segundo a estética soviética, esse tipo de realismo significava a revelação de uma verdade superior à revelada pelo naturalismo burguês.

Maes (2002, p. 255) também comenta a mudança entre o realismo do século XIX e o realismo socialista no sentido de que, segundo Gorky ao menos, a visão (pessimista) de realidade se tornou datada pois a realidade (para os soviéticos) moveu-se adiante e positivamente.

Outros autores trazem esse aspecto com suas palavras. Abraham (1943, p. 9) diz que a arte soviética “não deve apenas refletir a vida, mas dar-lhe direção”. Bakst (1966, pp. 282–283), analisando a teoria estética soviética, explica que uma reflexão verdadeira da realidade significa “uma relação de tudo que é essencial na realidade, e tudo que ainda está em estágio embrionário”. Morrison (2009, pp. 86–87), em um tom sarcástico próximo ao de Bueno (2010), afirma que a realidade do realismo socialista “não é a realidade defeituosa do presente, mas a realidade perfeita do futuro, cuja existência é garantida pelo movimento histórico”.

1.2.1.3 Representação de sentimentos

1.2.1.3.1 Dissidentes

Taruskin (2009)

Um preceito básico do Realismo Socialista é que a arte deve ser otimista (“afirmação de vida,” no jargão padrão da crítica Soviética)³¹ (TARUSKIN, 2009, p. 262).

1.2.1.3.2 Aliados

Abraham (1943)

Até hoje ninguém definiu satisfatoriamente o que equivale ao realismo socialista em, digamos, uma sinfonia ou quarteto de cordas, embora clareza de textura, melodosidade, compreensibilidade geral, otimismo, o monumental, heroísmo e patriotismo sejam todos consideradas qualidades desejáveis (as quatro primeiras indispensáveis)³² (ABRAHAM, 1943, pp. 24–25).

Bakst (1966)

No entanto, a representação da realidade em seu desenvolvimento revolucionário é difícil de colocar em prática em música. É difícil dar uma explicação programática de cada composição sinfônica, descrever seu significado, e traduzi-las em um imaginário concretamente palpável. É mais fácil entender o conteúdo ideológico e emocional e os sentimentos cuja sinfonia narra e busca desenvolver no ouvinte. Isso provocou uma modificação no realismo socialista.

Realismo socialista é um método, tipo ou forma de pensamento emocional figurativo que corresponde ao patrimônio estético objetivo da realidade (Soviética), à prática da luta revolucionária do proletariado e à construção do Socialismo. O Realismo Socialista é um meio de reflexão verdadeiro da realidade (Soviética) do ponto de vista dos ideais estéticos Socialistas³³ (BAKST, 1966).

1.2.1.3.3 Propagandistas

Maes (2002)

³¹A basic tenet of Socialist Realism is that art be optimistic (“life-affirming,” in standard Soviet critical jargon).

³²To this day no one, has satisfactorily defined what socialist realism amounts to in, say, a symphony or a string quartet, though clearness of texture, melodiousness, general comprehensibility, optimism, the monumental, heroism and patriotism are all considered desirable (the first four, indispensable) qualities.

³³O segundo parágrafo é uma citação de Borev (1960). No original: However, the representation of reality in its revolutionary development is difficult to put in practice in music. It is difficult to give a programmatic explanation of every symphonic composition, to describe its meaning, and to translate these into a concretely palpable imagery. It is easier to understand the ideological and emotional content and the feelings which a symphony narrates and seeks to develop in the listener. This brought about a modification of socialist realism.

Socialist realism is a method, type, or form of figurative emotional thinking which corresponds to the objective esthetic wealth of (Soviet) reality, to the practice of revolutionary struggle of the proletariat, and to the building of Socialism. Socialist realism is a means of true reflection of (Soviet) reality from the position of Socialist esthetic ideal.

No entanto as referências à realidade não eram a característica mais importante do realismo socialista em música. Um retrato adequado da realidade soviética exigia acima de tudo uma abordagem monumental e uma retórica exaltada baseada no otimismo³⁴ (MAES, 2002, p. 258).

Bueno (2010)

E mais importante que referências à “realidade”, o que se exigia dos compositores de acordo com a estética do Realismo Socialista era a exaltação exagerada do otimismo (BUENO, 2010, p. 72).

Morrison (2009)

Os caracteres na literatura realista socialista são estereotipadas de acordo com um “princípio do prazer” estético — ou seja, a habilidade de detectar o mal, frequentemente dentro de sua própria consciência. Eles vivem de acordo com códigos morais estritos, tudo refletindo sua inabalável fé na retidão da causa revolucionária³⁵ (MORRISON, 2009, p. 87).

1.2.1.3.4 Acadêmicos

Fay (2005a)

A única arte musical considerada digna da classe operária, e portanto a única música exigida pelo Estado soviético, seria definida por sua acessibilidade, melodiosidade, tradicionalismo estilístico e qualidades inspiradas no folclore. Ela deveria ser otimista, aspirando uma euforia heroica³⁶ (FAY, 2005a, p. 89).

1.2.1.3.5 Comentários

Como foi visto na seção 1.1, Tolstói combateu a corrente estética, que ganhava força na segunda metade do século XIX, que defendia a idéia de que o conteúdo da arte é a representação do belo.

Para definir a arte corretamente, é necessário, antes de mais nada, parar de considerá-la como um meio de prazer, e considerá-la como uma das condições da vida humana. (...) A arte começa quando uma pessoa, com o objetivo de unir outro ou outros a si mesmo em um único e mesmo sentimento, expressa esse sentimento através de certas indicações externas³⁷ (TOLSTOY, 1898, pp. 47–48).

A defesa da arte como meio de comunicação de sentimentos foi adotada também pela estética soviética e esse aspecto aparece já em Lunacharsky e permanece ao menos até Zhdanov.

É especialmente evidente na literatura que é o conteúdo artístico — o fluxo de pensamentos e emoções na forma de imagens ou conectadas a imagens — que é o elemento decisivo da obra como um todo. O conteúdo empenha-se em direção a uma forma definida. Pode-se dizer que existe apenas uma única forma ótima que corresponde ao conteúdo. (...) A forma deve corresponder ao conteúdo o máximo possível, dando a ela o máximo de expressividade e garantindo o impacto mais forte nos leitores para os quais a obra é criada³⁸ (LUNACHARSKY, 1965, p. 14).

O camarada Stálin denominou nossos escritores «os engenheiros da alma humana». Essa definição tem uma grande significação. Sub-entende a enorme responsabilidade dos escritores soviéticos na educação dos homens, da juventude, em sua vigilância para não permitir produtos literários defeituosos (ZHDANOV, 1949a).

³⁴Yet references to reality were not the most important characteristics of socialist realism in music. An adequate picture of Soviet reality called above all for a monumental approach and an exalted rhetoric based in optimism.

³⁵The characters in socialist realist literature are typecast according to an aesthetic “pleasure principle” — namely, the ability to detect evil, most often within their own consciousnesses. They live according to strict moral codes, all reflecting their steadfast faith in the righteousness of the revolutionary cause.

³⁶The only musical art deemed worthy of the working classes, and thus the only music demanded by the Soviet state, was to be defined by its accessibility, tunefulness, stylistic traditionalism, and folk-inspired qualities. It was to be optimistic, aspiring to heroic exhilaration.

³⁷In order correctly to define art, it is necessary, first of all to cease to consider it as a means to pleasure, and to consider it as one of the conditions of human life. (...) Art begins when one person, with the object of joining another or others to himself in one and the same feeling, expresses that feeling by certain external indications.

³⁸It is especially evident in literature that it is the artistic content — the flow of thoughts and emotions in the form of images or connected with images — which is the decisive element of the work as a whole. The content strives of itself towards a definite form. It can be said that there is only one optimal form which corresponds to the content. (...) The form must correspond to the content as closely as possible, giving it maximum expressiveness and assuring the strongest possible impact on the readers for whom the work is intended.

Com exceção de Bakst (1966, p. 285), todas as obras que trazem esse aspecto — Taruskin (2009, p. 262), Abraham (1943, pp. 24–25), Maes (2002, p. 258), Bueno (2010, p. 72), Fay (2005a, p. 89) e Morrison (2009) — colocam o “otimismo” como principal sentimento a ser transmitido. Alguns (Bueno (2010) e Maes (2002)), classificam essa expressão como “exaltada” e até “exagerada”, por estar ligada ao “culto a personalidade de Stalin” Bueno (2010, p. 72). Morrison (2009, p. 87), por sua vez, caracteriza esse aspecto como uma “batalha de consciência” das personagens da literatura soviética, onde essas personagens possuem a habilidade de “detectar o mal” e viver de acordo com códigos morais estritos seguindo sua fé na causa revolucionária.

1.2.1.4 Heroísmo

1.2.1.4.1 Aliados

Abraham (1943)

Até hoje ninguém definiu satisfatoriamente o que equivale ao realismo socialista em, digamos, uma sinfonia ou quarteto de cordas, embora clareza de textura, melódiosidade, compreensibilidade geral, otimismo, o monumental, heroísmo e patriotismo sejam todos consideradas qualidades desejáveis (as quatro primeiras indispensáveis)³⁹ (ABRAHAM, 1943, pp. 24–25).

Bakst (1966)

As qualidades estéticas da realidade revolucionária socialista são a base vital da arte. A classe trabalhadora (as pessoas que dominaram a consciência socialista) são o herói da arte. As ideias comunistas são a base da arte⁴⁰ (BAKST, 1966, p. 285).

1.2.1.4.2 Propagandistas

Bueno (2010)

De acordo com o Realismo Socialista os artistas soviéticos deveriam retratar a vida do povo de “forma heróica e realista, criando o substrato para que se pudesse atingir a utopia comunista” (BUENO, 2010, p. 70).

1.2.1.4.3 Acadêmicos

Fay (2005a)

A única arte musical considerada digna da classe operária, e portanto a única música exigida pelo Estado soviético, seria definida por sua acessibilidade, melódiosidade, tradicionalismo estilístico e qualidades inspiradas no folclore. Ela deveria ser otimista, aspirando uma euforia heroica⁴¹ (FAY, 2005a, p. 89).

1.2.1.4.4 Comentários

Abraham (1943, pp. 24–25), Bakst (1966, p. 285) — categorizados como *Aliados* — Bueno (2010, p. 70) — categorizado como *Propagandista* — e Fay (2005a, p. 89) — *Acadêmica* — levantam o aspecto do *Heroísmo* como parte integrante do realismo socialista.

Em Bakst (1966, p. 285), sublinha-se que o herói da arte soviética é “a classe trabalhadora”, o que implica que os heróis não são os líderes e, apesar da obra de Bakst trazer o “culto à personalidade” como uma característica negativa do realismo socialista dos anos 30 a 50, nesta caracterização do heroísmo da arte soviética essa característica está ausente. É possível que isso ocorreu porque a obra de Bakst foi publicada em um momento (anos

³⁹To this day no one, has satisfactorily defined what socialist realism amounts to in, say, a symphony or a string quartet, though clearness of texture, melodiousness, general comprehensibility, optimism, the monumental, heroism and patriotism are all considered desirable (the first four, indispensable) qualities.

⁴⁰The esthetic qualities of revolutionary socialist reality are the vital bases of art. The working class (the people who have mastered socialist consciousness) is the hero of art. Communist ideas are the bases of art.

⁴¹The only musical art deemed worthy of the working classes, and thus the only music demanded by the Soviet state, was to be defined by its accessibility, tunefulness, stylistic traditionalism, and folk-inspired qualities. It was to be optimistic, aspiring to heroic exhilaration.

60) de revisão da própria política cultural soviética das décadas anteriores, mas de qualquer maneira é uma visão menos simplificada do que aceitar o “culto à personalidade” sem maiores análises.

Em nossa análise, talvez fosse possível considerar o aspecto do *heroísmo* como um dos subprodutos da necessidade de representação de sentimentos. Porém consideramos que o *heroísmo* em si não é um sentimento, mas uma atitude ou, no caso da música de concerto, o caráter de certas passagens ou obras. As próprias obras parece considerar esse aspecto como um aspecto separado e assim também o consideramos.

1.2.1.5 Arte acessível e compreensível

1.2.1.5.1 Dissidentes

Taruskin (2009)

Ela [a música de Shostakovich] foi um cumprimento irônico do velho ideal Socialista Realista — e ainda mais velho ideal tolstoiano — de uma arte que falaria com igual franqueza e igual consequência para todos os níveis da sociedade, do menos ao mais educado.

Obviamente, esse cumprimento não deveria ser creditado nesse caso ao Realismo Socialista⁴² (TARUSKIN, 2009, pp. 301–302).

1.2.1.5.2 Aliados

Abraham (1943)

Desde 1932, em particular, escritores e artistas receberam um ideal oficial epitomado na frase ‘Realismo soviético’. O objetivo da arte soviética deve ser não meramente refletir a vida, mas dar-lhe direção; ela deve ser (como mencionei) proletária, compreensível às massas, e não meramente a conhecedores sofisticados; e não deve ser pessimista⁴³ (ABRAHAM, 1943, pp. 9–10).

1.2.1.5.3 Propagandistas

Maes (2002)

O realismo socialista avaliava a arte por seu conteúdo e compreensibilidade ao invés de seu refinamento formal ou originalidade estilística⁴⁴ (MAES, 2002, p. 257).

1.2.1.5.4 Acadêmicos

Frolova-Walker (2016)

O Realismo Socialista era frequentemente entendido como um lugar onde as variedades altas e baixa da arte poderiam se encontrar em pé de igualdade. A arte superior descenderia de sua torre de marfim, enquanto a arte folclórica e popular seria elevada e enobrecida. Seu encontro no meio do caminho resultaria naquela altamente valorizada ‘música para o povo’⁴⁵ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 182).

⁴²It [Shostakovich’s music] was a backhanded fulfillment of the old Socialist Realist ideal — and the older Tolstoyan ideal — of an art that would speak with equal directness and equal consequence to all levels of society, from the least educated to the most educated.

Obviously, this fulfillment was not to be credited in this case to Socialist Realism.

⁴³Since 1932, in particular, writers and artists have been given an official ideal epitomized in the phrase ‘Soviet realism’. The aim of Soviet art must be not merely to reflect life but to give it direction; it must be (as I have said) proletarian, comprehensible to the masses, not merely to sophisticated connoisseurs; and it must not be pessimistic.

⁴⁴Socialist realism evaluated art by its content and comprehensibility, rather than by its formal refinement or stylistic originality.

⁴⁵Socialist Realism was often understood as the place where higher and lower varieties of art could meet on an equal footing. High art would descend from its ivory tower, while the folk and the popular art would be raised and ennobled. Their meeting in the middle would result in that highly prized ‘music for the people’.

1.2.1.5.5 Comentários

Zhdanov (1949b), em seu discurso de encerramento do Primeiro Congresso de Compositores Soviéticos (1948), afirmou que:

A composição musical é tanto mais o trabalho de um gênio, quanto mais intenso e profundo seja seu conteúdo, quanto maior domínio técnico denote, e maior número de pessoas atinja, e um maior número de pessoas seja capaz de inspirá-la. Nem tudo que é acessível é trabalho de gênios, mas todo o trabalho realmente de gênio é acessível, e é tanto mais um trabalho de gênio quanto mais acessível é às massas do povo (ZHDANOV, 1949b).

O aspecto da acessibilidade e compreensibilidade das obras artísticas é expresso de maneira distinta por cada obra da bibliografia. Abraham (1943, pp. 9–10) simplesmente lembra que uma das características da arte soviética é que ela deve ser “acessível às massas”. Maes (2002, p. 257) afirma que o aspecto da compreensibilidade, de acordo com os valores estéticos do realismo socialista, se sobrepõe à “originalidade estilística” e ao “refinamento formal”. Taruskin (2009) e Frolova-Walker (2016), por sua vez, expressam a ideia de uma união entre todos os níveis de arte, ou seja, a arte soviética deveria atingir igualmente desde o nível menos ao mais educado (TARUSKIN, 2009, pp. 301–302) e a arte deveria atingir um local onde a arte “alta” e “baixa” se encontram (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 182).

Para a música de concerto, a questão da compreensibilidade gera debates em sobre a qualidade das obras resultantes desse aspecto. Um comentário em relação ao que dizem Taruskin (2009) e Frolova-Walker (2016) é feito por Sartre (1964), ao comentar o Manifesto de Praga⁴⁶:

É necessário, diz aproximadamente o manifesto de Praga, baixar o nível da música elevando o nível cultural das massas. Ou isso não significa nada ou é admitir que a arte e seu público se unirão na mediocridade absoluta⁴⁷ (SARTRE, 1964, p. 26).

1.2.1.6 Outros aspectos

1.2.1.6.1 Individualismo

Maes (2002, *Propagandistas*)

Aplicado à arte, o retrato de Gorky [sobre a realidade soviética] compreende duas características essenciais para o realismo socialista: primeira, o artista deve ver a realidade em sua evolução em direção ao ideal socialista; segunda, a criatividade individual deve dar lugar a obras comunais e comparáveis⁴⁸ (MAES, 2002, p. 255).

Frolova-Walker (2016, *Acadêmicos*)

Intérpretes amadores ou folclóricos (como os primeiros membros do Coro Pyatnitsky ou o Grupo do Exército Vermelho) tiveram que se profissionalizar, aprender notação e alcançar um nível de virtuosismo comparável àquele dos intérpretes clássicos. Esses grupos também aumentaram em tamanho e eventualmente receberam o status de instituições ‘Estatais’ ou ‘Acadêmicas’. Isso deve ser uma correção ao equívoco de considerar o Realismo Socialista como um processo de ‘desindividualização ... desprofissionalização (rejeição do aprendizado ‘culto’) e [...] destruição das mentiras corporativas [...]’. (VOROB’YOV, 2013, p. 117) Muito pelo contrário: a arte ‘folclórica’ ou amadora somente pode ser cooptada pelo Realismo Socialista quando coros tradicionalmente coletivos

⁴⁶ Após o *Primeiro Congresso de Compositores Soviéticos*, em 1948, realizou-se em Praga, no mesmo ano, o *Segundo Congresso de Compositores e Críticos Musicais* com participação de músicos de diversos países, incluindo os brasileiros Arnaldo Estrella, que assinou o manifesto, e Claudio Santoro. A versão em português do documento está disponível em Kater (2001, p. 85) e também em Manifesto... (1948).

⁴⁷ Il faut, dit à peu près le manifeste de Prague, abaisser le niveau de la musique en élevant le niveau culturel des masses. Ou cela ne veut rien dire ou c’est avouer que l’art et son public se rejoindront dans la médiocrité absolue.

⁴⁸ Applied to art, Gorky’s picture comprises two characteristics essential for socialist realism: first, the artist must see reality in its evolution toward the socialist ideal; second, individual creativity must make way for communal and comparable work.

adquiriram diretores e solistas individuais, ‘nomeados’, rejeitaram uma tradição oral por uma escrita e finalmente mereceram uma posição respeitável dentro do sistema institucional soviético⁴⁹ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 201).

1.2.1.6.2 Anti-vanguardismo

Maes (2002, *Propagandistas*)

O Realismo socialista foi ambas consequência e negação das tendências de vanguarda. Ele apegou-se à utopia estética do modernismo Russo, no qual a arte tomava um papel ativo na criação da vida; ao mesmo tempo, ele restringiu as ambições da arte⁵⁰ (MAES, 2002, p. 256).

1.2.1.6.3 Comentários

Além dos aspectos levantados anteriormente, há mais dois que são trazidos por dois ou apenas um autor. O primeiro deles é a problemática do individualismo na arte burguesa. Apesar de comentado em diversos momentos no debate soviético (vimos esse aspecto ao menos em Lunacharsky e no próprio documento do *Manifesto de Praga*, comentado acima). Esse aspecto é trazido em seu sentido literal apenas por Maes (2002, p. 255). Frolova-Walker (2016, p. 201) também levanta esse aspecto, mas para contestá-lo. Segundo a autora o realismo socialista na prática não combateu nem o individualismo nem o profissionalismo, pois foi necessário nomear diretores e solistas “individuais” em coros de música folclórica tradicionalmente amadores, que se tornaram então profissionais e finalmente mereceram uma posição respeitável no sistema institucional soviético.

O segundo aspecto trazido por apenas um autor é a tendência anti-vanguardista do realismo socialista. Apenas Maes (2002, p. 256) levanta esse aspecto e, em geral, a questão da vanguarda musical é discutida com mais detalhes na definição de *Formalismo*, que analisaremos na seção 1.2.4.

⁴⁹Folk or amateur performers (such as the earliest membership of the Pyatnitsky Choir or the Red Army Ensemble) had to professionalize, learn notation and reach a level of virtuosity comparable to that of classical performers. Such groups also increased in size and eventually received the status of ‘State’ or ‘Academic’ institutions. This must stand as a corrective to the misunderstanding of Socialist Realism as a process of ‘deindividualization ... deprofessionalization (rejection of ‘literate’ learning) and [...] destruction of corporate ties [...]’. (VOROB’YOV, 2013, p. 117) Quite the reverse: ‘folk’ and amateur art could only be coopted by Socialist Realism when the traditionally collective choirs acquired individual ‘named’ directors and soloists, rejected an oral tradition for the written one and then finally earned a respectable position within the Soviet institutional system.

⁵⁰Socialist realism was both the consequence and the negation of avant-garde trends. It held fast to the aesthetic utopia of Russian modernism, in which art played an active role in the creation of life; at the same time, it curbed the ambitions of art.

Sumário

Aspecto	Obra(s)	Diss.	Prop.	Ali.	Acad.
Realidade em seu desenvolvimento revolucionário	Abraham (1943), Bakst (1966), Bueno (2010), Edmunds (2004), Maes (2002), Morrison (2009), Schwarz (1983), Taruskin (2009)	1	4	2	1
Partiynost', ideynost', narodnost'	Abraham (1943), Bakst (1966), Frolova-Walker (2016), Hakobian (2017), Maes (2002), Morrison (2009), Taruskin (2009)	2	2	2	1
Representação de sentimentos	Abraham (1943), Bakst (1966), Bueno (2010), Maes (2002), Taruskin (2009), Morrison (2009), Fay (2005a)	1	3	2	1
Heroísmo	Abraham (1943), Bakst (1966), Bueno (2010), Fay (2005a)	0	1	2	1
Acessível e Compreensível	Abraham (1943), Frolova-Walker (2016), Maes (2002), Taruskin (2009)	1	1	1	1
Individualismo	Frolova-Walker (2016), Maes (2002)	0	1	0	1
Anti-vanguardista	Maes (2002)	0	1	0	0
Total		5	13	9	6

1.2.2 Realismo socialista na música

1.2.2.1 Dificuldade de definição em música

1.2.2.1.1 Aliados

Abraham (1943)

Até hoje ninguém definiu satisfatoriamente o que equivale ao realismo socialista em, digamos, uma sinfonia ou quarteto de cordas, embora clareza de textura, melodiosidade, compreensibilidade geral, otimismo, o monumental, heroísmo e patriotismo sejam todos consideradas qualidades desejáveis (as quatro primeiras indispensáveis)⁵¹ (ABRAHAM, 1943, pp. 24–25).

Bakst (1966)

No entanto, a representação da realidade em seu desenvolvimento revolucionário é difícil de colocar em prática em música. É difícil dar uma explicação programática de cada composição sinfônica, descrever seu significado, e traduzi-las em um imaginário concretamente palpável. É mais fácil entender o conteúdo ideológico e emocional e os sentimentos cuja sinfonia narra e busca desenvolver no ouvinte. Isso provocou uma modificação no realismo socialista.

Realismo socialista é um método, tipo ou forma de pensamento emocional figurativo que corresponde ao patrimônio estético objetivo da realidade (Soviética), à prática da luta revolucionária do proletariado e à construção do Socialismo. O Realismo Socialista é um meio de reflexão verdadeiro da realidade (Soviética) do ponto de vista dos ideais estéticos Socialistas⁵² (BAKST, 1966, p. 285).

⁵¹To this day no one, has satisfactorily defined what socialist realism amounts to in, say, a symphony or a string quartet, though clearness of texture, melodiousness, general comprehensibility, optimism, the monumental, heroism and patriotism are all considered desirable (the first four, indispensable) qualities.

⁵²O segundo parágrafo é uma citação de Borev (1960). No original: However, the representation of reality in its revolutionary development is difficult to put in practice in music. It is difficult to give a programmatic explanation of every symphonic composition, to describe its meaning, and to translate these into a concretely palpable imagery. It is easier to understand the ideological and emotional content and the feelings which a symphony narrates and seeks to develop in the listener. This brought about a modification of socialist realism.

Socialist realism is a method, type, or form of figurative emotional thinking which corresponds to the objective esthetic wealth of (Soviet)

1.2.2.1.2 Propagandistas

Schwarz (1983)

A nova “solução criativa” seria o Realismo Socialista. Músicos começaram a discutir esse conceito um ano antes do histórico Congresso de Escritores em 1934. O primeiro volume de *Sovetskaya Muzika* incluiu um artigo do crítico Gorodinsky intitulado *Sobre o problema do realismo socialista na música*. De fato era um problema traduzir esse conceito — essencialmente literário — em termos musicais. O Sindicato de Compositores contribuiu com as seguintes diretrizes que compensam com beligerância o que faltam em clareza.

A maior atenção do compositor soviético deve ser em direção aos princípios vitoriosos e progressivos da realidade, em direção a tudo que é heroico, brilhante e belo. Isso distingue o mundo espiritual do homem soviético e deve ser incorporado em imagens musicais cheias de beleza e força. O Realismo Socialista demanda uma luta implacável contra direções modernistas anti-povo que são típicas da decadência da arte contemporânea burguesa, contra a subserviência e servilismo à cultura burguesa moderna⁵³ (SCHWARZ, 1983, p. 114).

[...]

Mais próximo da verdade está Gerald Abraham, que escreveu: “o realismo socialista era tão pouco compreendido no início que *Lady Macbeth de Mtsensk* foi aceita como sua incorporação”⁵⁴ (SCHWARZ, 1983, p. 120).

Maes (2002)

A aplicação do realismo socialista à música era um passo longe de ser evidente. A relação entre música e realidade sempre foi uma questão espinhosa. Originalmente, o realismo foi projetado na música da maneira mais simplista e lucrativa através da associação e paráfrase.

[...]

Uma relação mais satisfatória entre expressão musical e explicação verbal foi apresentada por Boris Asaf'ev. Em suas duas obras principais, *Forma como Processo* (1930) e *Intonatsiya* (1947), ele constrói uma base teórica útil para a exegese verbal da música⁵⁵ (MAES, 2002, p. 257).

Morrison (2009)

Em 3 de Dezembro de 1948, no entanto, Prokofiev compreendeu que ele não poderia superar artisticamente aquilo que não pode ser definido. O clima cultural era tal que, não importa quão séria sua tentativa de honrar os ideais Marxistas-Leninistas, de representá-los sob a luz mais brilhante, a tentativa sempre erraria o alvo porque o alvo não existe. O Realismo Socialista, assim como o formalismo, não tinham definições concretas. Significava qualquer coisa que o oficialismo quisesse⁵⁶ (MORRISON, 2009, p. 331).

1.2.2.1.3 Comentários

As características gerais do realismo socialista em tese se aplicam a todas as artes que aderem a sua estética, mas é claro que há também aspectos específicos da aplicação do realismo socialista à música. Ironicamente, aqui

reality, to the practice of revolutionary struggle of the proletariat, and to the building of Socialism. Socialist realism is a means of true reflection of (Soviet) reality from the position of Socialist esthetic ideals.

⁵³O segundo parágrafo deste trecho é uma citação direta de Steinpress e Yampolski (1966, p. 144). No original: The new “creative solution” was to be Socialist Realism. Musicians began to discuss this concept a year prior to the historic Writers’ Congress in 1934. The first issue of *Sovetskaya Muzyka* printed an article by the critic Gorodinsky entitled “On the Problem of Socialist Realism in Music”. Indeed it was a problem to translate this — essentially literary — concept into musical terms. The Composers’ Union contributed the following guidelines which make up in belligerence what they lack in clarity

The main attention of the Soviet composer must be directed towards the victorious progressive principles of reality, towards all that is heroic, bright, and beautiful. This distinguishes the spiritual world of Soviet man and must be embodied in musical images full of beauty and strength. Socialist Realism demands an implacable struggle against folk-negating modernistic directions that are typical of the decay of contemporary bourgeois art, against subservience and servility towards modern bourgeois culture.

⁵⁴O trecho entre aspas é uma citação de Abraham (1943, p. 25). No original: Closer to the truth is Gerald Abraham who wrote, “So little was Socialist Realism understood at first that *Lady Macbeth* was accepted as an embodiment of it.”

⁵⁵The application of socialist realism to music was a far from self-evident step. The relationship between music and reality has always been a thorny question. Originally, realism was projected into music in the most simplistic and lucrative manner by association and paraphrase. [...]

A more satisfactory relationship between musical expression and verbal explanation was put forward by Boris Asafyev. In his two main works, *Musical Form as a Process* (1930) and *Intonatsiya* (1947), he lays a useful theoretical basis for the verbal exegesis of music.

⁵⁶On December 3, 1948, however, Prokofiev came to understand that he could not artistically overcome what could not be defined. The cultural climate was such that, no matter how earnest his attempt to honor Marxist-Leninist ideals, to represent them in the most glowing light, the attempt would always miss the target because the target did not exist. Socialist Realism, like formalism, had no concrete definition. It meant whatever officialdom wanted it to mean.

o aspecto mais levantado é justamente a dificuldade de aplicação dos princípios do realismo socialista na música, já que sua teoria se originou na literatura, como lembra o próprio Schwarz (1983, p. 114).

Em sua caracterização mais simples, Abraham (1943, pp. 24–25) afirma que até a publicação da obra (1943) não existia uma definição satisfatória de realismo socialista na música. Morrison (2009, p. 331), por outro lado, chega a afirmar que a falta de definição concreta do conceito na música significava significava “qualquer coisa que a burocracia quisesse que significasse”.

Além desses autores, o aspecto da dificuldade de definição é trazido por Maes (2002, p. 257) e Bakst (1966, p. 285). Este último afirma que a dificuldade em colocar em prática a “representação da realidade em seu desenvolvimento revolucionário” (ver seção 1.2.1.2, p. 38) na música resultou em uma modificação onde o realismo socialista passou a ser “um método, tipo ou forma de pensamento emocional figurativo que corresponde ao valor estético da realidade (soviética)”, pois “é mais fácil entender o conteúdo emocional e ideológico e os sentimentos que uma sinfonia busca desenvolver no ouvinte” (BAKST, 1966, p. 285) do que seguir essa representação da realidade. Segundo o autor, essa mudança levou ao desenvolvimento da teoria das Intonações, que analisaremos como um aspecto separado.

1.2.2.2 Nacional em forma e socialista em conteúdo

1.2.2.2.1 Propagandistas

Schwarz (1983)

Stalin, também, contribuiu com a definição desse termo elusivo: ele mencionou “culturas, nacionais em forma e socialista em substância”⁵⁷ (SCHWARZ, 1983, p. 110).

Maes (2002)

A insistência na acessibilidade direta envolvia um elemento conservador, que resultou particularmente em um laço renovado com a tradição nacional. Stalin resumiu esse ideal com o lema “Nacional em forma, socialista em conteúdo”⁵⁸ (MAES, 2002, pp. 256–257).

1.2.2.2.2 Acadêmicos

Edmunds (2004)

Em Janeiro de 1934 uma nova estética musical formal foi introduzida no artigo ‘O Desenvolvimento das Culturais Nacionais em Forma e Socialistas em Conteúdo’, [Em Sovetskaya Muzika] que enfatizava o requisito de culturas nacionais utilizarem a forma externa de arte nacional enquanto o sentido e assunto permanecessem consistentes com o tema mais universal do socialismo. (...) O entusiasmo intenso pela criação cultural nacional substituiu a imprecisão ideológica da teoria⁵⁹ (EDMUNDS, 2004, p. 188).

Frolova-Walker (2016)

Nós agora podemos dizer com grande certeza que o núcleo do Realismo Socialista musical foi formado largamente por peças que concretizaram ao lema de Stalin ‘nacional em forma, socialista em conteúdo’: essas foram obras em um estilo nacional, frequentemente baseadas em temas folclóricos, e seguindo os princípios da Kuchka⁶⁰. Em termos de gênero, vemos a dominação da cantata monumental (prêmios de primeira classe em 1948 e 49), e dois outros componentes importantes: o concerto e as obras mais leves, acessíveis (como orquestras folclóricas e suítes sinfônicas). A virtuosidade vivificante do concerto, um atributo quase inelutável do gênero, o fez uma escolha segura para compositores, enquanto peças acessíveis deram um peso maior ao extremo populista

⁵⁷ Stalin, too, made a contribution to the definition of that elusive term: he mentioned “cultures, national in form and Socialist in substance”.

⁵⁸ The insistence on direct accessibility involved a conservative element, which amounted in particular to a renewed bond with the national tradition. Stalin summed this ideal up with the slogan “National in form, socialist in content”.

⁵⁹ In January 1934, a new formal musical aesthetic was introduced in the article, “The Development of Cultures National in Form and Socialist in Content”, [From Sovetskaya Muzika] which emphasised the requirement that national cultures make use of the outward form and expression of national art while the meaning and subjects remain consistent with the more universal theme of socialism. (...) Intense enthusiasm for national cultural creation superseded the ideological vagueness of the theory.

⁶⁰ *Moguchaya kuchka* (Могучая кучка): o grupo poderoso. Uma das maneiras como é conhecido o Grupo dos Cinco: Balakirev, Musorgsky, Borodin, Cui e Rimsky-Korsakov.

do espectro. Finalmente, nós não devemos nos esquecer as canções populares e de massa, os quais os Prêmios Stalin elevaram quase ao nível de arte elevada, obras sérias. Seus habituais prêmios de segunda classe indicaram que não conseguiram alcançar esse status. Nós devemos também mencionar o claro domínio de temas ou programas extramusicais patrióticos, históricos e legendários, que forneceram um ‘conteúdo’ palpável a essas obras musicais (esses temas progressivamente tomaram o lugar dos vestígios de pretensões socialista do regime de Stalin)⁶¹ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 290).

1.2.2.2.3 Comentários

Conforme analisamos na seção 1, a fórmula “nacional em forma e socialista em conteúdo” tem sua origem provavelmente no texto *Sobre as Tarefas Políticas da Universidade dos Povos do Oriente*, de Stalin, publicado em 1925 (STÁLIN, 1946). Frolova-Walker (1998, p. 290) e Edmunds (2004, p. 188) citam um artigo no volume de Janeiro de 1934 da revista *Sovetskaya Muzika* como o primeiro uso da fórmula em música.⁶²

Além desses dois autores, a fórmula é citada por Maes (2002, pp. 256–257) e Schwarz (1983, p. 110), sendo que este último substitui a palavra “conteúdo” pela palavra “substância”. Segundo Edmunds (2004, p. 188) o “Entusiasmo intenso pela criação cultural nacional se sobrepôs à ideologia vaga da teoria”. Frolova-Walker (2016), por sua vez, realiza todo o seu estudo para chegar à conclusão que a construção de obras “nacionais em forma e socialistas em conteúdo” foi de fato um princípio que guiou a estética musical, principalmente através de obras premiadas (ver página 38).

1.2.2.3 Patriotismo

1.2.2.3.1 Aliados

Abraham (1943)

Até hoje ninguém definiu satisfatoriamente o que equivale ao realismo socialista em, digamos, uma sinfonia ou quarteto de cordas, embora clareza de textura, meliodiosidade, compreensibilidade geral, otimismo, o monumental, heroísmo e patriotismo sejam todos consideradas qualidades desejáveis (as quatro primeiras indispensáveis)⁶³ (ABRAHAM, 1943, pp. 24–25).

1.2.2.3.2 Acadêmicos

Fay (2005a)

Tomando-se juntamente o endosso de *O Don Silencioso*, de Dzerzhinsky, e o ataque ao *Riacho Límpido*⁶⁴, cujo maior pecado musical consistiu não em “formalismo” individualístico, mas em sua negligência intencional às fontes folclóricas genuínas próprias a seu tema, uma receita para o Realismo Socialista poderia ser deduzida através do exemplo⁶⁵ (FAY, 2005a, p. 89).

⁶¹We can now say with greater certainty that the core of musical Socialist Realism was largely formed by pieces realizing Stalin’s slogan of ‘national in form, socialist in content’: those were works in a national style, often based on folk themes, and following the principles of the Kuchka. In terms of genre, we see the domination of the monumental cantata (first-class prizes both in 1948 and ’49), and two other important components: the concerto and the lighter, middlebrow works (such as folk-orchestra and symphonic suites). The life-affirming virtuosity of the concerto, an almost ineluctable attribute of the genre, made it a safe choice for composers, while the middlebrow pieces gave some extra weight to the populist end of the spectrum. Finally, we should not forget mass and popular songs, which Stalin Prizes elevated almost to the level of high-art, serious works. Their customary second-class prizes indicated that they could not quite reach that status. We should also mention the clear dominance of patriotic, historic and legendary extramusical themes or programmes, which supplied palpable ‘content’ for these musical works (such themes had progressively taken the place of the Stalin regime’s vestigial socialist pretensions).

⁶²Ver a p. 34, da seção 1.1.2 para a discussão sobre a origem desse lema. Aparentemente a primeira citação na revista não ocorre nessa página e esse artigo não existe.

⁶³To this day no one, has satisfactorily defined what socialist realism amounts to in, say, a symphony or a string quartet, though clearness of texture, melodiousness, general comprehensibility, optimism, the monumental, heroism and patriotism are all considered desirable (the first four, indispensable) qualities.

⁶⁴O balé Svetliy Ruchey (Светлый ручей), normalmente traduzido para o inglês como *The Limpid Stream*.

⁶⁵Taken together with the endorsement of Dzerzhinsky’s *The Quiet Don* and the attack on *The Limpid Stream*, whose chief musical sin consisted not in stylistic “formalism” but rather in its willful disregard for the genuine folk sources proper to its subject matter, an approved recipe for Socialist Realism could be deduced by example.

Frolova-Walker (2016)

Nós devemos também mencionar o claro domínio de temas ou programas extramusicais patrióticos, históricos e legendários, que forneceram um ‘conteúdo’ palpável a essas obras musicais (esses temas progressivamente tomaram o lugar dos vestígios de pretensões socialista do regime de Stalin)⁶⁶ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 290).

1.2.2.3.3 Comentários

O aspecto do patriotismo e a fórmula “nacional em forma e socialista em conteúdo” estão intimamente ligados. Esse aspecto também pode ser entendido como a ênfase em aspectos folclóricos. Na União Soviética (e, em certa medida, também na Rússia moderna) a ideia de arte folclórica e nacional se misturavam, pois, tratando-se de uma união de repúblicas (atualmente, no caso da Rússia, uma federação) seus habitantes constituem-se em diversas etnias, idiomas, culturas e, portanto, nacionalidades.

Consideramos esse um aspecto separado da fórmula anterior, pois na literatura a fórmula aparece ligada a um direcionamento do partido, “imposto de cima”, que poderia ser ou não colocado em prática pelos compositores e, como vimos, a aplicação ou não daquela fórmula está longe de ser ponto comum.

1.2.2.4 Conservadorismo

1.2.2.4.1 Propagandistas

Maes (2002)

A subordinação da arte aos objetivos do partido foi denominado *partiinost*, enquanto a corretura ideológica recebeu o nome de *ideynost*. Esses dois critérios foram combinados a um terceiro, *narodnost*, laços estreitos com o povo, refletindo a demanda de que a arte deve ser compreendida por todos. A insistência na acessibilidade direta envolvia um elemento conservador, que resultou particularmente em um laço renovado com a tradição nacional. Stalin resumiu esse ideal com o lema “Nacional em forma, socialista em conteúdo”⁶⁷ (MAES, 2002, pp. 256–257).

1.2.2.4.2 Acadêmicos

Frolova-Walker (2016)

Os compositores que desejavam ter sucesso preferiam não quebrar a cabeça com a tarefa impossível de criar música que incorporasse ‘ideologia, espírito partidário e *narodnost*’. Para eles era muito mais fácil olhar para as principais tendências nos prêmios e escrever peças em um estilo conservador e ‘nacional’, com algumas características que proovessem apelo popular, e então melhorar a situação adicionando um programa apropriado⁶⁸ (FROLOVA-WALKER, 2016, pp. 292–293).

Fay (2005a)

A única arte musical considerada digna da classe operária, e portanto a única música exigida pelo Estado soviético, seria definida por sua acessibilidade, meliosidade, tradicionalismo estilístico e qualidades inspiradas no folclore. Ela deveria ser otimista, aspirando uma euforia heroica⁶⁹ (FAY, 2005a, p. 89).

⁶⁶We should also mention the clear dominance of patriotic, historic and legendary extramusical themes or programmes, which supplied palpable ‘content’ for these musical works (such themes had progressively taken the place of the Stalin regime’s vestigial socialist pretensions).

⁶⁷The subordination of art to the objectives of the Party was labeled ‘*partiinost*’, while ideological correctness was given the name of *ideynost*. These two criteria were combined with a third, *narodnost*, close ties with the people, reflecting the demand that art must be understood by all. The insistence on direct accessibility involved a conservative element, which amounted in particular to a renewed bond with the national tradition. Stalin summed this ideal up with the slogan “National in form, socialist in content.”

⁶⁸Composers who wished to succeed preferred not to rack their brains over the impossible task of creating music that embodied ‘ideology, Party-mindedness and *narodnost*’. It was much easier for them to look at the main trends in the awards and write pieces in a conservative ‘national’ style with some features that provided popular appeal, and then improve matters further by adding an appropriate programme.

⁶⁹The only musical art deemed worthy of the working classes, and thus the only music demanded by the Soviet state, was to be defined by its accessibility, tunefulness, stylistic traditionalism, and folk-inspired qualities. It was to be optimistic, aspiring to heroic exhilaration.

1.2.2.4.3 Comentários

O sentido exato de “conservadorismo” não é desenvolvido em nenhuma das obras que mencionam esse aspecto. Maes dá algum indício de que esteja ligado à “insistência com a acessibilidade das obras musicais” e à “ligação com a tradição nacional” (MAES, 2002, pp. 256–257). Frolova-Walker também menciona um “estilo conservador ‘nacional’” (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 293). Fay, por sua vez, menciona um “tradicionalismo estilístico” (FAY, 2005a, p. 89). Podemos apenas especular que se refere ao distanciamento da linguagem musical das vanguardas e proximidade com uma linguagem que, ao menos em uma primeira escuta, lembra o repertório musical de concerto do século XIX.

1.2.2.5 Outros aspectos

1.2.2.5.1 Melodiosidade

Abraham (1943, *Aliados*)

Até hoje ninguém definiu satisfatoriamente o que equivale ao realismo socialista em, digamos, uma sinfonia ou quarteto de cordas, embora clareza de textura, melodiosidade, compreensibilidade geral, otimismo, o monumental, heroísmo e patriotismo sejam todos consideradas qualidades desejáveis (as quatro primeiras indispensáveis)⁷⁰ (ABRAHAM, 1943, pp. 24–25).

Fay (2005a, *Acadêmicos*)

A única arte musical considerada digna da classe operária, e portanto a única música exigida pelo Estado soviético, seria definida por sua acessibilidade, melodiosidade, tradicionalismo estilístico e qualidades inspiradas no folclore. Ela deveria ser otimista, aspirando uma euforia heroica⁷¹ (FAY, 2005a, p. 89).

1.2.2.5.2 Monumentalismo e Clareza de Textura

Abraham (1943, *Aliados*)

Até hoje ninguém definiu satisfatoriamente o que equivale ao realismo socialista em, digamos, uma sinfonia ou quarteto de cordas, embora clareza de textura, melodiosidade, compreensibilidade geral, otimismo, o monumental, heroísmo e patriotismo sejam todos consideradas qualidades desejáveis (as quatro primeiras indispensáveis)⁷² (ABRAHAM, 1943, pp. 24–25).

1.2.2.5.3 Sinfonismo

Bakst (1966, *Aliados*)

É difícil dar uma explicação programática de cada composição sinfônica, descrever seu significado, e traduzi-las em um imaginário concretamente palpável. É mais fácil entender o conteúdo ideológico e emocional e os sentimentos cuja sinfonia narra e busca desenvolver no ouvinte. Isso provocou uma modificação no realismo socialista⁷³ (BAKST, 1966, p. 285).

⁷⁰To this day no one, has satisfactorily defined what socialist realism amounts to in, say, a symphony or a string quartet, though clearness of texture, melodiousness, general comprehensibility, optimism, the monumental, heroism and patriotism are all considered desirable (the first four, indispensable) qualities.

⁷¹The only musical art deemed worthy of the working classes, and thus the only music demanded by the Soviet state, was to be defined by its accessibility, tunefulness, stylistic traditionalism, and folk-inspired qualities. It was to be optimistic, aspiring to heroic exhilaration.

⁷²To this day no one, has satisfactorily defined what socialist realism amounts to in, say, a symphony or a string quartet, though clearness of texture, melodiousness, general comprehensibility, optimism, the monumental, heroism and patriotism are all considered desirable (the first four, indispensable) qualities.

⁷³It is difficult to give a programmatic explanation of every symphonic composition, to describe its meaning, and to translate these into a concretely palpable imagery. It is easier to understand the ideological and emotional content and the feelings which a symphony narrates and seeks to develop in the listener. This brought about a modification of socialist realism.

Schwarz (1983, *Propagandistas*)

Através de toda essa grandiloquência, percebe-se o objetivo de antecipar o termo Sinfonismo Soviético para obras em larga escala (não necessariamente instrumentais nem mesmo “sinfônicas”) representativas do conceito soviético de Realismo Socialista. Por mais vago que seja esse objetivo, foi perseguido com vigor por certo número de compositores soviéticos durante os anos 1930⁷⁴ (SCHWARZ, 1983, p. 159).

1.2.2.5.4 Intonações

Bakst (1966, *Aliados*)

Um meio de alcançar o conteúdo ideológica na música é a teoria soviética de intonação musical, que rejeita a compreensão metafísica da forma musical e sugere em seu lugar um processo de intonações na composição musical⁷⁵ (BAKST, 1966, p. 285).

O problema do realismo musical soviético a processo contínuo de domínio, avaliação, reconhecimento e rejeição de intonações pela meio social⁷⁶ (BAKST, 1966, p. 288).

Os meios e métodos para alcançar o realismo musical soviético ocupam a atenção de esteticistas e músicos soviéticos. A solução do problema está na educação de um ouvido composicional para a música, isto é, (1) a seleção e cultivo de intonações musicais que reflitam ou incorporem aspectos, características e estados emocionais em uma sociedade comunista, e (2) a elaboração de uma lógica soviético-musical e formas musicais específicas, onde a forma não é uma organização acadêmica de meios tonais e rítmicos, mas uma união indissolúvel de construção com conteúdo trazidos pelo desenvolvimento de temas musicais refletindo a vida e sociedade soviéticas⁷⁷ (BAKST, 1966, pp. 288–289).

Maes (2002, *Propagandistas*)

Uma relação mais satisfatória entre expressão musical e explicação verbal foi apresentada por Boris Asaf'ev. Em suas duas obras principais, *Forma como Processo* (1930) e *Intonatsiya* (1947), ele constrói uma base teórica útil para a exegese verbal da música⁷⁸ (MAES, 2002, p. 257).

1.2.2.5.5 Conexão entre pensamento musical e filosofia da época

Bakst (1966, *Aliados*)

A estética comunista afirma que existe uma relação estreita entre o pensamento musical de um compositor e as visões, ideias e conquistas filosóficas de uma era cultural. O realismo musical soviética se baseia nesse pressuposto⁷⁹ (BAKST, 1966, p. 289).

1.2.2.5.6 Laconismo

Bakst (1966, *Aliados*)

⁷⁴Through all this grandiloquence, one perceives the aim to preempt the term Soviet Symphonism for large-scale works (not necessarily instrumental nor even “symphonic”) representative of the Soviet concept of Socialist Realism. Vague as this aim may be, it was pursued with vigour by a number of Soviet composers during the 1930's.

⁷⁵A means of achieving ideological content in music is the Soviet theory of musical intonations which rejects the metaphysical understanding of musical form and suggests instead the process of intonations in a musical composition.

⁷⁶The problem of Soviet musical realism is the continuous process of mastery, evaluation, recognition, and rejection of intonations by the social environment.

⁷⁷The means and methods of achieving Soviet musical realism occupy the attention of Soviet estheticians and musicians. The solution of the problem is in the education of a compositional ear for music, that is, (1) in the selection and cultivation of musical intonations reflecting or embodying aspects, features, and emotional states in a Communist society, and (2) in the elaboration of a Soviet musical logic and of specific musical forms, where form is not an academic arrangement of tonal and rhythmical media, but an indissoluble union of design with content brought about by development of musical themes reflecting Soviet life and society.

⁷⁸A more satisfactory relationship between musical expression and verbal explanation was put forward by Boris Asafyev. In his two main works, *Musical Form as a Process* (1930) and *Intonatsiya* (1947), he lays a useful theoretical basis for the verbal exegesis of music.

⁷⁹Communist esthetics asserts that there is a close connection between the musical thinking of a composer and the philosophic views, ideas, and achievements of a culture era. Soviet musical realism is based on this assumption.

Laconismo na música soviética é visto como um traço característico da arte contemporânea soviética. Isso significa uma fixação naquilo que é essencial e o contingenciamento de aspectos casuais. Isso permite aos compositores soviéticos expressar muito em pouco tempo. Como um exemplo os estéticos soviéticos se referem à Sexta Sinfonia de Tchaikovsky, onde a música representa uma saturação psicológica que é impossível na vida real⁸⁰ (BAKST, 1966, p. 291).

1.2.2.5.7 Comentários

Além dos aspectos anteriores, listamos aqui aqueles trazidos por dois ou menos autores. Começamos com aspectos relacionados ao estilo musical resultante do realismo socialista.

O primeiro deles é a *meliosidade*, característica citada por Abraham (1943, pp. 24–25) e Fay (2005a, p. 89). Zhdanov (1949b) afirma que “A música moderna caracteriza-se pelo interesse unilateral dedicado ao ritmo, em detrimento da melodia.” De fato, a estética soviética enfatizou a importância da melodia, em parte em oposição novamente às tendências da música de vanguarda europeia.

Abraham (1943, pp. 24–25) traz ainda, sozinho, mais dois aspectos das obras musicais soviéticas: a tendência ao monumental e a clareza de textura. Hakobian (2017, pp. 104–106), por exemplo, fala em “elemento bombástico oco”, que poderia, talvez, ser considerado análogo ao “monumental”, porém com outra conotação.

Um último aspecto relacionado ao estilo musical em si é a tendência à criação de um “sinfonismo” soviético. Bakst (1966, p. 285) e Schwarz (1983, p. 159) trazem esse aspecto. De fato, somente as 15 sinfonias de Shostakovich e as 27 de Myaskovsky são suficientes para demonstrar uma cultura sinfônica viva, num momento em que, na Europa, essa tendência era abandonada. Frolova-Walker (2016, p. 290), no entanto, afirma que a Cantata e o Concerto tinham mais chances de serem bem recebidos do que a Sinfonia e a ópera.

Um segundo grupo de aspectos relacionados à música e citados de forma esporádica estão relacionados à teoria musical soviética. Esse é um assunto que inevitavelmente traz o nome de Boris Asaf’ev, o principal musicólogo do período. Asaf’ev desenvolveu uma teoria que relacionava a expressão musical às *intonações* vocais, ou seja, das mudanças na voz que expressam os sentimentos do indivíduo que se comunica. Maes (2002, p. 257) conecta a teoria de Asaf’ev aos princípios gerais do realismo socialista e, segundo Bakst (1966, p. 285), essa teoria “rejeita a compreensão metafísica da forma musical e sugere em seu lugar o processo de intonações em uma composição musical”.

Bakst (1966, pp. 289 e 291) traz ainda mais dois aspectos: a ideia de que na estética soviética existe a crença na conexão entre pensamento musical e a filosofia de uma época, que é expressa nas obras musicais e, curiosamente, uma tendência ao laconismo, que, segundo o autor, significa enfatizar “aquilo que é essencial”, permitindo expressar muito conteúdo em pouco tempo, ou seja, uma alta densidade psicológica em obras musicais que é impossível na vida real, cujo exemplo mais referido, segundo Bakst (1966), é a Sexta Sinfonia de Tchaikovsky. Infelizmente o autor não dá mais exemplos de aplicação desse laconismo em obras soviéticas.

⁸⁰Laconism in Soviet music is viewed as a characteristic trait of contemporary Soviet art. This means the fixation of that which is essential, and the curtailment of casual aspects. This enables Soviet composers to express a lot in a short time. As an example Soviet estheticians refer to Tchaikovsky’s Sixth Symphony in which the music represents a psychological saturation which is impossible in real life.

Sumário

Aspecto	Obra(s)	Diss.	Prop.	Ali.	Acad.
Difícil de definir em música	Abraham (1943), Bakst (1966), Maes (2002), Morrison (2009), Schwarz (1983)	0	3	2	0
Nacional em forma e socialista em conteúdo	Edmunds (2004), Frolova-Walker (2016), Maes (2002), Schwarz (1983)	0	2	0	2
Patriotismo	Abraham (1943), Fay (2005a), Frolova-Walker (2016)	0	0	1	2
Sinfonismo	Bakst (1966), Schwarz (1983)	0	1	1	0
Melodismo	Abraham (1943), Fay (2005a)	0	0	1	1
Intonações	Bakst (1966), Maes (2002)	0	1	1	0
Conservadorismo	Maes (2002), Fay (2005a), Frolova- Walker (2016)	0	1	0	2
Monumentalismo	Abraham (1943)	0	0	1	0
Laconismo	Bakst (1966)	0	0	1	0
Conexão entre pensamento musical e filosofia de uma época	Bakst (1966)	0	0	1	0
Clareza de textura	Abraham (1943)	0	0	1	0
Total		0	8	10	7

1.2.3 Críticas

A própria escolha das categorias para as obras analisadas já pressupõe grupos de obras com tendências críticas ao realismo socialista. De fato, a análise demonstrou ao menos três aspectos compartilhados por mais de uma obra cujo teor é de crítica.

1.2.3.1 Arbitrariedade

1.2.3.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955)

Por “influências perniciosas do formalismo” os críticos soviéticos querem dizer o contato da música soviética com a cultura musical ocidental, i.e., seu contato com a livre iniciativa criativa, e por “bases populares e realistas” eles têm em mente as formas do “realismo socialista” aprovadas e ditadas pelo partido⁸¹ (OLKHOVSKY, 1955, p. 152).

Hakobian (2017)

O conceito em questão com todas as suas partes integrantes – como *partynost'*, *klassovost'*, *ideynost'*, *narodnost'* (aproximadamente: ‘Espírito do partido’, ‘consciência de classe’, ‘compromisso ideológico’, ‘proximidade com o povo’) – foi abundantemente discutido na literatura tanto propagandística quanto na acadêmica independente. Eu vou simplesmente apontar a distinção que existiu entre a realidade empírica do realismo socialista e sua ‘mitologia’. A primeira sempre foi extremamente confusa e dependente da conjuntura política e ideológica; a segunda formou-se espontaneamente, sem nenhuma ‘diretiva’, bem no início da era soviética e, em geral, permaneceu inalterada por um longo tempo a despeito de muitas vicissitudes históricas⁸² (HAKOBIAN, 2017, p.104).

⁸¹By the “pernicious influences of formalism” Soviet music critics mean the contact of Soviet music with Western musical culture, i.e., its contact with free creative initiative, while by “popular and realistic bases” they have in by mind the forms of “socialist realism” approved and dictated by the Party.

⁸²The concept in question with all its integral parts – such as *partynost'*, *klassovost'*, *ideynost'*, *narodnost'* (roughly: ‘Party spirit’, ‘class consciousness’, ‘ideological commitment’, ‘closeness to people’) – has been abundantly discussed in both propagandistic and independent scholarly literature. Let me simply point out the distinction that existed between the empirical reality of socialist realism and its ‘mythology’. The former has always been extremely confused and dependent of political and ideological conjuncture; the latter was formed spontaneously,

1.2.3.1.2 Propagandistas

Maes (2002)

Os artistas não tinham mais permissão de se preocupar com os aspectos práticos da construção da nova vida. O Partido se apropriou desse papel e não tolerava competição. Apenas ele era o árbitro supremo de qual forma a sociedade deve adotar e por quais meios. O que a arte poderia fazer era ajudar no processo e passar a mensagem às massas⁸³ (MAES, 2002, p. 256).

1.2.3.1.3 Acadêmicos

Frolova-Walker (2016)

A conclusão que devemos tirar é essa: apesar dos estudiosos frequentemente descreverem o Realismo Socialista como um jogo de poder arbitrário e um conceito essencialmente vazio, a prática dos Prêmios Stalin nos permite ver o Realismo Socialista dentro de um contexto narrativo coerente, evoluindo lentamente, nunca mudando além do reconhecimento, com demarcações entre obras-chave, obras aceitáveis, porém marginais e as inaceitáveis⁸⁴ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 292).

1.2.3.1.4 Comentários

O aspecto da “arbitrariedade” se resume no argumento de que a estética do realismo socialista não possui definição concreta e que é, no fim das contas, arbitrária, ou cambiante de acordo com as vontades das autoridades. Esse argumento é colocado explicitamente em Hakobian (2017), Olkhovsky (1955) e Maes (2002).

Hakobian (2017, p. 104) afirma que a “realidade empírica” do realismo socialista “foi sempre extremamente confusa e dependente da conjuntura política e ideológica”⁸⁵. Olkhovsky (1955, p. 152), que quando os críticos soviéticos dizem “bases populares e realistas”, “eles têm em mente as formas do “realismo socialista” aprovadas e ditadas pelo Partido”⁸⁶. Maes (2002, p. 256), que o partido “era o árbitro supremo da forma que a sociedade deveria adotar e por quais meios. O que a arte poderia fazer era ajudar no processo e passar a mensagem para as massas”⁸⁷.

Já Frolova-Walker (2016, p. 292), ao contrário, levanta esse aspecto justamente para questioná-lo. Ao analisar as obras musicais selecionadas pelo Prêmio Stalin⁸⁸, a autora chega à conclusão de que o realismo socialista, ao contrário de um conceito arbitrário e vazio, é sempre reconhecível, possui uma estrutura narrativa coerente (que apesar de evoluir, não se distancia de sua essência) e permite identificar obras-chave, obras inaceitáveis, e obras marginais.

1.2.3.2 Fracasso

1.2.3.2.1 Dissidentes

Taruskin (2009)

without any ‘directives’, at the very outset of the Soviet age and, in general outline, remained unchanged for a long time notwithstanding many historical vicissitudes.

⁸³Artists were no longer permitted to concern themselves with the practical aspects of the construction of the new life. The Party had appropriated that role and brooked no competition. It alone was the supreme arbiter of what shape society must adopt, and by what means. What art could do was help the process along and pass the message on to the masses.

⁸⁴The conclusion we must draw is this: while scholars often describe Socialist Realism as an arbitrary power game and essentially an empty concept, the practice of the Stalin Prize awards allows us to see Socialist Realism within a coherent narrative framework, evolving slowly, never changing beyond recognition, with demarcations between core works, acceptable but marginal works and the unacceptable.

⁸⁵Has been extremely confused and dependent of political and ideological conjuncture.

⁸⁶They have in by mind the forms of “socialist realism” approved and dictated by the Party.

⁸⁷It alone was the supreme arbiter of what shape society must adopt, and by what means. What art could do was help the process along and pass the message on to the masses.

⁸⁸O Prêmio Estatal Stalin existiu entre 1941 e 1954 e premiou obras de arte e ciência por onze vezes durante esse período. Após esse período, o prêmio foi mudado de nome para *Prêmio de Estado da URSS* e encorajou-se a troca das medalhas dos premiados. Para uma descrição mais completa do funcionamento do prêmio para obras musicais, conferir Frolova-Walker (2016, pp. 1–10).

Ela [a música de Shostakovich] foi um cumprimento irônico do velho ideal Socialista Realista – e ainda mais velho ideal tolstoiano – de uma arte que falaria com igual franqueza e igual consequência para todos os níveis da sociedade, do menos ao mais educado.

Obviamente, esse cumprimento não deveria ser creditado nesse caso ao Realismo Socialista⁸⁹ (TARUSKIN, 2009, pp. 301–302).

De fato, observou-se que a própria existência do realismo socialista como uma doutrina separada demonstra o fracasso da dialética marxista em prover uma lógica para a arte em um Estado socialista⁹⁰ (SWAYZE, 1971 apud TARUSKIN, 2009, p. 368).

1.2.3.2.2 Propagandistas

Schwarz (1983)

A dura realidade cotidiana era vista através de lentes cor-de-rosa. “... A vida do povo Soviético era frequentemente apresentada como um feriado contínuo, e o trabalho do povo como uma ocupação fácil e alegre,” escreve um historiador soviético em retrospecto. Tudo isso era produzido sob a bandeira do Realismo Socialista. “Deve-se admitir,” escreve o mesmo historiador, “que a adaptação do novo método (i.e. o Realismo Socialista) era complexa e controversa”⁹¹ (SCHWARZ, 1983, p.139)⁹².

1.2.3.2.3 Comentários

Taruskin (2009, p. 301–302) e Schwarz (1983) chegam à conclusão o realismo socialista simplesmente falhou como projeto. O primeiro, ao comentar a obra de Shostakovich, afirma que sua música cumpriu “o velho ideal Tolstoiano” ao criar uma arte que atingiria igualmente todos os níveis da sociedade (mais e menos educados), mas acrescenta que o mérito deve ser todo de Shostakovich e não do Realismo socialista. Um pouco adiante (TARUSKIN, 2009, p. 368), o autor ainda argumenta que a própria existência do realismo socialista demonstra o fracasso da dialética marxista em explicar a arte em um Estado socialista, pois era uma doutrina “separada”.

Schwarz (1983, p. 139), por sua vez, afirma que a adaptação do “novo método” foi controversa pois “a dura realidade cotidiana era vista através de lentes cor-de-rosa”⁹³.

1.2.3.3 Culto à personalidade

1.2.3.3.1 Propagandistas

Hakobian (2017)

Aqui nós chegamos na lógica do totalitarismo, de acordo com a qual, além do culto ao líder supremo, um ‘culto à personalidade’ separado – isto é, uma incorporação do absoluto, não sujeito à crítica e servindo como único modelo autorizado para imitação – deve existir em todo campo socialmente importante⁹⁴ (HAKOBIAN, 2017, pp. 105–106).

⁸⁹It [Shostakovich’s music] was a backhanded fulfillment of the old Socialist Realist ideal – and the older Tolstoyan ideal – of an art that would speak with equal directness and equal consequence to all levels of society, from the least educated to the most educated.

Obviously, this fulfillment was not to be credited in this case to Socialist Realism”

⁹⁰Indeed, it has been observed that the very existence of socialist realism as a separate doctrine demonstrates the failure of Marxist dialectics to provide a rationale for art in a socialist state.

⁹¹The harsh every-day reality was seen through rose-coloured glasses. “... Life of the Soviet people was often presented as a continuous holiday, and the labour of the people as an easy and gay occupation,” writes a Soviet historian in retrospect. All this sailed under the flag of Socialist Realism. “One must admit,” writes the same historian, “that the adaptation of the new method (i.e. Socialist Realism) was complex and controversial.”

⁹²Partes entre aspas citadas de Alekseev (1963, vol. 2, p. 8).

⁹³The harsh every-day reality was seen through rose-coloured glasses.

⁹⁴Here we come upon the logic of totalitarianism, according to which, besides the cult of the supreme leader, a separate ‘cult of personality’ – that is, of an embodiment of absoluteness, not subject to critique and serving as the only authorized model for imitation – must exist in any socially important realm.

Bueno (2010)

Em 23 de maio de 1932 surgiu pela primeira vez o conceito do Realismo Socialista em um artigo publicado no *Literaturnaia Gazieta* e atribuído ao próprio Stálin. Idealizadas pelo “Grande Líder Humanista” e pelo escritos Maksím Gorki, as doutrinas do Realismo Socialista eram relativamente simples de serem entendidas, ou seja, a arte soviética deveria se alinhar ao culto de personalidade de Stálin. De acordo com o Realismo Socialista os artistas soviéticos deveriam retratar a vida do povo de “forma heróica e realista, criando o substrato para que se pudesse atingir a utopia comunista.” Qualquer movimento artístico contemporâneo era taxado de “burguês, degenerado e antipopular”. Desta forma, gêneros literários como a novela e o drama épico e formas musicais como a sinfonia e a ópera se transformaram em modelos para expressar tais sentimentos (BUENO, 2010, p. 70).

1.2.3.3.2 Comentários

A ideia de que o realismo socialista esteve ligado ao culto de personalidade tem ligação com o argumento de que essa estética resultou em algo indefinido e arbitrário. Porém, somente Bueno (2010) e Hakobian (2017) citam explicitamente o culto à personalidade como aspecto integrante do realismo socialista.

Bueno (2010, p. 70) afirma que o realismo socialista em suma era tudo que “se alinhasse ao culto de personalidade de Stalin”. Nesta obra afirma-se ainda que o termo *Realismo Socialista* foi atribuído ao próprio Stalin em um artigo em 23 de maio de 1932 do jornal *Literaturnaia Gazeta*. O artigo é provavelmente *Tvorcheskoy raboti literaturnikh kruzhov* (O trabalho criativo dos círculos literários), mas o autor é Ivan Mikhaylovich Gronskiy, e não Stalin, e aparentemente nada é dito sobre a criação do conceito⁹⁵.

Hakobian (2017, p. 105) também fala em culto à personalidade do “líder supremo”, mas menciona também outro tipo de culto à personalidade que, segundo o autor, existiu na “mitologia” do realismo socialista, um culto a um modelo absoluto, não sujeito à crítica, que serviu como único modelo autorizado para imitação. Segundo o autor esse tipo de “culto” é típico da “lógica do totalitarismo”⁹⁶.

1.2.3.4 Outros aspectos

1.2.3.4.1 Gosto pessoal dos líderes

Hakobian (2017, *Dissidentes*)

Havia também o problema de estar adaptado ao nível de compreensão das instâncias superiores que, *sub specie politiae*⁹⁷, estavam vitalmente interessadas em terem à sua disposição alguns modelos demonstráveis pertencendo aos altos reinos da arte (embora privadamente eles não poderiam gostar de nada além de operetas ou canções populares e danças do tipo mais desprezível). Eles precisavam urgentemente de ‘um grande estilo’ próprio — um estilo espetacular incorporando suas ideias sobre grandeza, beleza e conveniência política⁹⁸ (HAKOBIAN, 2017, p. 106).

1.2.3.4.2 Mais russo do que marxista

Taruskin (2009, *Dissidentes*)

Aqui, [em Tolstói] em forma de embrião, está toda a panóplia do desiderato do realismo socialista, em particular aquele formidável trio *partynost’, ideynost’ e narodnost’*, termos traduzíveis aproximadamente por “servir às necessidades do Partido,” “possuir o conteúdo ideológico correto” e “ser

⁹⁵Ver: <https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_105959/>. Acesso em 14 de Abr de 2021. A afirmação de que o termo foi atribuído a Stalin também é feita em Abraham (1943, p. 23), porém o autor não apresenta nenhuma evidência.

⁹⁶Totalitarismo é um termo originalmente utilizado para descrever o regime fascista italiano que, em seguida, foi modificado para unir em um único conceito os regimes nazi-fascistas e soviéticos. Seu principal proponente foi Hannah Arendt e o termo é utilizado até hoje com esse objetivo. Ver, por exemplo, o verbete *Totalitarianism* em McMillan (2009).

⁹⁷Literalmente: sob o aspecto político. É provavelmente uma referência ao termo *sup specie aeternitatis* (sob o aspecto de eternidade), de Spinoza, que significa “o que é universal e eternamente verdadeiro”.

⁹⁸There was also the problem of being adapted to the level of comprehension of higher instances who, *sub specie politiae*, were vitally interested in having at their disposal some demonstrable models pertaining to high realms of art (though in private they could like nothing but operetta or folk songs and dances of the most unpretentious kind). They urgently needed a ‘big style’ of their own — a spectacular style embodying their ideas about greatness, beauty and political expediency.

acessível a todo o povo o tempo todo.” E aqui, também, o pensamento estético soviético se mostra mais russo do que marxista⁹⁹ (TARUSKIN, 2009, p. 367).

1.2.3.4.3 Comentários

Aqui trazemos, analogamente às outras seções deste capítulo, aspectos citados por apenas um autor. No caso das críticas ao realismo socialista, temos mais dois aspectos.

O primeiro dele, intimamente ligado ao aspecto do culto à personalidade e à arbitrariedade, é a ideia de que as obras artísticas, incluindo as musicais, aprovadas pelas autoridades soviéticas correspondiam, no final de contas ao gosto pessoal dos líderes. Hakobian (2017, p. 105), traz uma definição sarcástica do realismo socialista como “elogio aos líderes em uma linguagem acessível a eles”.

Apesar de pressuposto na menção anterior, Hakobian (2017, p. 106) acrescenta explicitamente que o gosto e conhecimento artístico dos líderes era bastante baixo, pois, segundo o autor, privadamente esses líderes não podiam apreciar nada além de operetas, canções populares ou danças despreziosas, apesar de necessitarem de modelos pertencentes ao aos “altos reinos da arte”.

O segundo aspecto é trazido por Taruskin (2009) ao lembrar que o conceito de realismo socialista foi influenciado pelas ideias sobre arte de Tolstói, particularmente no final de sua vida. Taruskin (2009, p. 367) conclui, então, que a ideia de realismo socialista é mais russa do que marxista, justamente por ter aspectos básicos de sua estética já expostos por Tolstói

Sumário

Aspecto	Obra	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Arbitrariedade	Frolova-Walker (2016), Hakobian (2017), Maes (2002), Olkhovsky (1955)	2	0	1	1
Fracasso	Schwarz (1983), Taruskin (2009)	1	0	1	0
Culto à personalidade	Bueno (2010), Hakobian (2017)	1	0	1	0
Mais russo do que marxista	Taruskin (2009)	1	0	0	0
De acordo com o gosto pessoal dos líderes	Hakobian (2017)	1	0	0	0
Total		6	0	3	1

1.2.4 Aspectos do Formalismo

A estética e a crítica soviéticas denominaram a tendência oposta ao realismo socialista de *Formalismo*. No discurso de Zhdanov (1949b), por exemplo, a música de tendência formalista é caracterizada como oposta à herança clássica, abstrata (não descritiva), adepta à inovação vazia, escrita para um grupo seleto de estetas, etc. Dentro da bibliografia analisada, o formalismo é definido com os seguintes aspectos.

1.2.4.1 Modernismo

1.2.4.1.1 Aliados

Abraham (1943)

Até mesmo o formalismo, gerado pelo Futurismo russo, a doutrina de que a literatura é ‘uma evolução de formas e gêneros literários’, que é ‘sobretudo uma arte’ e que ‘a ciência literária e a crítica literária devem em primeiro lugar lidar com os *dispositivo* específicos daquela arte e não com seu

⁹⁹Here [in Tolstoy] in embryo is the whole panoply of socialist realist desiderata, in particular that formidable trio, *partiynost'*, *ideynost'*, and *narodnost'*, terms roughly translatable as “serving the ends of the Party,” “having correct ideological content,” and “being accessible to all of the people all of the time.” And here, too, Soviet esthetic thought shows itself to be more Russian than Marxist.

conteúdo filosófico, social, psicológico ou biológico', até mesmo essa visão nada russa da arte teve permissão de existir como uma variedade de literatura não-comunista, embora Trotsky e outros críticos marxistas a consideraram 'uma das piores expressões do espírito burguês'¹⁰⁰ (ABRAHAM, 1943, pp. 13–14).

1.2.4.1.2 Propagandistas

Schwarz (1983)

As “direções modernistas” negativas logo ganharam o rótulo de Formalismo. O termo foi usado tão vagamente que Prokofiev uma vez ironizou, “Formalismo é a música que as pessoas não entendem na primeira escuta.” Embora pobremente definido, Realismo Socialista e Formalismo tornaram-se dois conceitos opostos que atormentaram a estética soviética do início dos anos 1930 até o presente¹⁰¹ (SCHWARZ, 1983, p. 115).

Maes (2002)

O modernismo dos anos vinte foi agora rotulado de “formalismo,” e uma pressão intensa do regime ajudou a silenciar a maioria dos modernistas¹⁰² (MAES, 2002, p. 298).

Bueno (2010)

Qualquer movimento artístico contemporâneo era taxado de “burguês, degenerado e antipopular”. Desta forma, gêneros literários como a novela e o drama épico e formas musicais como a sinfonia e a ópera se transformaram em modelos para expressar tais sentimentos (BUENO, 2010, p. 70).

[Formalismo foi o] nome arbitrariamente dado a tudo que fizesse referência ao “culto da atonalidade e da dissonância, a adoção de combinações confusas, neuropatológicas, que transformam a música em cacofonia, em aglomerações caóticas de sons”, segundo os dicionários de música da época (BUENO, 2010, p. 149).

1.2.4.1.3 Acadêmicos

Edmunds (2004)

Na comunidade musical, o objetivo de agora [1932] até a morte de Stalin em 1953 seria defender as diretivas da resolução de 1932 e, com a ajuda das autoridades centrais, erradicar as tendências contrarrevolucionárias, formalistas (leia-se ‘modernistas’)¹⁰³ (EDMUNDS, 2004, p. 13).

Frolova-Walker (2016)

Há de fato uma passagem na Resolução de 1948¹⁰⁴ sobre a música monofônica que um leitor casual poderia facilmente interpretar mal. Pouco ajuda o fato de que ela não faz menção às republicas e está encravada entre dois parágrafos condenando o formalismo padrão – burguês, ocidental e cacofônico.

[...]

Pode parecer que isso estique o conceito de ‘formalismo’ ao ponto de ruptura ou além, mas isso é apenas porque nós conhecemos o termo no contexto dos ataques ao modernismo. Seria possível responder, simplesmente, que essa foi a maneira que Zhdanov e outros o aplicaram no período, e esse é o fim da questão. Mas nós podemos reconstruir a lógica desse uso aparentemente arbitrário. Olhando novamente para a máxima ‘nacional em forma, socialista em conteúdo’, podemos ver que a forma nacional na música monofônica era tudo, e o conteúdo socialista estava longe de ser visto. ‘Conteúdo socialista’ pode também parecer obscuro aqui, mas foi entendido como uma maneira

¹⁰⁰Even Formalism, begotten of Russian Futurism, the doctrine that literature is ‘an evolution of literary forms and genres’, that it is ‘primarily an art’, and that ‘literary science and literary criticism must in the first place deal with the specific *devices* of that art and not with its philosophical, social, psychological or biological contents’ even this very un-Russian view of art was allowed to exist as a variety of non-Communist literature, though Trotsky and other Marxist critics considered it ‘one of the worst expressions of the bourgeois spirit’.

¹⁰¹The negative “modernistic directions” soon gained the label of Formalism. The term was used so loosely that Prokofiev once quipped, “Formalism is music that people don’t understand at first hearing.” Though poorly defined, Socialist Realism and Formalism became the two opposing concepts which have bedevilled Soviet musical aesthetics from the early 1930’s to the present day.

¹⁰²The modernism of the twenties was now labeled “formalism,” and intense pressure from the regime helped to silence most modernists.

¹⁰³In the musical community, the goal from now [1932] until the death of Stalin in 1953 would be to uphold the directives of the 1932 resolution and, with help from the central authority, to root out counterrevolutionary, formalist (read ‘modernist’) tendencies.

¹⁰⁴Ver seção 3.6 para uma análise dos acontecimentos relacionados a essa resolução.

de abranger instituições e estilos ocidentais, ou a tecnologia moderna, conforme apropriado¹⁰⁵ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 172).

Fairclough (2016)

O que aconteceu após Janeiro de 1936 foi que modernismo e internacionalismo passaram a ser entendidos como entidades totalmente separadas: o modernismo — agora chamado de ‘formalismo’, ou música que era considerada complexa, atonal ou influenciada pelo jazz — seria julgado inapropriado para audiências soviéticas e equivocado para o compositor soviético, que deveria servi-las, mas o internacionalismo era uma marca de estima cultural, do direito da União Soviética de participar do palco mundial¹⁰⁶ (FAIRCLOUGH, 2016, p. 118).

Fay (2005a)

Uma vez que Lady Macbeth foi apontada e denunciada como “formalista” pelo Pravda e seus defeitos modernistas e “naturalismo grosseiro” ligados indissolavelmente com o que era percebido como os gostos decadentes do Ocidente burguês, Shostakovich encontrou-se em uma posição insustentável. A visão idealista de uma música soviética informada pela sofisticação cosmopolita não era mais viável¹⁰⁷ (FAY, 2005a, p. 89).

1.2.4.1.4 Comentários

Apesar das características descritas por Zhdanov não necessariamente apontarem uma estética específica, a maioria das obras considera o formalismo como equivalente ao *modernismo*. Assim, Maes (2002, p. 298), afirma que “o modernismo dos anos vinte foi rotulado de ‘formalismo’, e uma pressão intensa do regime ajudou a silenciar a maioria dos modernistas”¹⁰⁸, Schwarz (1983, p. 115) diz que “as ‘direções modernistas’ negativas logo ganharam o rótulo de Formalismo.”¹⁰⁹, Edmunds (2004, p. 13) afirma que o formalismo pode ser lido como “modernista” e Fairclough (2016, p. 118) diz que o “modernismo — agora [a partir de 1936] chamado de ‘formalismo’, ou música considerada complexa, atonal ou influenciada pelo jazz — seria julgado inapropriado para audiências soviéticas”¹¹⁰.

Algumas obras, por sua vez, não utilizam explicitamente a palavra *modernismo*, porém a partir de sua descrição do formalismo é possível considerar que estão trazendo o mesmo aspecto. Abraham (1943, pp. 13–14), por exemplo, afirma que o formalismo foi “gerado pelo futurismo russo”, Frolova-Walker (2016, p. 172), caracteriza o “formalismo padrão” (a autora fala também em uma “variante oriental do formalismo”, que analisaremos adiante) como “burguês, ocidental e cacofônico”. E se há caracterizações desse aspecto bastante eufemistas como “música informada pela sofisticação cosmopolita” (FAY, 2005a, p. 89), a de Bueno (2010, p. 149), bastante sarcástica, ao referenciar “dicionários de música da época”¹¹¹ afirma que o formalismo foi um termo arbitrário.

¹⁰⁵There is indeed a passage in the 1948 Resolution on monophonic music that a casual reader could easily misunderstand. It is little helped by the fact that it makes no mention of the republics and is wedged between two paragraphs condemning standard formalism – bourgeois, Western and cacophonous.

[...]

It might seem that this was stretching the concept of ‘formalism’ to breaking point or beyond, but this is only because we know the term from the context of attacks on modernism. It would be possible to reply, simply, that this was how Zhdanov and others applied it at the time, and that is the end of the matter. But we can reconstruct the logic of this apparently arbitrary usage. Looking again at the maxim ‘national in form, socialist in content’, we can see that the national form in monophonic music was everything, and the socialist content nowhere to be seen. ‘Socialist content’ may also seem obscure here, but it was understood to mean an embrace of Western institutions and styles, or modern technology, as appropriate.

¹⁰⁶What happened after January 1936 was that modernism and internationalism became regarded as entirely separate entities: modernism – now dubbed ‘formalism’, or music that was considered complex, atonal or jazz-inflected – was to be judged inappropriate for Soviet audiences and misleading for the Soviet composers who were supposed to serve them, but internationalism was a marker of cultural esteem, of the Soviet Union’s right to participate on the world stage.

¹⁰⁷Once Lady Macbeth had been singled out and denounced as “formalist” by Pravda and its modernistic defects and “coarse naturalism” linked indissolubly with what were perceived as the decadent tastes of the bourgeois West, Shostakovich found himself in an untenable position. The idealistic vision of a Soviet music informed by cosmopolitan sophistication was no longer viable.

¹⁰⁸The modernism of the twenties was now labeled “formalism,” and intense pressure from the regime helped to silence most modernists.

¹⁰⁹The negative “modernistic directions” soon gained the label of Formalism.

¹¹⁰Modernism – now dubbed ‘formalism’, or music that was considered complex, atonal or jazz-inflected – was to be judged inappropriate for Soviet audiences.

¹¹¹Infelizmente o autor não apresenta nenhuma referência bibliográfica a dicionários soviéticos.

1.2.4.2 Arte pela arte

1.2.4.2.1 Aliados

Abraham (1943)

[Formalismo é] a doutrina de que a literatura é ‘uma evolução de formas e gêneros literários’, que é ‘sobretudo uma arte’ e que ‘a ciência literária e a crítica literária devem em primeiro lugar lidar com os *dispositivo* específicos daquela arte e não com seu conteúdo filosófico, social, psicológico ou biológico’¹¹² (ABRAHAM, 1943, pp. 13–14).

O Realismo Socialista é acima de tudo a antítese do formalismo, da música pela música. Quando a música é combinada com palavras ou ações dramáticas, é claro, o problema é um pouco mais simples, no entanto o realismo socialista era tão pouco compreendido no início que *Lady Macbeth de Mtsensk* foi aceita como sua incorporação¹¹³ (ABRAHAM, 1943, p. 25).

Bakst (1966)

Muito da crítica soviética da arte formalista é baseada na “Independência Formal de Peculiaridades Individuais” da estética de Hegel, na qual Hegel afirma que as características distintivas da arte burguesa estão enraizadas na independência formalista das artes individuais. De acordo com Hegel, a arte formalista é diferente da arte em eras históricas anteriores quando a personalidade estava unida a aspectos sociais e condições estáveis de vida e moralidade.

[...]

A filosofia e estética soviéticas entendem a “arte pura” ou “arte pela arte” como uma mistificação que não merece nem o nome de arte. Ela mantém que não pode existir um “conteúdo puramente estético” na arte divorciada de ideais e valores políticos, morais e científicos que são essenciais na realidade¹¹⁴ (BAKST, 1966, p. 282).

1.2.4.2.2 Propagandistas

Maes (2002)

Aplicado à arte, o retrato de Gorky [sobre a realidade soviética] compreende duas características essenciais para o realismo socialista: primeira, o artista deve ver a realidade em sua evolução em direção ao ideal socialista; segunda, a criatividade individual deve dar lugar a obras comunais e comparáveis. O primeiro aspecto reflete a diferença entre o realismo socialista e o realismo do século XIX: a visão crítica com a qual a realidade costumava ser observada tornou-se obsoleta, porque a realidade moveu-se positivamente adiante. O segundo aspecto significa a rejeição do princípio da arte pela arte. Toda manifestação de esteticismo autônomo seria dali em diante denominado “formalismo”¹¹⁵ (MAES, 2002, p. 255).

1.2.4.2.3 Comentários

A doutrina da arte pela arte (ou música pela música), ao contrário do “modernismo”, é largamente citada como inimiga do realismo socialista nos debates soviéticos. Exceto Maes (2002, p. 255), que fala apenas em “esteticismo

¹¹²[Formalism is] the doctrine that literature is ‘an evolution of literary forms and genres’, that it is ‘primarily an art’, and that ‘literary science and literary criticism must in the first place deal with the specific *devices* of that art and not with its philosophical, social, psychological or biological contents’

¹¹³Socialist realism is above all the Antithesis of formalism, of music for music’s sake. When music is mated with words or dramatic action, of course, the problem is a little simpler; yet so little was socialist realism understood at first that *The Lady Macbeth of Mtsensk* was accepted as an embodiment of it.

¹¹⁴Much Soviet criticism of formalistic art is based on “Formal Independence of Individual Peculiarities” in Hegel’s *Aesthetics* in which Hegel states that the distinctive features of bourgeois art are rooted in the formalistic independence of individual artists. According to Hegel, formalistic art is different from art in previous historical eras when personality was united with social aspects and stable conditions of life and morality.

[...]

Soviet philosophy and esthetics regard “pure art” or “art for art’s sake” as humbug which does not even deserve the name of art. It maintains that there cannot be a “pure esthetic content” in art divorced from political, moral, and scientific ideas and values which are essential in reality.

¹¹⁵Applied to art, Gorky’s picture comprises two characteristics essential for socialist realism: first, the artist must see reality in its evolution toward the socialist ideal; second, individual creativity must make way for communal and comparable work. The first aspect reflects the difference between socialist realism and nineteenth-century realism: the critical view with which reality used to be observed has become outdated, because reality has moved positively ahead. The second aspect means the rejection of the “l’art pour l’art” principle. Every manifestation of autonomous aestheticism would henceforth be labeled “formalism.”

autônomo”, dois autores, ambos da categoria *Aliados*, desenvolvem esse aspecto e definem a doutrina da arte pela arte com mais detalhes.

Abraham (1943, pp. 13–14), trazendo a origem da doutrina do formalismo, criada dentro da teoria da literatura, define-a como uma doutrina que entende que a ciência literária deve lidar primariamente com aquilo que específico desta arte, e não seu conteúdo filosófico, social, psicológico ou biológico. É uma doutrina do estudo das formas e gêneros sobretudo.

Bakst (1966, p. 282), por sua vez, afirma que a crítica à arte formalista baseia-se na Estética de Hegel, que afirma que o que diferencia a arte formalista daquela dos períodos históricos anteriores é que até o momento a personalidade do indivíduo estava unida a aspectos sociais e condições estáveis de vida e moralidade. A arte burguesa, portanto, possui aspectos enraizados na independências “formalista” de artistas individuais. Ou seja, é uma conexão direta com a ideia de individualismo.

1.2.4.3 Separação entre forma e conteúdo

1.2.4.3.1 Propagandistas

Schwarz (1983)

O Formalismo — oficialmente definido como a “separação da forma e conteúdo” — é um termo que deve ser usado com cuidado, como pode-se ler em uma enciclopédia soviética autoritativa.

O Formalismo não deve ser confundido com criatividade original individualizada, inovações genuínas em termos de forma assim como conteúdo, o que constitui um traço indispensável da arte realista valorosa¹¹⁶ (SCHWARZ, 1983, pp. 128–129).

1.2.4.3.2 Acadêmicos

Fairclough (2016)

Abezgauz (1950) começa afirmando a apreciação superior dos russos de J. S. Bach, insinuando, seguindo as acusações de Zhdanov de ‘formalismo’ Ocidental que, no Ocidente, problemas de forma e técnica eram de maior interesse do que a expressão, ao passo que os Russos não estavam primariamente preocupados com questões formalistas, mas eram naturalmente inclinados a valorizar o ‘profundo humanismo’ que eles encontraram em sua música¹¹⁷ (FAIRCLOUGH, 2016, p. 211).

1.2.4.3.3 Comentários

No *Dicionário enciclopédico de música* (KELD’ĪSH, 1959, p. 287), o *formalismo* é definido como “a separação artificial entre forma e conteúdo, dando à forma ou seus elementos individuais um valor autossuficiente e primordial em detrimento ao conteúdo.”¹¹⁸. Vemos, portanto, que “separação entre forma e conteúdo” foi uma definição do próprio formalismo dentro da literatura soviética. E é assim que Schwarz (1983, pp. 128–129) fala desse aspecto, lembrando que o formalismo foi “definido *oficialmente* como a separação entre forma e conteúdo” (grifo nosso).

Apesar do status “oficial” dessa definição, apenas uma outra obra, Fairclough (2016), a menciona, e num contexto bastante específico: comentando os reflexos das mudanças nas instituições soviéticas a partir de 1948 sob o comando de Zhdanov (ver seção 3.6) na musicologia do país, a autora descreve a obra de Abezgauz (1950)

¹¹⁶O segundo parágrafo é uma citação direta de Steinpress e Yampolski (1966). No original: Formalism — officially defined as the “separation of form from content” — is a term to be used with care, as one can read in an authoritative Soviet encyclopedia,

Formalism must not be confused with individualized original creativity, genuine innovations in terms of form as well as content, which constitute an indispensable trait of valuable realist art.

¹¹⁷Abezgauz (1950) begins by asserting Russians’ superior appreciation of J. S. Bach, insinuating, pace Zhdanov’s accusations of Western ‘formalism’ that, in the West, issues of form and technique were of greater interest than expression, whereas Russians were not primarily concerned with formalistic matters but were instead naturally inclined to value the ‘deep humanism’ that they found in his music.

¹¹⁸Искусственный отрыв формы от содержания и придание форме или отдельным её элементам самодовлеющего, первенствующего значения в ущерб содержанию.

onde, segundo, Fairclough (2016, p. 211), afirma-se que “No ocidente os problemas de forma e técnica possuem maior interesse do que a expressão”.¹¹⁹

Não é muito clara a causa da ausência da menção dessa definição em outras obras. É possível que, sendo o debate sobre as categorias de *forma* e *conteúdo* um debate filosófico, algumas obras historiográficas preferiram não participar nele. No entanto, até onde pudemos avaliar, não há nenhuma declaração nesse sentido nas obras analisadas. Por outro lado, é possível também que algumas obras descartem implicitamente essa definição. Isso é reforçado pela própria frisão de Schwarz (1983) em seu status “oficial”, além das próprias tendências críticas de algumas obras, levantadas na seção 1.2.3. Outra possibilidade, não incompatível com a hipótese anterior, é que essa ausência seja um sintoma de uma tendência mais geral nos métodos da historiografia da música soviética de ignorar as fontes primárias ou selecioná-las de maneira a reforçar seus pressupostos. Desenvolveremos mais este argumento na conclusão da tese.

1.2.4.4 Individualismo

1.2.4.4.1 Aliados

Bakst (1966)

[Formalismo é] arte caracterizada pela atenção a peculiaridades pessoais em fatores estruturais e composicionais¹²⁰ (BAKST, 1966, p. 272).

1.2.4.4.2 Propagandistas

Maes (2002)

Toda manifestação de esteticismo autônomo seria dali em diante denominado “formalismo”¹²¹ (MAES, 2002, p. 255).

1.2.4.4.3 Comentários

Embora Lunacharsky não fale propriamente no conceito de formalismo, ao criticar a arte burguesa enfatiza diversas vezes seu caráter individualista. Essa crítica foi abarcada na construção da oposição ao formalismo. Zhdanov (1949b), por exemplo, afirma que a tendência formalista prefere “satisfazer emoções terrivelmente individualistas de um grupo reduzido de estetas seletos.”

Assim, Bakst (1966, p. 272) define a arte formalista como aquela “caracterizada pela atenção a peculiaridades pessoais em fatores estruturais e composicionais”. Já Maes (2002) fala em “esteticismo autônomo” ao afirmar, com uma crítica algo velada, que “toda manifestação de esteticismo autônomo seria dali por diante [a partir do Congresso dos Escritores Soviéticos em 1934] rotulado de ‘formalismo’”.¹²² (MAES, 2002, p. 255).

1.2.4.5 Contato com a liberdade criativa

1.2.4.5.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955)

Por “influências perniciosas do formalismo” os críticos soviéticos querem dizer o contato da música soviética com a cultura musical ocidental, i.e., seu contato com a livre iniciativa criativa¹²³ (OLKHOVSKY, 1955, p. 152).

¹¹⁹In the West, issues of form and technique were of greater interest than expression.

¹²⁰[Formalism is] art characterized by attention to personal peculiarities in structural and compositional factors.

¹²¹Every manifestation of autonomous aestheticism would henceforth be labeled “formalism.”

¹²²Every manifestation of autonomous aestheticism would henceforth be labeled “formalism.”

¹²³By the “pernicious influences of formalism” Soviet music critics mean the contact of Soviet music with Western musical culture, i.e., its contact with free creative initiative.

Hakobian (2017)

Outra palavra-chave para esse ‘importantíssimo’ perigo era ‘formalismo’ – um termo que acabou tornando-se especialmente elástico (...) Desnecessário dizer, essas ‘definições’ deliberadamente vagas poderiam muito bem ser direcionadas contra tudo o que fosse original, novo, atípico ou simplesmente não correspondente aos gostos pessoais das autoridades¹²⁴ (HAKOBIAN, 2017, pp. 104).

1.2.4.5.2 Comentários

O problema de liberdade criativa é bastante mencionado no debate do realismo socialista. Bakst (1966, p. 275), por exemplo, afirma que no Estado soviético há a liberdade de expressão criativa, porém esta liberdade está inseparavelmente ligada ao espírito do partido (ver *partijnost*’, na seção 1.2.1.1) comunista.

Algumas obras, por outro lado, consideram o problema da liberdade de criação justamente como um ponto de crítica à estética soviética. Dessa forma, o formalismo é visto por Olkhovsky (1955, p. 152) como “o contato da música soviética com a cultura musical ocidental, i.e., seu contato com a livre iniciativa criativa.”¹²⁵ e Hakobian (2017, p. 104) afirma que a definição “deliberadamente vaga” de formalismo “poderia ser dirigida contra tudo que fosse original, fresco, atípico ou simplesmente não correspondente com os gostos pessoais das autoridades”.¹²⁶

1.2.4.6 Correspondência com o gosto das autoridades

1.2.4.6.1 Dissidentes

Hakobian (2017)

Desnecessário dizer, essas ‘definições’ deliberadamente vagas poderiam muito bem ser direcionadas contra tudo o que fosse original, novo, atípico ou simplesmente não correspondente aos gostos pessoais das autoridades¹²⁷ (HAKOBIAN, 2017, pp. 104).

1.2.4.6.2 Propagandistas

Schwarz (1983)

As “direções modernistas” negativas logo ganharam o rótulo de Formalismo. O termo foi usado tão vagamente que Prokofiev uma vez ironizou, “Formalismo é a música que as pessoas não entendem na primeira escuta.” Embora pobremente definido, Realismo Socialista e Formalismo tornaram-se dois conceitos opostos que atormentaram a estética soviética do início dos anos 1930 até o presente¹²⁸ (SCHWARZ, 1983, p. 115).

Bueno (2010)

Tudo que não fosse condizente com a estética do Realismo Socialista não era útil ao Estado e, portanto, era considerado seu “inimigo”. O primeiro e mais importante deles era o Formalismo que, na visão muito arguta de Machado Coelho, era “tudo aquilo que desagradasse a Stálin”. Já o compositor Serguêi Prokófiev gostava de dizer aos seus amigos mais íntimos que “Formalismo é o nome dado à música que não se entende pela primeira vez.” E quem julgava a pertinência ou não do conteúdo artístico das novas criações eram os membros das respectivas Uniões durante suas reuniões internas, rejeitando todos aqueles que não estivessem de acordo com a “autocrítica bolchevique” (BUENO, 2010, pp. 70–71).

¹²⁴Another key word for this ‘most important’ danger was ‘formalism’ – a term that turned out to be especially elastic (...) Needless to say, such deliberately vague ‘definitions’ could be well directed against everything original, fresh, atypical or simply not corresponding to the authorities’ personal tastes.

¹²⁵The contact of Soviet music with Western musical culture, i.e., its contact with free creative initiative.

¹²⁶Such deliberately vague ‘definitions’ could be well directed against everything original, fresh, atypical or simply not corresponding to the authorities’ personal tastes.

¹²⁷Needless to say, such deliberately vague ‘definitions’ could be well directed against everything original, fresh, atypical or simply not corresponding to the authorities’ personal tastes.

¹²⁸The negative “modernistic directions” soon gained the label of Formalism. The term was used so loosely that Prokofiev once quipped, “Formalism is music that people don’t understand at first hearing.” Though poorly defined, Socialist Realism and Formalism became the two opposing concepts which have bedevilled Soviet musical aesthetics from the early 1930’s to the present day.

Morrison (2009)

O Realismo Socialista, assim como o formalismo, não tinham definições concretas. Significava qualquer coisa que o oficialismo quisesse¹²⁹ (MORRISON, 2009, p. 331).

1.2.4.6.3 Comentários

O último argumento de Hakobian (2017, pp. 104), foi considerado em nossa análise como um aspecto separado. Além do próprio Hakobian, alguns outros autores argumentam que, em ligação à “arbitrariedade” da estética do realismo socialista, tanto as obras aclamadas quanto condenadas (ou seja, formalistas) correspondiam, no final das contas, com o gosto pessoal das autoridades soviéticas.

Uma manifestação mais simples e vulgar desse aspecto é a que traz Bueno (2010, pp. 70–71), ao afirmar que “na visão muito arguta de Machado Coelho, era ‘tudo aquilo que desagradasse a Stálin’”¹³⁰. Bueno, logo em seguida (BUENO, 2010, p. 71) também afirma que os membros das respectivas Uniões seriam os árbitros da pertinência do conteúdo artístico em suas reuniões.

Esse argumento de que existia uma relação entre o que era determinado como formalismo e o gosto pessoal de membros das autoridades soviéticas também é trazido por Schwarz (1983, p. 115) e Morrison (2009, p. 331). Além da afirmação de que o formalismo foi um conceito mal definido, uma citação reproduzida nas três últimas obras citadas é uma declaração de Prokoviev que teria dito que formalismo é aquilo que não se entende na primeira escuta.¹³¹

1.2.4.7 Outros aspectos

1.2.4.7.1 Dificuldade excessiva na música clássica

Edmunds (2004, Acadêmicos)

‘Formalismo’ — um codinome para dificuldade excessiva na música clássica¹³² (EDMUNDS, 2004, p. 29).

1.2.4.7.2 Música subdesenvolvida e primitiva

Frolova-Walker (2016, Acadêmicos)

Há de fato uma passagem na Resolução de 1948 sobre a música monofônica que um leitor casual poderia facilmente interpretar mal. Pouco ajuda o fato de que ela não faz menção às republicas e está encravada entre dois parágrafos condenando o formalismo padrão — burguês, ocidental e cacofônico.

[...]

Pode parecer que isso estique o conceito de ‘formalismo’ ao ponto de ruptura ou além, mas isso é apenas porque nós conhecemos o termo no contexto dos ataques ao modernismo. Seria possível responder, simplesmente, que essa foi a maneira que Zhdanov e outros o aplicaram no período, e esse é o fim da questão. Mas nós podemos reconstruir a lógica desse uso aparentemente arbitrário. Olhando novamente para a máxima ‘nacional em forma, socialista em conteúdo’, podemos ver que a forma nacional na música monofônica era tudo, e o conteúdo socialista estava longe de ser visto. ‘Conteúdo socialista’ pode também parecer obscuro aqui, mas foi entendido como uma maneira de abranger instituições e estilos ocidentais, ou a tecnologia moderna, conforme apropriado¹³³ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 172).

¹²⁹ Socialist Realism, like formalism, had no concrete definition. It meant whatever officialdom wanted it to mean.

¹³⁰ A referência é à obra de Coelho (2006).

¹³¹ Ver Bueno (2010, pp. 70–71), Schwarz (1983, p. 115) e Morrison (2009, p. 111). Segundo este último, a citação teria vindo de um esboço de aula que Prokofiev preparou em 12 de Novembro de 1939, mas que nunca foi terminado. O ponto seria sobre um problema na crítica soviética que estaria impedido inovações criativas.

¹³² ‘formalism’ — a code word for excessive difficulty in classical music.

¹³³ “There is indeed a passage in the 1948 Resolution on monophonic music that a casual reader could easily misunderstand. It is little helped by the fact that it makes no mention of the republics and is wedged between two paragraphs condemning standard formalism – bourgeois, Western and cacophonous.

[...]

It might seem that this was stretching the concept of ‘formalism’ to breaking point or beyond, but this is only because we know the term from the context of attacks on modernism. It would be possible to reply, simply, that this was how Zhdanov and others applied it at the time,

1.2.4.7.3 Comentários

Apenas mais dois aspectos do formalismo são trazidos individualmente. O primeiro é de Edmunds (2004, p. 29), que traz como uma característica do formalismo a “dificuldade excessiva na música clássica”.

O segundo é trazido por Frolova-Walker (2016, p. 172) de maneira bastante inusitada. Segundo a autora, existe uma “variante oriental” do formalismo que consistiria não na complexidade excessiva, mas na “insistência teimosa [da música dos países orientais] em permanecer subdesenvolvida e primitiva”.¹³⁴ Esse aspecto também era alvo da crítica soviética pois “o nacional em forma na música monofônica era tudo, e o conteúdo socialista não estava em lugar nenhum”¹³⁵ e “conteúdo socialista” significava também a adoção de instituições e estilos do ocidente ou a tecnologia moderna, conforme apropriado. Esse aspecto é interessante porque, como afirma a própria autora, não costuma ser considerada na historiografia da música soviética.

Sumário

Aspecto	Obra(s)	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Modernismo	Abraham (1943), Bueno (2010), Edmunds (2004), Fairclough (2016), Fay (2005a), Frolova-Walker (2016), Maes (2002), Schwarz (1983)	0	1	3	4
Não correspondente ao gosto das autoridades	Bueno (2010), Hakobian (2017), Morrison (2009), Schwarz (1983)	1	0	3	0
Arte pela arte	Abraham (1943), Bakst (1966), Maes (2002)	0	2	1	0
Separação entre forma e conteúdo	Bakst (1966), Maes (2002)	0	0	1	1
Individualismo	Hakobian (2017), Olkhovsky (1955)	0	1	1	0
Liberdade criativa	Olkhovsky (1955), Hakobian (2017)	2	0	0	0
Primitivismo (formalismo oriental)	Frolova-Walker (2016)	0	0	0	1
Dificuldade excessiva na música clássica	Edmunds (2004)	0	0	0	1
Total		3	4	9	7

1.3 Resultados

Consideremos, agora, os aspectos levantados pelos autores nas seções anteriores em sua relação com as categorias de análise.

1.3.1 Tendências entre aspectos e categorias

Analisando os aspectos gerais descritos na seção 1.2.1, verificamos que os *Dissidentes* não trazem o aspecto do “heroísmo” como parte definidora do realismo socialista. A questão do individualismo na arte burguesa (ou

and that is the end of the matter. But we can reconstruct the logic of this apparently arbitrary usage. Looking again at the maxim ‘national in form, socialist in content’, we can see that the national form in monophonic music was everything, and the socialist content nowhere to be seen. ‘Socialist content’ may also seem obscure here, but it was understood to mean an embrace of Western institutions and styles, or modern technology, as appropriate.”

¹³⁴stubborn insistence on remaining underdeveloped and primitive.

¹³⁵National form in monophonic music was everything, and the socialist content nowhere to be seen.

não soviética), por sua vez, é pouco levantada. Aparece somente nas categorias dos *Acadêmicos* e *Propagandistas*, a despeito de ser parte integrante do debate ocorrido na própria crítica soviética. Abraham (1943), apesar de seu caráter de divulgação (não acadêmico), é a única obra que menciona explicitamente todos os aspectos levantados, com exceção justamente do aspecto do individualismo e daqueles aspectos trazidos por apenas um único autor.

Na discussão sobre a aplicação do realismo socialista em música há um consenso entre *Aliados* e *Propagandistas* a respeito justamente da dificuldade dessa aplicação de um termo nascido dentro das artes literárias na arte musical. Ainda assim, a categoria de *Aliados* é a que traz mais aspectos do realismo socialista na música, alguns exclusivos de Abraham (1943) (Monumentalismo e Clareza de textura) e outros exclusivos de Bakst (1966) (Laconismo e a ideia de conexão entre pensamento musical e filosofia de uma época).

Os *Aliados* parecem ser os únicos a considerarem seriamente as tentativas de formalização teórica do realismo socialista na música, haja visto, por exemplo, a conexão que Bakst (1966) realiza entre as teorias de Boris Asaf'ev e a filosofia do Materialismo. Apesar de Maes (2002) (*Propagandistas*) também fazer essa conexão, fica claro que neste caso a ideia de coerência dos escritos de Asaf'ev com a própria prática do realismo socialista é completamente ausente.

O que existe como ponto comum entre *Acadêmicos* e *Propagandistas* em relação à aplicação do realismo socialista em música é a máxima “nacional em forma, socialista em conteúdo”, porém, na verdade, apenas Frolova-Walker (2016) defende e busca demonstrar que de fato existiu um estilo coerente com essa “fórmula”. As outras obras trazem esse aspecto de maneira informativa, mas não analítica.

Uma tese exclusiva dos *Acadêmicos* em relação à aplicação do realismo socialista à música é a de que este representou um conservadorismo no estilo musical. Como apontamos na seção 1.2.2.4 (p. 50), não é totalmente claro no que consiste esse conservadorismo. Porém, tendo em vista que provavelmente essas obras pressupõem um paradigma da história da música que entende que as vanguardas musicais representaram o que havia de mais avançado na linguagem musical naquele período, provavelmente o “conservadorismo” significa a diferença de estilo da música soviética com a música de vanguarda europeia por um lado e, por outro, a proximidade desse repertório, ao menos superficialmente, com o estilo do século XIX.

Ainda sobre a aplicação do realismo socialista em música, não há nenhum aspecto levantado pelos *Dissidentes* exceto as críticas, que analisamos separadamente. Essas críticas, por sua vez, são trazidas apenas por obras nas categorias *Dissidentes* e *Propagandistas*, o que é de certa forma esperado, pois essas seriam supostamente as categorias que seguem um paradigma mais anticomunista. Há apenas um aspecto de crítica trazida por Frolova-Walker (2016), sobre a “arbitrariedade”, mas é trazido justamente no sentido de questionar a ideia dominante de que o realismo socialista resultou em um estilo arbitrário, cambiante mais ou menos aleatoriamente de acordo com determinações das autoridades soviéticas.

Dissidentes e *Propagandistas* concordam, portanto, que o realismo socialista era arbitrário, centrado no culto à personalidade e que ultimamente falhou como estética. Hakobian (2017, pp. 104) chega a colocar claramente que as obras eram escolhidas de acordo com o gosto pessoal dos líderes (essa opinião aparece em outros autores na análise dos episódios relevantes da história da música soviética, como veremos no capítulo seguinte).

Por fim, com relação ao formalismo, conceito complementar e antagônico ao de realismo socialista, vemos que, além de *Propagandistas*, os *Acadêmicos* também tendem a associá-lo com a ideia de modernismo, embora Frolova-Walker (2016, p. 172) chame a atenção de que existiu uma variedade oriental do termo voltada à crítica de obras “excessivamente primitivas”.

Ao descrever o formalismo, assim como nas críticas ao realismo socialista, as categorias de tendência anticomunista (*Dissidentes* e *Propagandistas*) também argumentam que há uma correspondência entre o gosto das autoridades soviéticas e as obras que eram consideradas formalistas.

Apenas dois autores — Schwarz (1983) e Fairclough (2016) — trazem o aspecto da separação entre forma e conteúdo. O mesmo ocorre com o problema do individualismo, que é trazido apenas por Bakst (1966) e Maes (2002), sendo que apenas o primeiro pertence à categoria de *Aliados* e, portanto, provavelmente esse aspecto é trazido por Maes (2002) como algo negativo. Curiosamente, entretanto, apenas *Dissidentes* — Hakobian (2017) e

Olkhovsky (1955) — trazem o argumento do suposto combate à liberdade criativa. Esse argumento não é usado por *Propagandistas*.

1.3.2 Resultados em relação às hipóteses

Feita essa análise, como ficam as hipóteses levantadas no início do capítulo? Todas as categorias afirmam que o realismo socialista foi uma imposição da vontade do PCUS? Sim. O conceito de *Partiynost'*, que aparece em todas as categorias, é justamente a adequação da arte à linha do partido. A avaliação positiva ou negativa dessa imposição, por outro lado, é um assunto que aparece em outros aspectos. Os *Dissidentes* e *Propagandistas* de fato associam o realismo socialista ou o formalismo com aquilo que estava de acordo ao gosto das autoridades, e os *Acadêmicos*, de seu lado, não trazem esse argumento.

Dissidentes e *Propagandistas* também pressupõem que as definições de realismo socialista resultaram em escolhas arbitrárias e obras-modelo, e, como vimos, os *Dissidentes* ainda acrescentam o argumento do combate à liberdade criativa. Porém, é falsa a hipótese de que essas categorias entendem que a estética do realismo socialista resultou em obras de baixa qualidade. Hakobian (2017) e Olkhovsky (1955) trazem esse argumento, mas ele não é compartilhado com *Propagandistas* a ponto de ser considerado um ponto de vista comum.

É verdadeira também, a rigor, a hipótese de que *Propagandistas* associam o Formalismo ao Modernismo, porém os *Acadêmicos* também o fazem e, portanto, isso não pode ser considerado como um pressuposto que separa categorias de tendências anticomunistas das outras. A hipótese de que o realismo socialista é associado ao nacionalismo, por outro lado, é falsa. Em vez disso, verificamos a utilização do termo *patriotismo*. É fato que não há, até onde pudemos verificar, uma tentativa de definição nem de *patriotismo* nem de *nacionalismo*, mas, tendo em vista o conceito de *narodnost'*, a formação multi-étnica da União Soviética e o incentivo à produção musical que tomasse como material a música popular local (por exemplo, as obras dos compositores Aram Khatchaturian na Armênia, Kara Karaev no Azerbaijão, Boris Lyatoshinsky na Ucrânia, etc.), esse termo deve possuir um sentido maior de diversificação da produção musical do que de unificação de toda a cultura em um único estilo.

Por fim, é falsa também a hipótese de que os *Acadêmicos* tendem a citar as definições históricas e a evolução do conceito de realismo socialista. Essa é uma tendência, na verdade, dos *Aliados*.

1.3.3 Conclusões

Há, portanto uma diferença bem clara entre as categorias no que tange as definições de realismo socialista:

- Os *Aliados* tendem a recuperar as definições do próprio debate interno soviético e traçar a evolução histórica desse debate.
- As críticas ao conceito são próprias das categorias de tendências anticomunistas, sendo que:
 - Os *Dissidentes* se atêm mais a críticas filosóficas (principalmente à ideia de liberdade).
 - Os *Propagandistas* tendem a utilizar mais a tese da arbitrariedade e do gosto das autoridades.
- Acadêmicos tendem a descrever as definições evitando tomada de lados, porém parecem pressupor a tese da evolução da linguagem musical nos moldes ocidentais ao associarem o formalismo ao “modernismo” e ao caracterizarem o repertório realista socialista como “conservador”.

A contagem de concordância nos aspectos, ou seja, quantas vezes o mesmo aspecto aparece em categorias diferentes, não parece revelar nenhuma tendência, exceto uma baixa concordância entre *Dissidentes* e *Acadêmicos* por ou lado, e *Dissidentes* e *Aliados*, por outro

	Acadêmicos		
Aliados	9	Aliados	
Dissidentes	5	4	Dissidentes
Propagandistas	11	11	8

Quando removemos os aspectos que aparecem somente em um autor, até mesmo essa pequena tendência desaparece:

	Acadêmicos		
Aliados	7	Aliados	
Dissidentes	9	6	Dissidentes
Propagandistas	7	5	8

Isso corrobora a ideia de que os aspectos trazidos pelos diferentes autores e categorias são comuns. Não são teses diferentes para explicar um mesmo fenômeno, mas aspectos cujas definições e significados estão em disputa.

Vemos então aspectos da ideologia aparecendo em praticamente todas as categorias. Um deles é simplesmente o quanto os autores se aprofundam ou não na própria definição de realismo socialista. Há uma tendência a relegar o realismo socialista como algo cuja definição simplesmente não vale a pena, pois não possui conteúdo sólido ou por ser, no final de contas, uma estética arbitrária ou de acordo com o gosto pessoal das autoridades soviéticas (ou às vezes até mesmo de Stalin individualmente).

Há ainda a questão da liberdade de criação, trazida principalmente pelos *Dissidentes*, como vimos, além de outras manifestações ideológicas menores, como, por exemplo, quando Hakobian (2017) e Olkhovsky (1955) argumentam que as obras soviéticas são de baixa qualidade, no máximo secundárias.

2 Paralelos entre *O que é Arte*, de L. Tolstói e *A Tendência Ideológica da Música Soviética*, de A. Zhdanov¹

2.1 O paradigma da arbitrariedade na historiografia musical

O conceito de realismo socialista é bastante controverso na historiografia musical. A ele estão ligados aspectos da sociedade soviética como a intervenção direta do Estado na produção artística, a rejeição do ideal de liberdade individual de criação e da estética vanguardista, a produção de uma arte que simbolizava uma sociedade alternativa ao capitalismo, entre outros fatores. Estes aspectos tornam o assunto um tanto problemático e, em alguns casos, tabu.

A análise da historiografia musical especializada na música soviética revela alguns paradigmas que servem de pressupostos para a interpretação dos episódios históricos desse período. Um deles é o que denominamos de “paradigma da arbitrariedade”. Segundo esse ponto de vista, o realismo socialista não pode ser definido pois foi o resultado de decisões arbitrárias das autoridades soviéticas impostas de cima para baixo. Assim, Maes (2002), por exemplo, entende que a posição do PCUS em relação à arte foi de dominação suprema:

Os artistas não tinham mais permissão de preocupar-se com os aspectos práticos da construção da nova vida. O Partido apropriou aquele papel e não tolerou competição. Ele sozinho seria o juiz supremo da forma que a sociedade deveria adotar, e por quais meios. O que a arte poderia fazer era ajudar no processo e repassar a mensagem para as massas² (MAES, 2002, p. 256).

E Hakobian (2017), ao comentar uma definição de formalismo por *Aleksandr Fadeyev*, explicita a ideia de arbitrariedade e ignorância por parte das autoridades soviéticas:

Tais “definições”[de formalismo] deliberadamente vagas podiam muito bem ser direcionadas a tudo o que fosse original, vivo, atípico ou simplesmente não correspondente aos gostos pessoais das autoridades³ (HAKOBIAN, 2017, p. 104).

Existem, no entanto, evidências de que os problemas estéticos expressos no discurso de Zhdanov estão inseridos dentro de um debate mais amplo, presente na Rússia desde pelo menos o século XIX, sobre o significado da arte e da música. Esse debate foi levado a cabo durante a primeira metade do século XX e fez-se presente em todo o desenvolvimento da União Soviética.

Aceitando-se a tese de que as ideias estéticas soviéticas possuem um “lastro” estético e histórico, o “paradigma da arbitrariedade” perde sua força. Nas seções seguintes, procuramos demonstrar uma das evidências desse lastro: os pontos de contato entre as afirmações de Zhdanov na publicação *A Tendência Ideológica Da Música Soviética* (ZHDANOV, 1949b), e o livro *O que é arte*, de Leon Tolstói (TOLSTOY, 1898).

Os paralelos entre os dois autores às vezes são apontados na historiografia da música soviética. Abraham (1943), por exemplo, comenta que:

As autoridades soviéticas, ao darem essas “diretrizes”, e os compositores soviéticos ao as obedecerem, estão seguindo uma linha quase tradicional na estética russa, uma linha (de que o verdadeiro propósito da arte é social ou moral) que pode ser traçada passando por Tolstói em *O que é Arte*?

¹Publicado originalmente nos Anais do XIX Encontro de História da Anpuh-Rio, disponível em <<https://www.encontro2020.rj.anpuh.org/anais/trabalhos/trabalhosaprovados>>, acesso 24 de Mai 2021. O presente capítulo foi revisado com o acréscimo de algumas citações omitidas no original devido a limitações de espaço.

²Artists were no longer permitted to concern themselves with the practical aspects of the construction of the new life. The Party had appropriated that role and brooked no competition. It alone was the supreme arbiter of what shape society must adopt, and by what means. What art could do was help the process along and pass the message on to the masses.

³such deliberately vague ‘definitions’ could be well directed against everything original, fresh, atypical or simply not corresponding to the authorities’ personal tastes.

até críticos da metade do século XIX como Chernishevsky, Dobrolyubov e Pisarev⁴ (ABRAHAM, 1943, p. 91).

No entanto, até onde pudemos verificar, a menção à influência de Tolstói no pensamento musical soviético não é desenvolvida a ponto de demonstrar seus princípios comuns e suas contradições.

O texto de Zhdanov, publicado em 1948, é uma transcrição do discurso de encerramento do primeiro Congresso do Sindicato dos Compositores da União Soviética, ocorrido no mesmo ano. O discurso, publicado em português já em 1949 sob o título apontado acima, é uma referência para a definição do conceito de realismo socialista na música e marca o ponto culminante do período iniciado em 1932, quando a Associação de Músicos Proletário da Rússia (RAPM) e a Associação para a Música Contemporânea (ASM) foram abolidas pelo decreto *Sobre a Reforma de Organizações Literárias e Artísticas*⁵ e unificadas no Sindicato dos Compositores, sob comando do Estado. Esse período seria encerrado em 1958, quando um outro documento, o decreto *Sobre a retificação dos erros na avaliação das operas “A grande amizade”, “Bogdan Khmelnytsky”, e “De todo coração”*⁶ marca o início de um processo de revisão das práticas de política cultural e uma mudança considerável na teorização do realismo socialista na música soviética.

Já o livro de Tolstói, de 1898, pertence à fase final da vida do escritor, quando este se volta ao debate de aspectos teóricos da arte ligados sobretudo à defesa de sua função social e educativa para o povo russo.

2.2 Método de análise dos documentos

Para realizar a comparação entre os dois textos, primeiramente separamos todas as afirmações e argumentos de *A Tendência Ideológica da Música Soviética*. Em seguida, buscamos no livro de Tolstói as citações que concordam ou discordam desses argumentos. Escolhemos essa ordem e não a inversa por dois motivos: primeiramente, o texto de Zhdanov é o centro da discussão, pois trata-se de um documento central na definição de realismo socialista em música. Em segundo lugar, devido a sua concisão e especificidade, é muito mais simples colher as afirmações de *A Tendência Ideológica* do que de *O que é Arte*, pois esse último trata de um tema muito mais amplo, passando por críticas, opiniões, e até anedotas. Para o assunto de nosso interesse, colher todas as afirmações de *O que é Arte* resultaria em trabalho desnecessário.

A partir desse material, organizamos em *paralelos* os grupos de afirmações e citações em que os autores concordam entre si e que fazem parte de um mesmo tópico. Nesse caso, mesmo que haja variações de opinião, se a ideia principal coincide, consideramos como um paralelismo de ideias e, na análise que se segue, destrinchamos os detalhes dessas variações. Quando, ao contrário, verificamos ideias de fato opostas, estas foram consideradas *oposições*.

verificamos ideias de fato opostas, estas foram consideradas oposições. Para a análise, foram utilizadas a tradução em português do texto de Zhdanov — cotejado com o original em Russo (ZHDANOV, 1952) — e a primeira edição em inglês, do livro de Tolstói (TOLSTOY, 1898). Com exceção da versão original do discurso de Zhdanov, os textos são de fácil acesso online.

Os autores dos textos foram figuras bastante complexas e mutáveis em seu tempo. Considerar as opiniões expressas nesses textos como representantes dos dois indivíduos como um todo seria um erro metodológico. Por isso a análise focou-se nos textos e não nos indivíduos. Os textos mostram um momento específico e emblemático em que cada um deles fez-se porta-voz de suas respectivas classes e épocas.

⁴The Soviet authorities in giving these 'directives', and the Soviet composers in obeying them, are following an almost traditional line in Russian aesthetics, a line (that the true purpose of art is social or moral) which can be traced back through Tolstoy and *What is Art?* to the mid-nineteenth-century critics Chernyshevsky, Dobrolyubov and Pisarev.

⁵Disponível em inglês em <<https://revolutionarydemocracy.org/rdv8n1/litart.htm>> Acesso em: 28 Jan 2020. E em russo em <<http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/1932.htm>> Acesso em: 28 Jan 2020.

⁶Original em russo disponível em: <http://yury.gorodok.net/ob.html>. Acesso em: 28 jan 2020.

2.3 Paralelos

A análise dos textos revelou três paralelos entre os textos de Tolstói e Zhdanov. Discutiremos em seguida cada um deles mostrando algumas nuances e discordâncias menores de pensamento. Há numerosas passagens que poderiam ser utilizadas para demonstrar a coincidência de pensamento em cada paralelo. Porém, para evitar repetições desnecessárias, nos atemos somente a algumas mais representativas.

2.3.1 Comunicação de sentimentos

Na própria definição de arte proposta por Tolstói está a ideia de que arte é a expressão e comunicação de sentimentos entre pessoas: “A arte começa quando uma pessoa, com o objetivo de unir outro ou outros a si mesmo em um único e mesmo sentimento, expressa esse sentimento através de certas indicações externas”⁷ (TOLSTOY, 1898, p. 48). Tolstói opõe essa definição à ideia de que a arte seria expressão do belo. Ideia que já possuía numerosos defensores no fim do século XIX.

Essa ideia aparece em Zhdanov somente de maneira indireta e negativa, a partir sobretudo do rechaço à *arte pela arte*. Existem indícios em outros textos de que Zhdanov entendia que a transmissão de sentimentos é função da arte:

O camarada Stálin denominou nossos escritores «os engenheiros da alma humana». Essa definição tem uma grande significação. Sub-entende a enorme responsabilidade dos escritores soviéticos na educação dos homens, da juventude, em sua vigilância para não permitir produtos literários defeituosos (ZHDANOV, 1949a).

Mas, em seu discurso sobre a música, essa ideia se manifesta na crítica à tendência denominada *formalista*:

A música que deliberadamente deixa de lado as emoções humanas normais, que perturba a mente e o sistema nervoso do homem, não pode ser popular, nem pode ser útil à sociedade (ZHDANOV, 1949b).

Além dessa concordância de princípios, ambos demandam a expressão, não de quaisquer sentimentos, mas daqueles próximos ao povo e combatentes em relação às classes dominantes. Isso expressa-se em Tolstói como sentimentos ligados à religiosidade e, em Zhdanov, como sentimentos ligados ao otimismo e ao espírito revolucionário de construção do Estado Soviético.

2.3.2 A arte deve ser acessível ao povo

Tanto Tolstói 1898 quanto Zhdanov (1949b) acreditam na capacidade comunicativa da música. Porém, em oposição às tendências estéticas em torno do *belo* no primeiro caso e às tendências *formalistas*, no segundo, ambos defendem a necessidade de que a mensagem da arte seja acessível ao povo:

Nem tudo que é acessível é trabalho de gênios, mas todo o trabalho realmente de gênio é acessível, e é tanto mais um trabalho de gênio quanto mais acessível é às massas do povo (ZHDANOV, 1949b).

Sob esse tema, um ponto comum a ambos os textos é o combate à ideia de que a arte de tendências vanguardistas poderia ser acessível no futuro. Assim, Tolstói afirma:

Nós sabemos que a maioria da produção da arte das classes superiores, como vários odes, poemas, dramas, cantatas, pastorais, etc. que encantaram as pessoas das classes superiores quando foram produzidas, nunca foram mais tarde nem compreendidas, nem valorizadas pela grande massa da humanidade, mas mantiveram-se, o que já eram no início, um mero passatempo para pessoas ricas de seu tempo, unicamente para as quais tinham qualquer importância⁸ (TOLSTOY, 1898, pp. 70–71).

⁷ Art begins when one person, with the object of joining another or others to himself in one and the same feeling, expresses that feeling by certain external indications.

⁸ For we know that the majority of the productions of the art of the upper classes, such as various odes, poems, dramas, cantatas, pastorals, pictures, etc., which delighted the people of the upper classes they were produced, never were afterwards either understood or valued by the great masses of mankind, but have remained, what they were at first, a mere pastime for rich people of their time, for whom alone they ever were of any importance.

E Zhdanov, por sua vez

É terrível que a «teoria» de que «seremos compreendidos daqui a 50 ou 100 anos» e de que «nossos contemporâneos não nos compreendem, mas nos compreenderá a posteridade», seja corrente entre alguns setores de compositores soviéticos. Se essa atitude se transformou em hábito, é este um hábito muito perigoso. Esse tipo de raciocínio significa isolar-se do povo (ZHDANOV, 1949b).

Em relação à música, a ideia de acessibilidade da arte e o rechaço à complexidade de forma significaram, em ambos os textos, um apelo à recuperação do primado da melodia, ou seja, de obras musicais ligadas direta ou indiretamente à música vocal:

A música moderna caracteriza-se pelo interesse unilateral dedicado ao ritmo, em detrimento da melodia. Sabemos, no entanto, que só se pode ter prazer [naslazhdenie - наслаждение]⁹ musical, quando todos os seus elementos (melodia e ritmo) estejam presentes em combinações harmônicas. O interesse unilateral por um elemento da música com prejuízo de outro, tem como resultado a violação da correta interrelação dos diferentes elementos e não pode, naturalmente, ser agradável ao ouvido normal (ZHDANOV, 1949b).

Em consequência da pobreza de sentimentos que contêm, as melodias dos compositores modernos são incrivelmente vazias e insignificativas. E para fortalecer a impressão produzida por essas melodias vazias, os novos músicos empilham modulações complexas sobre cada melodia trivial, não apenas de sua maneira nacional particular, mas também da maneira característica de seu próprio círculo exclusivo e escola musical particular¹⁰ (TOLSTOY, 1898, pp.169–170).

2.3.3 Inseparabilidade entre forma e conteúdo

A ideia de inseparabilidade entre forma e conteúdo foi um lema do realismo socialista. O próprio conceito de *formalismo* foi definido como “a separação artificial entre forma e conteúdo, dando à forma ou seus elementos individuais um valor autossuficiente e primordial em detrimento ao conteúdo.”¹¹ (KELD’ISH, 1959, p. 287). Esse lema é recuperado por Zhdanov:

Mas, para falar com franqueza e exprimir o pensamento que está na mente do espectador e do ouvinte soviético, não seria de todo mal se tivéssemos agora mais obras semelhantes às clássicas em conteúdo e forma, em graça, em beleza e musicalidade. Se isto é «epigonismo» não há então nenhum opróbrio em pertencer a esse tipo de «epigonismo» (ZHDANOV, 1949b)!

De sua parte, Tolstói expressa o mesmo pensamento. Embora obviamente não ligado a uma estética socialista, a ideia de unicidade entre forma e conteúdo era parte também do debate estético nos fins do século XIX:

Uma obra baseada em algo emprestado, como o Fausto de Goethe, por exemplo, pode ser muito bem executada e cheia de inteligência e mesmo beleza, mas, porque falta-lhe a principal característica de uma obra de arte — completude, unicidade, a unidade entre forma e conteúdos expressando o sentimento que o artista experimentou — ela não pode produzir uma impressão artística real¹² (TOLSTOY, 1898, p. 111).

Em relação a esse princípio, é importante frisar que a *inseparabilidade* entre forma e conteúdo não é o mesmo que *indistinção* entre os dois elementos. A ideia de que o conteúdo da música é justamente sua forma, sua organização sonora, foi muito promovida pela vanguarda musical, ou seja, os opositores de Zhdanov e Tolstói. Para os autores, embora sejam elementos inseparáveis, são, no entanto, distinguíveis a ponto de a discussão nos dois textos centrar-se no próprio conteúdo. A indistinção entre os dois elementos, na tradição soviética, é elemento próprio do *formalismo*.

⁹A palavra *naslazhdenie* em russo possui um sentido mais próximo à palavra êxtase. Está ligada ao prazer “da alma” e não físico.

¹⁰In consequence of the poorness of the feeling they contain, the melodies of the modern composers are amazingly empty and insignificant. And to strengthen the impression produced by these empty melodies, the new musicians pile complex modulations on to each trivial melody, not only in their own national manner, but also in the way characteristic of their own exclusive circle and particular music school.

¹¹Искусственный отрыв формы от содержания и придание форме или отдельным её элементам самодовлеющего, перенствующего значения в ущерб содержанию.

¹²A work founded on something borrowed, like Goethe’s *Faust* for instance, may be very well executed and be full of mind and every beauty, but because it lacks the chief characteristic of a work of art — completeness, oneness, the inseparable unity of form and contents expressing the feeling the artist has experienced — it cannot produce a really artistic impression.

2.4 Oposições de pensamento entre os textos

Embora os princípios apontados nas seções anteriores sejam compartilhados por ambos os textos que estamos analisando, as conclusões que são derivadas desses princípios se opõem em dois pontos importantes que desenvolvemos em seguida.

2.4.1 Arte amadora e arte profissional

Para Tolstói a arte autêntica nunca é profissional, pois um artista profissional não busca comunicar seus sentimentos para outras pessoas, mas sim divertir as classes superiores.

A arte das classes ricas, por outro lado, surge não do impulso interno do artista, mas principalmente porque as pessoas das classes superiores exigem divertimento e pagam bem por ele.

[...]

Assim que a arte tornou-se, não arte para todo o povo, mas para uma classe rica, tornou-se uma profissão¹³ (TOLSTOY, 1898, pp. 106,123).

Ao constatarmos que a União Soviética operou com uma política de Estado em que artistas eram financiados direta ou indiretamente pelo governo soviético, não podemos imaginar que o texto de Zhdanov pressupõe como menos autêntica a arte profissional. Essa posição não é colocada textualmente, porém o próprio funcionamento da política cultural defendida por Zhdanov permite pressupor ser esse um ponto de discórdia entre os dois textos.

2.4.2 Arte universal e arte nacional

Para Tolstói a necessidade de comunicação da arte com o povo significa a negação de uma arte nacional ou nacionalista, pois isso restringiria o alcance de comunicação da obra artística,

A boa arte cristã de nosso tempo (...) deve ser a arte, não de um grupo de pessoas, não de uma classe, não de uma nacionalidade, nem de um culto religioso (...) mas deve transmitir sentimentos acessíveis a todos¹⁴ (TOLSTOY, 1898, p. 164).

Zhdanov, por sua vez, não só defende a arte nacional, como entende que apenas através de uma expressão ligada à cultura da nação é possível criar uma arte verdadeiramente internacional.

O internacionalismo em arte não aparece como o resultado da diminuição ou do empobrecimento da arte nacional. Pelo contrário, o internacionalismo surge do próprio florescimento da arte nacional. (...) Só a nação que possui sua própria cultura musical amplamente desenvolvida pode apreciar a música de outros povos (ZHDANOV, 1949b).

2.4.3 Causas das oposições de pensamento

As oposições entre os textos de Zhdanov e Tolstói não só refletem conclusões díspares a partir de premissas similares, mas são indícios de que há diferenças ideológicas fundamentais entre os textos.

Tolstói insiste que a autenticidade de uma obra de arte é produto direto da sinceridade do artista ao expressar os sentimentos que ele mesmo sentiu e deseja transmitir. Essa posição é completamente alheia a Zhdanov, cuja questão fundamental era que o artista deveria servir às necessidades do Estado soviético como representante do proletariado e de sua revolução.

Esse projeto estadista se reflete também na primazia dada por Zhdanov à arte nacional. Sendo até mais sutil que Tolstói em sua colocação de que é afirmando a própria nacionalidade e patriotismo que seria possível alcançar um espírito internacionalista, e não através do cosmopolitismo.

¹³The art of the rich classes, on the other hand, arises not from the artist's inner impulse, but chiefly because people of the upper classes demand amusement and pay well for it. [...] As soon as art became, not art for the whole people but for a rich class, it became a profession.

¹⁴Good Christian art of our time (...) must be the art, not of some one group of people, nor of one class, nor of one nationality, nor of one religious cult (...) but it must transmit feelings accessible to everyone.

Tolstói, seguindo uma lógica mais simples, entende que a arte nacional seria um empecilho para a comunicação, por restringir o número de pessoas que a compreende.

Em suma, Tolstói vê a arte como um produto individual e o artista como um indivíduo cuja expressão mais autêntica se dá a partir de sua própria atitude em relação ao mundo. Zhdanov, por outro lado, vê a arte como um produto coletivo e o artista como ser social, como agente do Estado soviético, que possui suas tarefas a cumprir de acordo com as demandas dessa sociedade.

2.5 Considerações finais

Os paralelos entre *O que é Arte* e *A Tendência Ideológica da Música Soviética* são um indício de que a estética da música soviética foi fundamentada em debates que a precederam e, portanto, se insere dentro do processo histórico que levou a suas posições particulares. Ao observar-se as afinidades entre os textos, é difícil não enxergar um fio condutor entre eles e, por consequência, é necessário admitir um certo “lastro estético” no pensamento de Zhdanov.

É claro que a observação dessas afinidades é apenas uma evidência, não um resultado conclusivo de que exista uma linha direta e inequívoca entre o pensamento de Tolstói e o debate estético da União Soviética. Não se trata de esgotar o assunto, mas sim de demonstrar uma inconsistência nos pressupostos da historiografia musical soviética.

Parece pouco provável que o programa estético musical soviético tenha sido construído de maneira arbitrária, como se surgido de fora da história da arte por uma intrusão de indivíduos preocupados com a solidificação de seu poder político. Para defender tal visão, seria necessário explicar o porquê desses paralelos com um pensamento estético já circulante décadas antes da revolução de outubro.

3 Teses sobre episódios relevantes da história da música soviética

Alguns episódios da história da música soviética aparecem em diferentes obras referenciais na bibliografia especializada. São considerados momentos-chave do período e recebem diferentes descrições e explicações.

Neste capítulo analisamos nove episódios no período entre 1932 e 1958. Cada um desses episódios será tratado em uma seção individual com uma introdução contendo um pequeno relato dos acontecimentos relacionados ao episódio e terminando com um problema correspondente ao problema central daquele episódio. Em seguida, apresentamos as posições em relação a este problema com citações em cada obra, quando elas existem. Essas posições são agrupadas em *teses* que cada obra utiliza para explicar as causas de acontecimentos simbólicos na história da música soviética. Os problemas aparecem na própria bibliografia e, embora algumas vezes apresentados como perguntas diretas, como por exemplo no caso do retorno de Prokofiev à URSS em 1936 (a pergunta “Por que Prokofiev Retornou à União Soviética?” normalmente é feita literalmente), na maioria das vezes são pressupostos nas próprias *teses*, nas próprias explicações de cada episódio. Os perguntas foram escolhidas, portanto, de maneira a clarificar os problemas por trás dos episódios que aparecem na bibliografia e suas respostas são analisadas para buscar tendências entre diferentes categorias de obras. Todos os dados da introdução dos episódios foram colhidos no próprio conjunto de obras analisado, exceto quando indicado.

Assim como no capítulo 1, analisamos 13 obras divididas em 4 categorias: *Dissidentes*, *Aliados*, *Propagandistas* e *Acadêmicos*. No final do capítulo apresentamos uma comparação entre as teses levantadas por essas categorias: em quais episódios as diferentes categorias concordam e discordam entre si, quais autores apresentam teses mais próximas ou distantes da própria categoria que foram adicionados, quais teses são comuns e diferentes entre elas, etc. Com isso, verificamos a maior ou menor afinidade entre categorias, partindo da hipótese de que há uma maior afinidade entre *Dissidentes* e *Propagandistas* de um lado e *Aliados* e *Acadêmicos* de outro, e a tendência a utilizar teses derivadas da premissa historiográfica do individualismo, ou seja, que expliquem os acontecimentos de acordo com o gosto pessoal da liderança soviética e com o drama pessoal da vida dos artistas.

A relevância de um episódio para a história da música soviética é relativa. Alguns episódios considerados essenciais por um autor podem ser menos relevantes para outro. É possível que outro trabalho elegeisse episódios diferentes dos escolhidos nesta análise. Por exemplo, ao invés do episódio relativo à mudança de política cultural durante a II Guerra Mundial, poderia-se eleger os acontecimentos em torno da composição da Sinfonia n. 7 de Shostakovich como episódio mais relevante no período. No entanto, há neste capítulo desde episódios comentados por todos os livros até aqueles que possuem respostas de apenas alguns autores (nos Resultados apresentamos uma contagem detalhada de quais episódios são mais ou menos comentados). A escolha dos episódios partiu da própria observação de sua presença em diferentes obras e deve ser suficiente para revelar as tendências que buscamos encontrar.

3.1 O decreto de 1932 e o fechamento das associações autônomas de músicos

Após a revolução de 1917 a organização dos grupos artísticos tomou formas diversas. Durante todo o período da NEP (1921–28) até o final do primeiro plano quinquenal (1928–32) as organizações artísticas se deram através de grupos mais ou menos autônomos politicamente.

No campo da música, duas associações se destacaram: a *Associação para música contemporânea (ASM)*¹, formada principalmente por músicos interessados na música de vanguarda europeia, e a *Associação russa de músicos*

¹Em russo: АСМ – Ассоциация Современной Музыки, ASM – Assotsiatsiya Sovremennoy Muzyki.

proletários (RAPM)², que defendia o uso de canções de massa acessíveis, baseadas em melodias folclóricas e a criação de uma cultura proletária alternativa ao cânone ocidental. Havia uma disputa ideológica e política entre ambos os grupos para a definição dos rumos da cultura musical soviética.

Em 1932, no entanto, o decreto *Sobre a Reforma de Organizações Literárias e Artísticas*³ decidia pela dissolução de todas as organizações artísticas autônomas, e a organização de artistas dali em diante se deu através dos sindicatos subordinados ao *Narkompros* (Comissariado do Povo pela Educação). Os membros das antigas associações, então, deveriam se unir ao Sindicato de Compositores Soviéticos.

3.1.1 Problema: Por que as associações foram fechadas?

3.1.1.1 Síntese das posições

3.1.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) Para impor a linha do partido e inibir a liberdade de criação artística.

Ambas ASM e RAPM foram abolidas e seu lugar foi tomado por um novo corpo, o Sindicato de Compositores Soviéticos, que estava completamente sob controle do Partido. A profusão anterior de periódicos musicais deu lugar a uma única publicação, *Música Soviética*, o órgão do Sindicato. Mudanças extensivas de pessoal tomaram parte na União Soviética nos conservatórios e instituições musicológicas. Levou algum tempo, no entanto, para os compositores soviéticos perceberem que não eram mais livres para escrever música como desejassem, sem consideração pela linha do Partido⁴ (OLKHOVSKY, 1955, pp. 150–151).

Taruskin (2009) Para exercer o controle do partido.

Em 1932, no mesmo ano em que Prokofiev assumiu residência temporária na sua terra natal soviética, realizou-se uma vasta reorganização da vida cultural do país. Todas as organizações literárias e artísticas existentes foram liquidadas e substituídas por Sindicatos de Escritores, Artistas e Compositores, órgãos supervisionados e que respondiam diretamente ao Partido Comunista. O controle partidário foi garantido gradualmente mas inexoravelmente e finalmente fixado firmemente em torno da música, e da ópera em particular, com a publicação do editorial do Pravda de 28 de Janeiro de 1936 — “Caos ao invés de música”⁵ (TARUSKIN, 2009, p. 246).

Hakobian (2017) Porque a RAPM tornou-se poderosa demais, negligenciou a cultura camponesa e enfatizou o internacionalismo em excesso.

Em 1929, ativistas da RAPM chegaram ao poder no Conservatório de Moscou, (...) Isso, no entanto, tornou-se o início do declínio da RAPM, pois em toda sociedade totalitária os destacamentos de assalto desse tipo devem sair de cena assim que o adversário é conquistado.

[...]

De um ponto de vista mais especialmente ideológico, as autoridades tiveram que repreender o movimento ‘proletário’ por, entre outros, dois graves desvios: a negligência da cultura camponesa (...) e o ‘internacionalismo’ exagerado, que naqueles tempos começou a contradizer com algumas novas tendências na política nacional do Partido. Em suma, o ditador tinha todos os motivos para desfazer-se da autocracia ‘proletária’ em assuntos artísticos⁶ (HAKOBIAN, 2017, p. 102).

²Em russo: РАПМ — Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов, RAPM — Rossiyskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Muzikantov.

³Disponível em inglês em <<https://revolutionarydemocracy.org/rdv8n1/litart.htm>> Acesso em: 28 Jan 2020. E em russo em <<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm>> Acesso em: 28 Jan 2020.

⁴Both ASM and RAPM were abolished and their place was taken by a new body, the Union of Soviet Composers, which was completely under Party control. The earlier profusion of music journals gave way to a single publication, *Soviet Music*, the organ of the Union. Extensive personnel changes took place throughout the Soviet Union in the conservatories and musicological institutions. It took some time, however, for Soviet composers to realize that they were no longer free to write music as they wished, without regard to the Party line.

⁵In 1932, the very year Prokofieff first took up part-time residence in his Soviet homeland, a sweeping reorganization of the country’s cultural life took place. All existing literary and artistic organizations were liquidated and replaced by the Writers’, Artists’, and Composers’ Unions, bodies overseen by and directly answerable to the Communist Party. Party controls were asserted gradually but inexorably and finally clamped tight around music, and opera in particular, with the publication of the Pravda editorial of 28 January 1936 — “Muddle Instead of Music”

⁶In 1929, the RAPM activists came into power at the Moscow Conservatoire, (...) This, however, turned out to be the beginning of RAPM’s decline, for in every totalitarian society, the assault detachments of this sort must leave the scene as soon as the adversary is mastered.

[...]

3.1.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) Porque os “proletários” foram longe demais após sua vitória no início do primeiro plano quinquenal.

1929 foi um ponto de virada importante na história soviética. O período da NEP encerrou-se e o primeiro Plano Quinquenal foi lançado, com sérias consequências para todos os artistas criativos na União Soviética. Sob o plano eles perderam a liberdade que usufruíram nos últimos sete anos; a eles foi dito que a arte possuía ‘tarefas sociais’; O Formalismo, nunca popular, tornou-se absolutamente tabu. O Proletkut celebrou seu triunfo e ‘brigadas de choque’ populares foram formadas para verificar se os autores cumpriam com a ‘linha do partido estrita’; de fato, os ‘proletários’ foram tão longe e com resultados tão sinistros no campo da literatura, que em 1932 tiveram que ser duramente despachados, seus grupos e associações intolerantes foram dissolvidos e por dois ou três anos houve um pequeno relaxamento na pressão oficial sobre escritores e artistas. Apesar da música por sua natureza ter sido obviamente menos exposta aos ventos da política partidária do que a literatura ou pintura, de forma alguma permaneceu não afetada⁷ (ABRAHAM, 1943, p. 19).

Bakst (1966) N/A

3.1.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Para garantir o controle do partido, removendo do poder os líderes que perderam sua utilidade.

Essa resolução foi chamada de histórica. Significou o fim de uma era de flexibilidade e inaugurou uma de arrematamento. Transformou as artes soviéticas de multiforme em conforme e, ultimamente, em uniforme. (...) Apesar do aspecto voluntário da adesão, o clima político era tal que nenhum artista poderia se dar ao luxo de não aderir.

[...]

A resolução de 1932 atingiu vários propósitos: deslocou os “líderes” proletários rebeldes, que viveram além de sua utilidade, expandiu o círculo organizado de artistas sob a bandeira da “Construção Socialista” e garantiu o controle partidário das novas organizações através das “Facções Comunistas” integradas. Para muitos artistas, que foram repelidos pela arrogância proletária dos líderes anteriores, a Resolução pareceu um passo libertador, e foi recebida com larga aprovação. Mal percebiam que trocaram a ditadura de um pequeno grupo pelo controle de uma super-potência — o governo soviético e o maquinário burocrático do Partido⁸ (SCHWARZ, 1983, p. 110).

Maes (2002) Para recuperar o suporte da *intelligentsia* após o “desastre” do primeiro plano quinquenal.

Os resultados do Plano Quinquenário foram desastrosos. Como nota o economista Alec Nove, “1933 foi a culminação do declínio mais vertiginoso de padrões de vida em tempos de paz na história registrada conhecida.” Com seus notórios julgamentos encenados, a liderança partidária tentou transferir a culpa por toda a miséria para oficiais locais e “sabotadores.” Para recuperar o apoio da *intelligentsia*, o poder das organizações proletárias foi mais uma vez refreado. Em um decreto datado de 23 de Abril de 1932, o Comitê Central do Partido Comunista ordenou uma *perestroyka*, ou “reestruturação,” de organizações artísticas e literárias. A RAPM foi dissolvida, assim como organizações comparáveis em outras artes. A cada disciplina artística foi dado seu órgão coordenador.

from a more special ideological point of view, the authorities had to reproach the ‘proletarian’ movement for, among others, two grave deviations: the neglect of peasant culture (...) and the exaggerated ‘internationalism’, which in those times began to contradict some new tendencies in the Party’s national policy. In short, the dictator had every reason to do away with the ‘proletarian’ autocracy in artistic matters.

⁷1929 was an important turning point in Soviet history. The NEP period ended and the first Five Year Plan was launched, with serious consequences for all creative artists in the Soviet Union. Under the Plan they lost the freedom they had enjoyed during the last seven years; they were told that art had ‘social tasks’; Formalism, never popular, became absolutely taboo. Proletkult celebrated its triumph and literary ‘shock brigades’ were formed to see that authors kept to the ‘strict Party line’; indeed, the ‘proletarians’ went to such lengths, and with such dismal results in the field of literature, that in 1932 they had to be sharply checked, their intolerant groups and associations were dissolved, and for two or three years there was a slight relaxation of official pressure on writers and artists. Although music was by its nature obviously less exposed to the winds of Party policy than literature or painting, it by no means remained unaffected.

⁸This Resolution has been called historic. It signified the end of an era of flexibility, and inaugurated one of regimentation. It transformed Soviet arts from multiformity to conformity and, ultimately, to uniformity. (...) Despite the voluntary aspect of membership, the political climate was such that no artist could afford not to join.

[...]

The Resolution of 1932 achieved several purposes: it displaced the rebellious proletarian “leaders” who had outlived their usefulness, it widened the organized circle of artists under the banner of “Socialist construction”, and it insured Party control of the new organizations by the built-in “Communist factions”. To many artists, who were repelled by the proletarian arrogance of the previous leaders, the Resolution seemed a liberalizing step, and it was received with widespread approval. Little did they realise that they exchanged the dictatorship of a small clique for the control of a super-power — the Soviet government and the bureaucratic machinery of the Party.

Para a música, esse órgão foi o Sindicato dos Compositores Soviéticos, organizado em princípio em Moscou e Leningrado, e em seguida em todo o país. Como resultado, toda a vida musical soviética tornou-se centralizada⁹ (MAES, 2002, p. 8).

Bueno (2010) Para controlar o processo de produção cultural através de burocratas de forma a servir ao Estado.

Na verdade a criação dessas novas organizações centralizadoras, as Uniões, visava exclusivamente “à formação do artista de acordo com a plataforma soviética a fim de que se pudesse atingir o socialismo”. Como se pode observar os “novos” objetivos não eram muito diferentes daqueles pretendidos pelas associações proletárias.

Por trás deste “paternalismo cultural” o objetivo maior de Stálin era tolher quaisquer iniciativas de criatividade ou de liberdade intelectual, fazendo com que toda a produção cultural servisse ao estado ao mesmo tempo em que permitiu a burocratas sem talento o controle de todos os passos do processo (BUENO, 2010, p. 71).

Morrison (2009) Para garantir o controle do Narkompros

Em 23 de Abril de 1932 o Comitê Central do Partido Comunista demandou a liquidação de organizações artísticas proletárias e não proletárias, resultando então na formação, primeiramente em nível municipal e em seguida nacional, de burocracias artísticas controladas pelo Kremlin: o Sindicato de Escritores Soviéticos e o Sindicato de Compositores Soviéticos, entre outros, passaram a existir. Durante o período de graça que precedeu o estabelecimento, em 1936, dos cães de guarda Comitês da União em Assuntos Artísticos (sob o controle do Conselho dos Comissários do Povo), o clima cultural pareceu moderado. Artistas afastados e desgraçados confiaram que suas reputações seriam restauradas e as limitações ideológicas de suas atividades afrouxadas. Prokofiev respondeu à abolição da RAPM com distinto prazer. Tendo suportado a invectiva de rudes oponentes, ele resolveu estabelecer uma presença autoritativa na música soviética¹⁰ (MORRISON, 2009, p. 13).

3.1.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) Porque havia uma confusão generalizada a respeito do desenvolvimento da “verdadeira música soviética”. O fechamento foi solicitado por muitos.

A confusão sobre a definição e desenvolvimento de uma música verdadeiramente soviética para a nova audiência proletária inculta abasteceu crescentes debates ideológicos nos quais a adesão comunista de forças proletárias eventualmente ganhou a vantagem. Em 1929, Lunacharskiy deixou seu posto no Narkompros, e a ASM encerrou suas atividades logo em seguida. Para escapar da crescente turbulência política, certos compositores como Roslavets e Mosolov passaram um tempo na Ásia Central compondo música baseada em melodias folclóricas nativas. Miaskovskiy, por outro lado, tendo emergido como o principal sinfonista soviético, abandonou a ASM. No crepúsculo da cultura da NEP, um grito por intervenção central nos assuntos musicais foi levantado em todos os cantos.

[...]

⁹The results of the Five-Year Plan were disastrous. As the economist Alec Nove notes, “1933 was the culmination of the most precipitous peacetime decline in living standards known in recorded history.” With its notorious show trials, the Party leadership tried to shift the blame for all the misery onto local officials and “saboteurs.” To regain the support of the intelligentsia, the power of the proletarian organizations was curbed once more. In a decree dated 23 April 1932, the Central Committee of the Communist Party ordered a perestroyka, or “restructuring,” of literary and artistic organizations. RAPM was dissolved, as were comparable organizations in the other arts. Each artistic discipline was given its own coordinating body. For music, that body was the Union of Soviet Composers, organized first in Moscow and Leningrad, then throughout the land. As a result, the whole of Soviet musical life became centralized.

¹⁰On April 23, 1932, the Central Committee of the Communist Party mandated the liquidation of proletarian and non-proletarian arts organizations, thus resulting in the formation, first on a municipal and then on a national level, of Kremlin-controlled arts bureaucracies: the Union of Soviet Writers and the Union of Soviet Composers, among others, came into being. During the grace period that preceded the establishment, in 1936, of the watchdog All-Union Committee on Arts Affairs (under the control of the Council of People’s Commissars), the cultural climate appeared to moderate. Estranged and disgraced artists trusted that their reputations would be restored and the ideological constraints on their activities loosened. Prokofiev responded to the abolition of RAPM with distinct pleasure. Having endured the invective of uncouth opponents, he resolved to establish an authoritative presence in Soviet music.

Assim feito, a resolução encerrou um período de flexibilidade e iniciou uma era de arregimentação cultural controlada pelo Estado¹¹ (EDMUNDS, 2004, p. 13).

Frolova-Walker (2016) N/A

Fairclough (2016) Devido à luta de Stalin para consolidar sua posição no poder e a aproximação política entre União Soviética e o Ocidente.

Mudanças operadas na liderança do Narkompros nesse tempo tiveram um efeito fortemente negativo na vida musical: Lunacharskiy foi despejado e substituído pelo menos liberal Andrey Bubnov em 1929 como Comissário Geral, enquanto as seções artísticas do Narkompros foram lideradas por Feliks Kon a partir de 1930, um velho revolucionário bolchevique e oficial do Comintern mais conhecido hoje pela honra desmerecida de ter o Conservatório de Moscou nomeado em sua homenagem entre 1930 e 1932. Apesar desse período ser corretamente lembrado como uma intensificação da tomada de poder de facções proletárias sobre as esferas artísticas, está claro que, em sua intolerância por grupos de múltiplos interesses e seu desejo por um controle central das artes muito mais forte e intervencionista, o Narkompros, guiado pela NKVD, iniciou um processo que prefigurou fortemente a Resolução de 1932; de fato, pode-se dizer que guiou-a. Ainda não está claro, a partir dos registros arquivísticos estudados por pesquisadores, exatamente por que o expurgo nas sociedades artistas começou: de um lado podemos ver que foi iniciado por uma investigação da NKVD de Glaviskusstvo, sendo Kon meramente o instrumento através do qual jogadores políticos superiores alcançaram seu objetivo. Membros da RAPM foram comissionados para escrever relatórios sobre a atividade de grupos musicais, incluindo aqueles de natureza proletária. Desnecessário dizer, a esses grupos foi permitida a sobrevivência, enquanto todos os outros foram liquidados; ainda assim, seria muito precipitado concluir que membros poderosos da ala proletária presidiram sobre todo o expurgo. Por outro lado, como as coisas estão no momento, não sabemos por que a NKVD iniciou a investigação de Glaviskusstvo (além de um relatório afirmando que seu trabalho era insatisfatório) ou quais, se qualquer, figuras no mundo das artes proletárias carregou qualquer influência em círculos políticos superiores. O que está claro, no entanto, é que apenas grupos proletários ganhariam alguma coisa ao garantir o expurgo das organizações artísticas¹² (FAIRCLOUGH, 2016, p. 93).

De muitas maneiras, esse período de nove anos [1932–1941] na história cultural soviética é o mais difícil de interpretar retrospectivamente, pois foi um período de fluxo extremamente intenso. Primeiramente, havia o problema da luta por poder dentro do próprio governo. A partir de 1932, Stalin trabalhou para consolidar completamente sua posição e garantir que aqueles em seu Comitê Central que o desafiassem — sobretudo Nikolay Bukharin — fossem publicamente desacreditados e removidos.

[...]

Em segundo lugar, havia a questão das relações com o Ocidente. (...) Não é surpreendente que Stalin se afastou dos líderes fascistas da Alemanha e (em menor grau) da Itália nesse momento e escolheu as democracias Ocidentais, ao invés de outros Estados totalitários, como seus aliados culturais: a inimizade entre fascismo e comunismo dentro da Europa e da Rússia era extremamente enraizada e ainda apaixonadamente cultivada pela imprensa soviética. (...) foi durante esses anos cruciais que a União Soviética começou a fabricar sua imagem como herdeira suprema dos valores

¹¹Confusion over defining and developing a truly Soviet music for the new uneducated proletarian audience fuelled growing ideological debates in which the communist membership of proletarian forces eventually gained the upper hand. In 1929, Lunacharskiy left his post in Narkompros, and the ASM ceased its activities shortly thereafter. To escape the increasing political turmoil, certain composers such as Roslavets and Mosolov spent time in Central Asia composing music based on indigenous folk melodies. Miaskovskii, on the other hand, having emerged as the foremost Soviet symphonist, abandoned the ASM. In the twilight of NEP culture, a cry for central intervention in musical affairs was raised in all quarters.

[...]

In so doing, the resolution ended a period of flexibility and began an era of state-controlled cultural regimentation.

¹²Changes wrought in the leadership of Narkompros at this time had a strongly negative effect on musical life: Lunacharskiy was sacked and replaced by the less liberal Andrey Bubnov in 1929 as overall Commissar, while the arts section of Narkompros was headed by Feliks Kon from 1930, an Old Bolshevik revolutionary and Comintern official best known today for the undeserved honour of having the Moscow Conservatoire temporarily named after him between 1930 and 1932. Though this period is rightly regarded as an intensification of the proletarian factions' seizure of power and influence over the arts sphere, it is nevertheless clear that, in its intolerance of multiple interest groups and its desire for a much stronger, more interventionist central control of the arts, Narkompros, guided by the NKVD, initiated a process that strongly prefigured the 1932 Resolution; indeed, might be said to have guided it. It is not yet clear, from the archival records studied by researchers, exactly why the purge of arts societies began: on the one hand we can see that it was initiated by an NKVD investigation of Glaviskusstvo, with Kon merely the instrument by which higher political movers achieved their goal. Members of RAPM were commissioned to write reports on the activities of music groups, including those of a proletarian nature. Needless to say, those groups were permitted to survive, while all the others were liquidated; yet it would be too hasty to conclude that powerful members of the proletarian wing presided over the entire purge. On the other hand, as matters currently stand, we do not know why the NKVD began to investigate Glaviskusstvo (other than a report stating that their work was unsatisfactory) or which, if any, figures in the proletarian arts world carried any influence in higher political circles. What is clear, though, is that only proletarian groups stood to gain anything by the ensuing purge of arts organizations

do Iluminismo. (...) De fato, eu defenderia que na arena da música, o processo de apropriação iniciou-se muito antes do que na literatura¹³ (FAIRCLOUGH, 2016, pp. 102–103).

Fay (2005a) N/A

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Definir mais concretamente o desenvolvimento da música soviética	0	0	0	1
Imposição de poder do partido	2	0	3	1
RAPM passou a representar uma ameaça ao Estado soviético	1	1	1	0

3.1.2 Comentários

Há duas linhas principais de interpretação desse evento: a ameaça que a RAPM passou a representar para o Estado Soviético e a necessidade do partido de impor seu controle. Embora Maes (2002, p. 8) tenha uma interpretação algo distinta, ao afirmar que essa decisão foi uma manobra para recuperar o suporte da *intelligentsia*, essa interpretação, ainda assim, está dentro da primeira linha, pois, segundo Maes, para recuperar esse suporte, “o poder das organizações proletárias foi restringido uma vez mais” (MAES, 2002, p. 254), o que, na música, significava a dissolução da RAPM. Somente Edmunds (2004, p. 12) se desvia um pouco mais dessas duas linhas, enfatizando a necessidade de definir mais concretamente o desenvolvimento da música soviética.

Os *Propagandistas* (exceto Maes (2002)) e *Dissidentes* (exceto Hakobian (2017)), alinham-se na interpretação de que o evento foi uma necessidade de imposição de poder pelo Partido Comunista da URSS. Já *Acadêmicos e Aliados* tendem à tese de que a RAPM se tornou uma ameaça.

Embora Maes (2002, p. 254) e Hakobian (2017, p. 102) concordem com a tese de que o objetivo principal naquele momento era o fechamento da RAPM, assim como Abraham (1943) (*Aliado*), a diferença é que Abraham (1943) entende que a principal falha esteve no exagero com que as organizações proletárias conduziram suas atividades após a vitória política, e não na ameaça que elas representavam para o partido, o que corrobora sua categorização como *Aliado*.

Virtualmente todos aqueles que seguem a tese de que o fechamento das organizações proletárias (RAPM, no caso da música) foi o principal objetivo do decreto concordam que essa resolução foi bem recebida pela *intelligentsia*. Em geral afirma-se que o entusiasmo se deu justamente pela pressão negativa que a RAPM exercia na cultura soviética.

Em suma, vemos uma tendência ao individualismo em dois sentidos: no drama na vida da *intelligentsia* causado pelo “abuso” da RAPM e, conseqüentemente, no bom recebimento do fechamento dessa associação, e, do outro lado, quando Fairclough (2016) afirma que barrar as associações proletárias foi necessário para consolidar o poder “de Stalin”. Por outro lado, alguns autores mantêm os personagens desse episódio mais genéricos (as associações, o partido, etc.), o que em si não significa estar isento de uma visão individualista.

Com exceção de Fairclough (2016) e Abraham (1943), não há nenhuma tentativa de analisar essa resolução no contexto dos acontecimentos políticos daquele momento. Abraham (1943) vê uma ligação do decreto de 1932 com

¹³In many ways, this nine-year period [1932–1941] in Soviet cultural history is the hardest to interpret retrospectively, because it was a period of extremely intense flux. First, there was the issue of a power-struggle within the government itself. From 1932, Stalin worked to fully consolidate his position and ensure that those in his Central Committee who may have challenged him — above all Nikolay Bukharin — were publicly discredited and removed.

[...]

Second, there was the question of relations with the West. (...) It is not surprising that Stalin turned away from the fascist leaders of Germany and (to a lesser degree) Italy at this time and chose Western democracies, rather than other totalitarian states, as his cultural allies: the enmity between fascism and communism within Europe and Russia was deeply-rooted and still passionately nurtured in the Soviet press. (...) it was during these crucial years that the Soviet Union truly began to craft its image as inheritor supreme of Enlightenment values. (...) In fact, I would contend that in the arena of music, the process of appropriation began far earlier than it had done in literature.

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Olkhovsky (1955)	Para impor a linha do partido e inibir a liberdade de criação artística.	Imposição de poder do partido
	Taruskin (2009)	Para exercer o controle do partido.	Imposição de poder do partido
	Hakobian (2017)	Porque a RAPM tornou-se poderosa demais, negligenciou a cultura camponesa e enfatizou o internacionalismo em excesso.	RAPM passou a representar uma ameaça ao Estado soviético
Aliados	Abraham (1943)	Porque os “profetários” foram longe demais após sua vitória no início do primeiro plano quinquenal.	RAPM passou a representar uma ameaça ao Estado soviético
Propagandistas	Schwarz (1983)	Para garantir o controle do partido, removendo do poder os líderes que perderam sua utilidade.	Imposição de poder do partido
	Maes (2002)	Para recuperar o suporte da <i>intelligentsia</i> após o “desastre” do primeiro plano quinquenal.	Imposição de poder do partido
	Bueno (2010)	Para controlar o processo de produção cultural através de burocratas de forma a servir ao Estado.	RAPM passou a representar uma ameaça ao Estado soviético
Acadêmicos	Morrison (2009)	Para garantir o controle do Narkompros.	Imposição de poder do partido
	Edmunds (2004)	Porque havia uma confusão generalizada a respeito do desenvolvimento da “verdadeira música soviética”. O fechamento foi solicitado por muitos.	Definir mais concretamente o desenvolvimento da música soviética
	Fairclough (2016)	Devido a luta de Stalin para consolidar sua posição no poder e a aproximação política entre União Soviética e o Ocidente.	Imposição de poder do partido

Tabela 1 – Posições e teses em relação ao decreto de 1932 e o fechamento das associações autônomas de músicos.

o fim do primeiro e início do segundo plano quinquenal. Fairclough (2016) adiciona como causa da necessidade de eliminação da RAPM a mudança na política internacional no sentido de uma aproximação maior com o ocidente.

3.2 O retorno de Prokofiev

Prokofiev deixou a União Soviética já em 1918 para tentar desenvolver sua carreira no ocidente. Viajou de trem até a costa oriental da Rússia e, de lá, tomou um navio para os Estados Unidos. Durante os anos 20 viveu entre este país e a Europa, principalmente França e, já no início da década de 30, começou realizar turnês de concertos na União Soviética.

Em 1936, Prokofiev decide mudar-se definitivamente para a União Soviética, e, após 1938, nunca mais retornaria à Europa. Este episódio e o motivo de seu retorno é bastante discutido na historiografia da música soviética. De fato, a investigação do motivo do retorno de Prokofiev é um dos pontos centrais de Morrison (2009) em sua biografia.

3.2.1 Problema: Por que Prokofiev Retornou à União Soviética?

3.2.1.1 Síntese das posições

3.2.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) N/A

Taruskin (2009) Por carreirismo.

O que a União Soviética representava para Prokofiev era um Lago — provinciano, talvez, mas inegavelmente enorme — no qual ele seria sem disputa o maior peixe. Era um lugar onde a autoridade artística e a política era uma só, e onde essa autoridade prometia ser, para ele, benigna. Na anti-modernista, doutrinariamente otimista União Soviética, a espirituosa, “vívida” música — atrativa, inventiva, nova e ainda assim não agressiva ou excessivamente desafiadora — que vinha sem esforço à mente desse velho menino de conservatório seria altamente valorizada¹⁴ (TARUSKIN, 2009, p. 242).

No discurso de seu [de Prokofiev] centenário, Alfred Schnittke teve que encarar o quociente irreduzível do carreirismo na decisão de Prokofiev de retornar e a característica indiferença que sua faixa “apolítica” camuflava¹⁵ (TARUSKIN, 2009, p. 243).

Hakobian (2017) Porque foi “comprado”. Prokofiev desejava um público com o qual pudesse se comunicar em uma linguagem clara e irrestrita.

O retorno de Prokofiev a seu país nativo é às vezes comparado com a repatriação do Conde Aleksey Tolstoy em 1932 e de Maksim Gorky em 1928. A repatriação de ambos escritores de prosa teve consequências similares. Ambos foram recebidos na URSS de braços abertos e auxiliados com todas as bênçãos terrenas, esperando-se convertê-los de críticos do regime em seus servos. Em termos simples, ambos foram comprados pelo poder soviético; isso, compreensivelmente, resultou em sua degradação moral e artística¹⁶ (HAKOBIAN, 2017, p. 155).

Nós devemos nos contentar com a explicação mais simples para a estranha ação de Prokofiev: ele ansiava por uma audiência com a qual pudesse se comunicar em uma linguagem clara e irrestrita. Ele acreditava que no solo russo seu trabalho criativo tomaria um curso mais eficiente e esperava

¹⁴What the Soviet Union represented for Prokofieff was a pond — provincial, perhaps, but undeniably huge — in which he would be beyond dispute the biggest fish. It was a place where artistic and political authority was one, and where that authority promised to be, for him, benign. In the antimodernist, doctrinally optimistic Soviet Union, the high-spirited, “life-affirming” music — attractive, inventive, novel yet not aggressive or excessively challenging — that came effortlessly to the mind of this old conservatory boy would be valued at a premium.

¹⁵In his [Prokofiev’s] centennial speech Alfred Schnittke had to face up to the irreducible quotient of careerism in Prokofieff’s decision to return, and to the characteristic indifference his “apolitical” façade camouflaged.

¹⁶The return of Prokofiev to his native country is sometimes compared with the repatriation of Count Aleksey Tolstoy in 1923 and Maksim Gorky in 1928. The repatriation of both prose writers had similar consequences. Both were received in the USSR with open arms and heaped with every possible earthly blessing, being expected to convert from critics of the régime to its servants. To put it simply, both were bought by the Soviet power; this, understandably, resulted in their moral and artistic degradation.

que, à luz dos serviços que ele prestou à cultura de seu país, o poder permitira que ele usufruísse de uma independência relativa. Até 1948, ele não tinha nenhuma razão substancial para sentir-se desapontado¹⁷ (HAKOBLIAN, 2017, p. 157).

3.2.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) Ele já tendia nessa direção. A simplicidade da forma era parte de sua linguagem.

Mas por que deveria Prokofiev, que prosseguia com uma brilhante carreira fora da Rússia, retornar a uma terra onde ele sabia que certas limitações seriam impostas à sua obra, exceto se ele sentisse que essas limitações não seriam importantes? A verdade é, eu penso, que ele já tendia a essa direção por algum tempo — é bastante marcada nos balés *O Filho Pródigo* (1928) e *Às margens do Borístenes* (1930) — de fato, que essa simplicidade sempre foi uma parte essencial de sua formação¹⁸ (ABRAHAM, 1943, p. 32).

Bakst (1966) N/A

3.2.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Desejo de compor música para o povo russo, onde ele tinha uma resposta mais acalorada para sua música.

Era esse desejo de compor música em sua terra natal, para o povo russo, que explica em parte sua decisão, em 1933, de estabelecer-se em Moscou. Foi uma decisão ditada pela nostalgia ao invés da política, pois Prokofiev era essencialmente apolítico. Naquele tempo ele estava em meio a uma crise criativa: sua carreira no Ocidente estagnou e seu estilo não era mais considerado definidor de tendências na música moderna.

[...]

Foi a Rússia que acenou, não o regime soviético nem o marxismo. Os últimos vinte anos de sua vida, passados “em casa”, não foram sem nuvens: houveram falhas, decepções brutais e críticas injustificadas. Mas houve também uma resposta calorosa, admiração sincera e aquele fluxo intangível de inspiração filtrado pelo povo e pela paisagem, linguagem e tradição. Aqui, sua música adquiriu uma qualidade de expansividade lírica, de humanismo aprofundado que criou um novo laço de comunicação com sua audiência¹⁹ (SCHWARZ, 1983, pp. 117–118).

Maes (2002) Para o bem de sua carreira.

Prokofiev era especialmente consciente do sucesso de sua música com o público russo. Na Rússia ele não teria que se preocupar com reações imprevisíveis das sofisticadas audiências parisienses, nem deveria temer sua constante rivalidade com Stravinsky, cuja posição suprema ele nunca poderia desejar atingir²⁰ (MAES, 2002, p. 296).

¹⁷We must content ourselves with the simplest explanation of Prokofiev’s odd action: he longed for an audience with whom he could communicate in a clear, unconstrained language. He believed that on Russian soil his creative work would take a more efficient course and hoped that, in light of the service he had provided the culture of his country, the powers would allow him to enjoy relative independence. Up to 1948, he had no substantial reason to feel disappointed.

¹⁸But why should Prokofiev, who was continuing a brilliant career outside Russia, have voluntarily returned to a land where he knew certain limitations would be imposed on his work, unless he felt that these limitations would be unimportant? The truth is, I think, that he had already been tending in this direction for some time — it is quite marked in the ballets *The Prodigal Son* (1928) and *On the Banks of the Borysthenes* (1930) — indeed, that this simplicity had always been an essential part of his make-up.

¹⁹It was this desire to compose music in his homeland, for the Russian people, that explains in part his decision, in 1933, to settle in Moscow. It was a decision dictated by nostalgia rather than politics, for Prokofiev was essentially non-political. At the time, he was in the midst of a creative crisis: his career in the West was stagnant, and his style was no longer considered trend-setting in modern music.

[...]

It was Russia that beckoned him, not the Soviet regime nor Marxism. The last twenty years of his life, spent “at home”, were not cloudless: there were failures, brutal disappointments and unjustified criticism. But there were also warm response, sincere admiration, and that intangible flow of inspiration filtered through people and landscape, language and tradition. Here, his music acquired a quality of lyric expansiveness, of deepened humanism that created a new bond of communication with his audiences.

²⁰Prokofiev was especially mindful of the success of his music with the Russian public. In Russia, he did not have to worry about the unpredictable reactions of sophisticated Parisian audiences, nor did he have to fret about his constant rivalry with Stravinsky, whose supreme position he could never hope to attain.

Houve duas novas decepções: o *Concerto para a mão esquerda* (1931), escrito para Paul Wittgenstein, que perdeu seu braço direito na Primeira Guerra Mundial, foi rejeitado pelo pianista sem nenhum comentário; e o próprio Prokofiev estava insatisfeito com seu quinto *Concerto para Piano*. Esses reveses confirmaram sua decisão de trocar o imprevisível meio ocidental pela certeza do mundo musical russo. Em 1932, o maior obstáculo para seu retorno parecia ter sido removido: a RAPM foi descartada e substituída pelo Sindicato dos Compositores Soviéticos²¹ (MAES, 2002, p. 297).

A decisão de Prokofiev é geralmente atribuída à nostalgia e ingenuidade política — uma explicação que não nos leva muito longe. A nostalgia mal é perceptível em sua correspondência, e uma disposição patente para trabalhar a serviço de um regime que estava chocando o mundo com sua brutalidade é difícil de caracterizar como ingenuidade política. A explicação real para sua decisão provavelmente será buscada em uma combinação de vários fatores.

O principal deles foi o grande sucesso que sua música obteve na União Soviética.

[...]

Quando ele fez sua primeira viagem à União Soviética em 1927, a fama de Prokofiev no Ocidente começou a vacilar.

[...]

No Ocidente, Prokofiev achou difícil manter seu status modernista. As comparações com Stravinsky invariavelmente resultaram em desvantagem para Prokofiev.

[...]

Prokofiev acreditava que um retorno à União Soviética o libertaria das pressões do modernismo ocidental.

[...]

Finalmente, houve sua frustrada carreira na ópera.

[...]

Resumindo, pode-se dizer que Prokofiev retornou à União Soviética por causa de sua carreira.²² (MAES, 2002, pp. 319–321).

Bueno (2010) Devido ao fracasso de sua carreira em Paris. Prokofiev acreditava que na União Soviética nada mudaria em sua vida.

Cansado de Paris e dos rumos que sua música tomava por lá, sentindo-se apátrida e sem identidade cultural bem definida, Prokofiev voltou a ser cidadão soviético em maio de 1936 quando se mudou em definitivo para Moscou, acompanhado da mulher e dos filhos. Não poderia ter escolhido pior momento. Shostakóvitch acabara de ser achinchado por *Lady Macbeth* e a doutrina do Realismo Socialista ditava aquilo que poderia ser criado ou não, mas mesmo assim em seu íntimo Prokofiev acreditava que nada iria mudar em sua vida (BUENO, 2010, p. 228).

Morrison (2009) Porque ele foi enganado pelo Estado.

Os motivos de sua mudança são complicados e, à sua maneira, assustadores. Descobre-se que o compositor obstinado nunca teve a intenção de permanecer na União Soviética. O regime precisava de celebridades, e ele foi atraído para se tornar um deles com a promessa de que nada mudaria

²¹There were two new disappointments: the *Concerto for the Left Hand* (1931), written for Paul Wittgenstein, who had lost his right arm in World War 1, was rejected by that pianist without commentary; and Prokofiev himself was dissatisfied with his Fifth Piano Concerto. These setbacks confirmed his decision to exchange the unpredictable Western milieu for the certainty of the Russian musical world. In 1932, the main obstacle to his return seemed to have been removed: the RAPM had been scrapped and replaced by the Union of Soviet Composers.

²²Prokofiev's decision is generally attributed to nostalgia and political naïveté—an explanation that does not take us very far. Nostalgia is barely discernible in his correspondence, and a patent readiness to work in the service of a regime that was shocking the world with its brutality is hard to characterize as political naïveté. The real explanation for his decision is most likely to be sought in a combination of several factors.

The foremost of these was the great success his music enjoyed in the Soviet Union.

[...]

By the time he went on his first tour of the Soviet Union in 1927, Prokofiev's fame in the West had begun to falter.

[...]

In the West, Prokofiev found it hard to maintain his modernist status. Comparisons with Stravinsky invariably redounded to Prokofiev's disadvantage.

[...]

Prokofiev believed that a return to the Soviet Union would free him from the pressures of Western modernism.

[...]

Finally, there was his frustrated opera career.

[...]

Summing up, it may be said that Prokofiev returned to the Soviet Union for the sake of his career

em sua carreira internacional e que Moscou simplesmente substituiria Paris como centro de suas operações.²³ (MORRISON, 2009, p. 3).

Prokofiev vinha atrasando a mudança há vários anos e poderia nem mesmo ter se mudado se não tivesse sido pressionado.

[...]

Recusar o convite para voltar seria sacrificar as encomendas do balé Romeu e Julieta, a Cantata do Vigésimo Aniversário de Outubro, a partitura para uma versão filmada de A Rainha de Espadas e música incidental para produções de Boris Godunov e Eugene Onegin. Este Prokofiev não poderia fazer. Para garantir a ele que não teria que perder sua carreira internacional, Potyomkin, de acordo com Paichadze, disse a Prokofiev que “ele teria permissão para turnês anuais de concertos no exterior e também o direito de ganhar royalties e taxas de concertos estrangeiros”²⁴ (MORRISON, 2009, pp. 29–30).

Prokofiev não foi vítima do regime stalinista no sentido de que sua primeira esposa e vários amigos e colegas foram vítimas: sua decisão de se mudar de Paris para Moscou em 1936 foi livre e fatídica, e não fatal. O retrospecto torna a decisão difícil de entender, mas carrega sua própria lógica pressionada e inoportuna. Detalhes adicionais sobre essa mudança — a natureza específica da relação de Atoyán com o NKVD e a linha do tempo das reuniões de Prokofiev com Potyomkin — sem dúvida virão à tona.²⁵ (MORRISON, 2009, pp. 391).

3.2.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) Por nostalgia.

Em meio a esses novos desenvolvimentos, Prokofiev voltou a Moscou de sua estada no exterior. Depois de muitas visitas prolongadas que começaram em 1932, seu repatriamento foi concluído em 1936. Tomado pela nostalgia de sua terra natal e um desejo de compor para o povo russo, Prokofiev não era totalmente avesso a escrever músicas que eram mais acessíveis desde que não levasse ao ‘provincianismo’. Ao se ajustar às sensibilidades musicais soviéticas, Prokofiev aceitou o desafio de compor para um público proletário²⁶ (EDMUNDS, 2004, p. 13).

Frolova-Walker (2016) N/A

Fairclough (2016) N/A

Fay (2005a) N/A

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Consequencia de sua linguagem musical	0	1	0	0
Nostalgia	0	0	1	1
Pelo bem de sua carreira	2	0	3	0

²³The reasons for his relocation are complicated and, in their own way, frightening. It emerges that the steel-willed composer never intended to remain in the Soviet Union. The regime needed celebrities, and he was lured into becoming one of them on the promise that nothing would change in his international career and that Moscow would simply replace Paris as the center of his operations

²⁴Prokofiev had been delaying the move for several years, and he might not have relocated at all had he not been pressured.

[...]

To decline the invitation to return would have been to sacrifice the commissions for the ballet Romeo and Juliet, the Cantata for the Twentieth Anniversary of October, the score for a filmed version of The Queen of Spades, and incidental music for productions of Boris Godunov and Eugene Onegin. This Prokofiev could not do. To assure him that he would not have to forfeit his international career, Potyomkin, according to Paichadze, told Prokofiev that “he would be allowed annual foreign concert tours, and likewise the right to earn foreign royalties and concert fees”

²⁵Prokofiev was not a victim of the Stalinist regime in the sense that his first wife and numerous friends and colleagues were victims: his decision to relocate to Moscow from Paris in 1936 was free and fateful rather than fatal. Hindsight makes the decision difficult to understand, but it bore its own pressured, inopportune logic. Additional details about that move — the specific nature of Atoyán’s relationship to the NKVD, and the timeline of Prokofiev’s meetings with Potyomkin — will doubtless come to light.

²⁶In the midst of these new developments, Prokofiev returned to Moscow from his sojourn abroad. After many extended visits that began in 1932, his repatriation was completed in 1936. Overtaken by nostalgia for his homeland and a desire to compose for the Russian people, Prokofiev was not entirely averse to writing music that was more accessible as long as it did not lead to ‘provincialism’. In adjusting to Soviet musical sensibilities, Prokofiev welcomed the challenge of composing for a proletarian audience

Categoria	Obra	Síntese de posições	Tese
Dissidentes	Taruskin (2009)	Por carreirismo.	Pelo bem de sua carreira
	Hakobian (2017)	Porque foi “comprado”. Prokofiev desejava um público com o qual pudesse se comunicar em uma linguagem clara e irrestrita.	Pelo bem de sua carreira
Aliados	Abraham (1943)	Ele já tendia nessa direção. A simplicidade da forma era parte de sua linguagem.	Consequência de sua linguagem musical
Propagandistas	Schwarz (1983)	Desejo de compor música para o povo russo, onde ele tinha uma res-posta mais acalorada para sua música.	Nostalgia
	Maes (2002) Buono (2010)	Para o bem de sua carreira. Devido ao fracasso de sua carreira em Paris. Prokofiev acreditava que na União Soviética nada mudaria em sua vida.	Pelo bem de sua carreira Pelo bem de sua carreira
Acadêmicos	Morrison (2009)	Porque ele foi enganado pelo Estado.	Pelo bem de sua carreira
	Edmunds (2004)	Por nostalgia.	Nostalgia

Tabela 2 – Posições e teses em relação ao retorno de Prokofiev.

3.2.2 Comentários

Aqui novamente vemos duas teses principais para explicar esse episódio. Prokofiev teria retornado ou pelo bem de sua carreira ou por nostalgia. Nesse episódio os *Acadêmicos*, com exceção de Edmunds (2004, p. 13), se abstêm de comentar. Abraham (1943, p. 32), categorizado como *Aliado*, explica o retorno como uma consequência da direção que a linguagem musical de Prokofiev estava tomando já no Ocidente: A simplicidade e clareza de forma ajustavam-se com os anseios estéticos da União Soviética.

A ausência de respostas a essa pergunta na categoria dos *Acadêmicos* se deve, provavelmente, não por uma decisão pelo silêncio, mas porque esse episódio não faria parte do foco dessas obras de qualquer maneira. O livro de Fay (2005a) é uma biografia de Shostakovich, o de Frolova-Walker (2016) é uma análise do prêmio Stalin na música e Fairclough (2016) foca mais nas instituições musicais.

Na realidade, a tese da “nostalgia” é compartilhada somente por Edmunds (2004, p. 13) e Schwarz (1983, pp. 117–118). O que faz com que *Propagandistas* (com exceção de Schwarz) e *Dissidentes* compartilhem a mesma tese. Alguns, no afã de justificar o ato de Prokofiev, procuram demonstrar que ele foi “comprado” pelo Estado (HAKOBIAN, 2017, p. 157) ou, de alguma maneira, enganado. Essa é tese principal de Morrison (2009). Taruskin (2009), no entanto, tem uma visão menos defensiva de Prokofiev, explicando seu retorno por carreirismo e vaidade.

Existe, também, na bibliografia, um debate sobre se Prokofiev teria ou não mudado sua linguagem musical após seu retorno à Rússia. Para Abraham (1943, p. 32), como vimos, não há uma mudança brusca de linguagem para se adequar às exigências do regime, e a adequação de sua linguagem pessoal com o que se exigiam dos compositores foi justamente a causa principal de sua decisão. Por ser um debate que envolveria a análise musical das obras de Prokofiev em si, não será aprofundado aqui.

Não há, até onde verificamos, um esforço em relacionar esse momento da vida de Prokofiev com sua papel como artista nas sociedades em que viveu, ou seja, os debates se mantêm nos motivos pessoais para a decisão de Prokofiev de retornar, e não no que isso significou do ponto de vista da função de sua música antes e após seu retorno. Em Shostakovich, como veremos, é mais forte a discussão sobre a questão de servir ou não ao Estado Soviético, porém no caso de Prokofiev, ao menos nesse episódio, mesmo esse ponto é ausente.

3.3 *Caos ao invés de música e a ópera O Don Silencioso*

Em 20 de Janeiro de 1936, no jornal Pravda, publicava-se o editorial *Caos ao invés de música*²⁷, denunciando a ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich. No artigo, a ópera é acusada de formalista, primitiva, vulgar, entre outras. A ópera, baseada no livro homônimo de Leskov, de 1865, retrata a protagonista Katerina Ismailova não como uma assassina, como no livro, mas como uma vítima de seu marido e sogro, comerciantes ricos e proprietários de terras.

Na historiografia da música soviética, é bastante citado um episódio, ocorrido pouco antes da publicação de *Caos ao invés de música*, em que Stalin e outros membros do Comitê Central, tendo comparecido a uma récita de *Lady Macbeth*, teriam se retirado antes do término da ópera. Stalin também aparece na historiografia em outro episódio, dessa vez uma récita da ópera *Tikhiy Don* (*O Don Silencioso*), de Ivan Dzerzhinsky. Stalin teria conversado pessoalmente com o compositor e, em seguida, sua ópera seria tomada como modelo de ópera soviética.

Tikhiy Don é também baseada em um livro de mesmo nome, de autoria de Mikhail Sholokhov, que chegou a receber o prêmio Nobel de Literatura. É uma ópera escrita com base em canções folclóricas e canções de massa revolucionárias, e seu estilo passou a ser denominado ópera-canção, na literatura.

²⁷Original em russo disponível em <<http://tehne.com/node/6162>> Acesso: 04 de Abr de 2021. O jornal Estado de São Paulo também publicou uma tradução do editorial em 26 de Outubro de 2017 disponível em <<https://estadodaarte.estadao.com.br/falando-de-musica-especial-revolucao-russa/>> Acesso: 04 de Abr de 2021. Nessa tradução o nome do editorial é traduzido para *Caos em vez de música*.

3.3.1 Problemas: Por que a ópera de Shostakovich foi censurada? E por que a ópera de Dzerzhinsky foi aclamada?

3.3.1.1 Porquê da Censura de *Lady Macbeth de Mtsensk* — Síntese das posições

3.3.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) Para lembrar aos compositores que eles não eram mais livres para escrever a música que desejassem.

Demorou algum tempo, entretanto, para que os compositores soviéticos percebessem que não eram mais livres para escrever música como desejassem, sem respeitar a linha do Partido. Isso era particularmente verdadeiro para um compositor como Shostakovich, que achava difícil esquecer a relativa liberdade dos anos 20 e cujo estilo estava intimamente relacionado ao dos compositores ocidentais contemporâneos. Foi necessário que os burocratas do Partido disciplinassem Shostakovich não uma vez, mas repetidamente, e por meio dele os compositores soviéticos que seguiram seu exemplo. Em 1936, o *Pravda* censurou a tendência “formalista” de seus balés *A Era de Ouro* e *O Riacho Límpido* e sua ópera extremamente interessante *Lady Macbeth de Mtsensk*, na qual cedeu ao desejo de seguir um desenvolvimento influenciado pelos expressionistas alemães²⁸ (OLKHOVSKY, 1955, p. 151).

Taruskin (2009) Porque o naturalismo da ópera foi interpretado como recalcitrância política.

A franqueza sexual da ópera, seu naturalismo, seu grotesco e suas ocasionais dissonâncias fortes foram interpretados como recalcitrância política — mais precisamente, como “desvio à esquerda”, um termo associado ao trotskismo que estava sendo lançado contra velhos bolcheviques como Zinoviev e Kamenev, primeiras vítimas do terror stalinista. A ópera foi banida (sem voltar aos palcos até 1961). O compositor foi acusado de “brincar com assuntos importantes” e alertado que “isso poderia acabar muito mal”. Em suma, ele se tornou talvez o primeiro compositor da história a ser mortalmente ameaçado, por alegados crimes artísticos, pelo poder político absoluto e arbitrário. [...]

Sua preeminência o tornara o exemplo inevitável, para mostrar que ninguém estaria isento de controle²⁹ (TARUSKIN, 2009, p. 349).

Hakobian (2017) Porque a ópera é individualista e primitivista. O erotismo despertou a ira de Stalin.

O gosto do Estado totalitário consolidado rejeitou tanto a tendência para a auto expressão individualista quanto o primitivismo amador que pode prejudicar a imagem do regime na opinião do mundo exterior. As autoridades tiveram que permanecer estritamente entre esses extremos; eles, entretanto, não tinham um padrão de orientação.³⁰ (HAKOBIAN, 2017, p. 112).

Lady Macbeth despertou a raiva de Stalin. Como Taruskin supõe, o ditador, como ex-aluno de um seminário eclesiástico, ficou chocado especialmente com o erotismo indistigável da ópera. Sua raiva poderia ser condicionada também por algumas razões políticas mais profundas, pois ele havia visitado o teatro com o propósito especial de verificar a presença de Shostakovich em adequação ao papel de seu compositor da corte, e seu ouvido era perspicaz o suficiente para adivinhar no autor de *Lady Macbeth* uma pessoa profundamente estranha, cuja *perekovka* exigiria muito esforço extra.³¹ (HAKOBIAN, 2017, p. 127).

²⁸It took some time, however, for Soviet composers to realize that they were no longer free to write music as they wished, without regard to the Party line. This was particularly true of such a composer as Shostakovich, who found it hard to forget the relative freedom of the twenties and whose style was closely related to that of contemporary Western composers. It was necessary for the Party bureaucrats to discipline Shostakovich not once but repeatedly and through him the Soviet composers who followed his example. In 1936 *Pravda* censured the “formalist” trend of his ballets *The Golden Age* and *The Limpid Stream* and his extremely interesting opera *Lady Macbeth of Mtsensk*, in which he had yielded to the desire to follow out a development influenced by the German expressionists

²⁹The opera’s sexual frankness, its naturalism, its grotesqueries and its occasional strong dissonances were interpreted as political recalcitrance—more precisely, as “left deviation,” a term associated with Trotskyism that was just then being hurled at old bolsheviks like Zinoviev and Kamenev, early victims of Stalinist terror. The opera was banned (not to return to the stage until 1961). The composer was accused of “trifling with important matters” and warned that “it could end very badly.” In short, he became perhaps the first composer in history to be mortally threatened, for alleged artistic crimes, by absolute and arbitrary political power.

[...]

His preeminence had made him the inevitable example, to show that no one would be exempt from control

³⁰The taste of the consolidated totalitarian state rejected both the penchant for individualistic self-expression and the amateurish primitivism that might impair the régime’s image in the opinion of the outside world. The authorities had to stay strictly between these extremes; they, however, had no standard for orientation

³¹*Lady Macbeth* stirred up Stalin’s rage. As Taruskin surmises, the dictator, as a former student at an ecclesiastical seminary, was shocked especially by the opera’s undisguised eroticism. His anger could be conditioned also by some deeper political reasons, for he had visited the theatre with a special purpose to check Shostakovich’s suitability to the role of his court composer, and his ear was perceptive enough to guess in the author of *Lady Macbeth* a deeply alien person, whose *perekovka* would require a lot of extra effort

3.3.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) Para mostrar ao compositor soviético qual modelo ele não deveria seguir.

Quando a agora famosa — ou notória — ópera de Shostakovich, *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, foi produzida em 1934, foi saudada como uma obra-prima do “realismo soviético”; dois anos depois, foi oficialmente denunciada como um exemplo supremo do sofisticado “formalismo” que floresceu na década de 1920. Mas a proibição de *Lady Macbeth*, de qualquer modo, clareou o ar e mostrou ao compositor soviético qual modelo ele não deveria seguir; ao mesmo tempo, a ópera lírica e folclórica que Ivan Dzerzhinsky havia baseado no romance popular de Sholokhov, *O Don Silencioso*, foi admirada e aclamada como o marco da abertura de uma nova época na ópera soviética.³² (ABRAHAM, 1943, p. 10).

Bakst (1966) Por retratar Katerina Ismailova como vítima, por seu naturalismo e, naquele momento, devido ao culto de personalidade de Stalin, que não apreciou a ópera.

Na ópera, Shostakovich tenta inocentar Katerina e retratá-la como uma vítima da atmosfera sufocante da existência da classe média no século XIX. As entonações emocionantes e suplicantes que descrevem os estados emocionais de Katerina são contrastadas com as caracterizações grotescas e implacáveis dos outros atores. O naturalismo do libreto é chocante.

[...]

Durante o culto à personalidade de Stalin, a ópera foi enterrada no esquecimento. Em 1962, uma nova versão da Ópera foi apresentada.

[...]

A música de Shostakovich não sugere as condições de vida cotidianas que prevaleciam na velha Rússia. A partitura é amarga em suas caracterizações e descrições³³ (BAKST, 1966, p. 313).

3.3.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Porque Stalin particularmente não apreciou a ópera e Zhdanov desejava reorientar a arte soviética.

Em 1º de dezembro, o líder do Partido Comunista em Leningrado, Sergei Kirov, foi assassinado em seu gabinete. Ele foi sucedido por Andrei Zhdanov, o porta-voz do Partido no Congresso dos Escritores em 1934.

O impacto desses dois eventos [a ópera e o assassinato] não se tornou totalmente aparente até dois anos depois: em 1936, um ataque virulento a Shostakovich e o modernismo musical forçaram a retirada de *Lady Macbeth* e uma reorientação geral da música soviética; aquele mesmo ano trouxe uma intensificação do terror político, culminando no grande expurgo que atingiu profundamente todos os estratos da vida soviética³⁴ (SCHWARZ, 1983, p. 119).

Se Stalin esteve pessoalmente envolvido em dar essas instruções, se Zhdanov foi o verdadeiro autor dos artigos, isso não pode ser verificado, embora esses fatos tenham sido amplamente divulgados.

[...]

³²When Shostakovich's now famous — or notorious — opera, *The Lady Macbeth of the Mtsensk District*, was produced in 1934, it was hailed as a masterpiece of 'Soviet realism'; two years later it was officially denounced as a supreme example of the sophisticated 'formalism' that had flourished in the 1920's. But the ban on *The Lady Macbeth* at any rate cleared the air and showed the Soviet composer what model he was not to follow; at the same time the lyrical, folk-songish opera which Ivan Dzerzhinsky had based on Sholokhov's popular novel *Quiet Flows the Don* was held up to admiration and hailed as marking the opening of a new epoch in Soviet opera

³³In the Opera, Shostakovich attempts to vindicate Katerina and portray her as a victim of the stifling atmosphere of nineteenth century middle class existence. The exciting, entreating intonations which describe the emotional states of Katerina are contrasted with grotesque, merciless characterizations of the other actors. The naturalism of the libretto is shocking.

[...]

During Stalin's cult of personality the opera was buried in oblivion. In 1962, a new version of the Opera was presented.

[...]

Shostakovich's music does not hint at everyday conditions of life which prevailed in old Russia. The score is acerbic in its characterizations and descriptions

³⁴On 1 December the leader of the Communist Party in Leningrad, Sergei Kirov, was assassinated in his office. He was succeeded by Andrei Zhdanov, the Party's spokesman at the Writers' Congress in 1934.

The impact of these two events [the opera and the assassination] did not become fully apparent until two years later: in 1936, a virulent attack on Shostakovich and musical modernism forced the withdrawal of *Lady Macbeth* and a general re-orientation of Soviet music; that same year brought an intensification of political terror, culminating in the great purge that cut deeply into every stratum of Soviet life

Poucos dias depois, Stalin viu *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich, e achou-a repugnante. Na verdade, nada poderia estar mais longe do conceito idílico de Stalin da ópera soviética contemporânea do que o drama psicológico explosivo de Shostakovich, baseado em uma história de assassinato, ganância e luxúria — embora a heroína de Leskov, Katerina Izmailova, tenha sido remodelada em um personagem mais simpático.³⁵ (SCHWARZ, 1983, pp. 122–123).

O artigo anti-Shostakovich do Pravda de 1936, *Caos ao invés de Música*, teve implicações de longo alcance: pretendia ser um aviso não apenas para a música, mas também para a literatura e outras artes³⁶ (SCHWARZ, 1983, p. 129).

Maes (2002) Para deixar claro que os artistas não deveriam desviar da linha do partido.

Para Stalin, o aspecto mais ofensivo da ópera era provavelmente seu acentuado naturalismo erótico. Esse aspecto também desconcertou vários críticos estrangeiros.

[...]

A indignação de Stalin com a sexualidade aberta da ópera foi talvez a causa imediata do artigo, mas seu objetivo era mais amplo do que isso. O artigo se enquadra na política cultural da direção do Partido, que pretendia deixar claro de uma vez por todas que os artistas não poderiam sair impunes da linha do Partido. Haveria uma maneira melhor de esclarecer esse ponto do que atacar o compositor soviético de maior sucesso da época?

Com o enorme sucesso mundial de *Lady Macbeth* em seu crédito, Shostakovich, com menos de trinta anos, era a estrela incontestável dos compositores soviéticos. Em *Caos ao invés de Música*, o Partido deixou claro que ninguém tinha permissão para ignorar suas diretrizes, que o sucesso público não oferecia proteção e que quanto mais alto eles subiam, mais eles podiam cair³⁷ (MAES, 2002, p. 301).

Bueno (2010) Devido à campanha contra os Kulaks ocorrendo na URSS naquele momento, à sexualidade do libreto e à necessidade de demonstração de poder do partido.

É nítido que Shostakóvitch havia atingido sua fase mais radical quanto à criação artística, apesar de ele próprio ter escrito sobre sua ópera: “Em *Lady Macbeth* eu quis retratar atmosfera humilhante da Rússia dos mercadores. Sua tirania e opressão.” O problema é que desde 1929 Stálin havia lançado sua campanha genocida contra os *kúlakis* com o objetivo de exterminá-los enquanto classe social. Outro aspecto que certamente influenciou a redação do editorial foi a indignação de Stálin quanto à descarada sexualidade da ópera, já que nesta época as autoridades soviéticas tentavam resgatar certos aspectos morais perdidos ao longo dos anos vinte, em particular a permissividade sexual total.

O artigo “Caos no Lugar de Música” se ajustava perfeitamente à política cultural do Partido Comunista, que era mostrar à classe artística que não se permitiria nenhum arroubo de criatividade fora das diretrizes partidárias. E havia melhor exemplo do que punir o seu melhor compositor? (BUENO, 2010, pp. 85–86).

Morrison (2009) Porque Stalin pessoalmente não apreciou a ópera.

O artigo, datado de 28 de janeiro de 1936, condenou a segunda e última ópera concluída de Shostakovich, *Lady Macbeth* do distrito de Mtsensk, por subverter a convenção operística com discórdia perversa e descrições ultranaturalísticas de estupro e assassinato. Dois dias antes, Stalin e seus assistentes haviam assistido a uma apresentação da obra, mas saíram do teatro antes da cortina final sem dizer uma palavra. O artigo, intitulado *Caos os invés de Música*, descreveu a ópera como

³⁵Whether Stalin personally was involved in giving these instructions, whether Zhdanov was the actual author of the articles, cannot be ascertained though these facts were widely rumoured.

[...]

A few days later, Stalin saw *Lady Macbeth of Mtsensk* by Shostakovich and found it repugnant. Indeed, nothing could be further from Stalin’s idyllic concept of contemporary Soviet opera than Shostakovich’s explosive psychological drama, based on a story of murder, greed, and lust—though Leskov’s heroine Katerina Izmailova was re-shaped into a more sympathetic character

³⁶Pravda’s anti-Shostakovich article of 1936, “Chaos Instead of Music”, had far-reaching implications: it was meant as a warning not only to music, but also to literature and the other arts

³⁷For Stalin the most offensive aspect of the opera was probably its marked erotic naturalism. That aspect also disconcerted several foreign critics.

[...]

Stalin’s indignation at the opera’s overt sexuality was perhaps the immediate cause of the article, but its aim was wider than that. The article fit into the cultural policy of the Party leadership, which aimed to make it clear once and for all that artists would not be allowed to stray unpunished from the Party line. Was there a better way of driving that point home than hitting out at the most successful Soviet composer of the day? With the enormous, worldwide success of *Lady Macbeth* to his credit, Shostakovich, not yet thirty, was the unchallenged star of Soviet composers. In “Chaos instead of Music,” the Party made it clear that no one was allowed to ignore its directives, that public success offered no protection, and that the higher they climbed the harder they could fall

“uma inundação intencionalmente discordante de sons. Pedacos de melodia, embriões de frases musicais se afogam, se rompem e desaparecem novamente no barulho, rangendo e guinchando”³⁸ (MORRISON, 2009, p. 40).

3.3.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) Porque Stalin achou a ópera inapropriada.

No entanto, embora originalmente saudada como “uma grande conquista da cultura soviética”, logo foi oficialmente condenada por sua vulgaridade por um artigo no Pravda em 28 de janeiro de 1936 intitulado *Caos ao invés de música* (*Sumbur vmesto muzyki*).

Stalin, que assistiu a uma apresentação de ópera, é conhecido por ter considerado a história de luxúria, ganância, estupro e assassinato de Nikolai Leskov na Rússia provinciana pré-revolucionária como um assunto totalmente impróprio para a arte soviética. O editorial do Pravda (sem dúvida composto por ordem dele) criticou a dissonância e confusão do cenário musical de Shostakovich, e também suas qualidades “pornográficas”³⁹ (EDMUNDS, 2004, p. 14).

Frolova-Walker (2016) Para definir a política cultural do partido e criar um ponto de referência.

Por um lado, havia os editoriais do Pravda, como a condenação de *Lady Macbeth* em 1936, que definia a política do Partido. Por outro lado, houve resenhas de obras novas, que, no caso do Quinteto, apareciam no Pravda como características normais⁴⁰ (FROLOVA-WALKER, 2016, pp. 43–44).

É plausível que as qualidades comunicativas que os membros do KSP encontraram na música de Shostakovich foram auxiliadas pela notoriedade que o cercava desde 1936, e o caso de *Lady Macbeth* estabeleceu um ponto de referência para todas as críticas subsequentes⁴¹ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 282).

Fairclough (2016) Devido à “campanha de esclarecimento” de Stalin⁴²

Como vimos, os processos de canonização — mesmo no contexto de obras “revividas” como as Paixões de Bach — eram mais antigos do que a campanha anti-formalismo pós-Pravda. Mas, uma vez que essa campanha foi lançada bem no meio do “Iluminismo” stalinista, ela se encaixou perfeitamente com a retórica anti-formalista; na verdade, o elogio de compositores clássicos na imprensa soviética alimentou diretamente o castigo público de Shostakovich e outros. Artigos publicados nesta época elogiando extravagantemente compositores russos e ocidentais dos séculos XVIII e XIX às custas de seus colegas soviéticos consistentemente afirmam que, embora os compositores do passado escrevessem em uma linguagem clara e compreensível que atraía o grande público, os compositores soviéticos ainda estavam fascinados com o modernismo decadente do Ocidente⁴³ (FAIRCLOUGH, 2016, p. 137).

³⁸The article, dated January 28, 1936, condemned Shostakovich’s second and final completed opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* for subverting operatic convention with perverse discord and ultra-naturalistic depictions of rape and murder. Two days earlier, Stalin and his assistants had attended a performance of the work, but exited the theater before the final curtain without a word. The article, titled “Muddle Instead of Music,” described the opera as “an intentionally discordant flood of sounds. Scraps of melody, embryos of musical phrases drown, tear away, and disappear anew in the din, grinding, and squealing”

³⁹However, although originally hailed as ‘a great achievement of Soviet culture’, it was soon officially condemned for its vulgarity by an article in Pravda on 28 January 1936 headlined ‘Muddle instead of Music’ (*Sumbur vmesto muzyki*). Stalin, who had attended a performance of the opera, is known to have regarded Nikolai Leskov’s story of lust, greed, rape, and murder in pre-Revolutionary provincial Russia as entirely inappropriate subject-matter for Soviet art. The Pravda editorial (no doubt composed at his behest) criticised the dissonance and confusion of Shostakovich’s musical setting, and also its ‘pornographic’ qualities

⁴⁰On the one hand, there were Pravda editorials, such as the condemnation of *Lady Macbeth* in 1936, which set out Party policy. On the other hand, there were reviews of new works, which, in the case of the Quintet, appeared in Pravda as normal features

⁴¹It is plausible that the communicative qualities KSP members found in Shostakovich’s music were aided by the notoriety that had surrounded him since 1936, and the *Lady Macbeth* affair set a reference point for all subsequent criticism

⁴²“Como vários autores notaram, as alegações de regimes totalitários sobre o Esclarecimento Europeu foram muitas e variadas [...] Assim, na música, a retórica do Esclarecimento — incorporando revolução, sátira social e nobreza do espírito humano — foi tão forte nos meados dos anos 1930 que, quando a narrativa dominante se tornou em seu lugar o nacionalismo russo, esta se sobrepôs com o ‘Esclarecimento’ da era Stalin na última parte da década.” (FAIRCLOUGH, 2016, pp. 5–6) (*As several writers have noted, the claims of totalitarian regimes on the European Enlightenment have been many and various. [...] Thus in music, the rhetoric of Enlightenment — incorporating revolution, social satire and nobility of the human spirit — was so strong in the mid-1930s that, when the dominant narrative became instead Russian nationalism, it actually overlapped with that of the Stalin-era ‘Enlightenment’ in the last part of the decade.*)

⁴³As we have seen, the canonization processes — even in the context of ‘revived’ works like the Bach Passions — went further back than the post-Pravda anti-formalism campaign. But since this campaign was launched right in the middle of the Stalinist ‘Enlightenment’ it dovetailed neatly with the anti-formalism rhetoric; indeed, the lauding of classical composers in the Soviet press fed directly into the public castigation of Shostakovich and others. Articles published at this time extravagantly praising eighteenth- and nineteenth-century Russian and Western composers at the expense of their Soviet counterparts consistently make the point that while composers of the past wrote in clear, comprehensible language that appealed to the mass public, Soviet composers were still entranced by the decadent modernism of the West

Fay (2005a) A ópera não seguiu o estilo do Realismo Socialista, pois o sentido do conceito era mal compreendido em relação à música.

O ataque a *Lady Macbeth* não foi de forma alguma a primeira vez que o debate sobre o formalismo foi travado. Os músicos soviéticos, como seus colegas nas outras artes, há algum tempo defendiam o ideal estético do realismo socialista da boca para fora. O significado do conceito, porém, foi mal compreendido no que diz respeito à música, exemplificado pelo fato de que a vasta maioria dos músicos e críticos concordou de todo o coração com a promoção de *Lady Macbeth* como um exemplo brilhante do melhor da arte soviética⁴⁴ (FAY, 2005a, pp. 87–88).

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Imposição de poder do partido	1	0	4	1
Naturalismo do libreto	2	1	0	0
Necessidade de encontrar um modelo	0	1	0	3

3.3.1.2 Aclamação de Tikhiv Don — Síntese das posições

3.3.1.2.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) A ópera era baseada em canções de massa.

A conquista constante pelo movimento da canção de massa de uma posição dominante na vida musical soviética e sua profunda influência na estrutura e textura das obras corais soviéticas inevitavelmente levou a uma extensão de sua influência também a outros campos da música. O impacto da canção de massa na ópera soviética foi particularmente significativo.

[...]

Esta dramaturgia operística primitiva encontrou expressão mais característica na ópera de Ivan Dzerzhinski, *O Don Silencioso*, que foi aceita por muitos compositores soviéticos como um retorno ao lirismo e realismo popular.

Ninguém na União Soviética ousaria sugerir que as “óperas” de Dzerzhinski [...] não são obras que marcaram época [...] Na realidade, no entanto, há pouco em comum entre as obras de Dzerzhinski e a ópera como tal⁴⁵ (OLKHOVSKY, 1955, p. 169).

Taruskin (2009) Possui formas acessíveis empregadas dramaticamente, mantendo os objetivos didáticos do realismo socialista.

Kataev tinha imaginado um ambiente musical para sua novela ao longo das linhas da “ópera-canção”, um gênero eclodido na década de 1930 como uma espécie de resposta a *Lady Macbeth* de Shostakovich e classicamente representada pelo *Don Silencioso*, de Ivan Dzerzhinskiy e *Na Tempestade*, de Tikhon Khrennikov. (Este último teve sua estreia no mesmo ano que *Semyon Kotko* [de Prokofiev] e no mesmo teatro — uma circunstância que inevitavelmente levou a comparações invejosas.)

A ópera-canção tomou como unidade básica de construção formas obstinadamente acessíveis como dísticos estróficos e canções em padrões, e os empregou dramaturgicamente de forma descaradamente “expositiva”, de acordo com os objetivos didáticos do Realismo Socialista⁴⁶ (TARUSKIN, 2009, pp. 252–253).

⁴⁴The assault on *Lady Macbeth* was by no means the first time the debate over formalism had been engaged. Soviet musicians, like their colleagues in the other arts, had for some time paid lip service to the aesthetic ideal of Socialist Realism. The meaning of the concept, however, was poorly understood with respect to music, exemplified by the fact that the vast majority of musicians and critics had concurred wholeheartedly with the advancement of *Lady Macbeth* as a shining example of the best of Soviet art

⁴⁵The steady conquest by the mass-song movement of a dominating position in the life of Soviet music and its deep influence on the structure and texture of Soviet choral works inevitably led to an extension of its influence to other fields of music as well. The impact of the mass song upon Soviet opera has been particularly significant.

[...]

This primitive operatic dramaturgy found most characteristic expression in Ivan Dzerzhinski’s opera *The Quiet Don*, which was accepted by many Soviet composers as a return to lyricism and popular realism.

No one in the Soviet Union would dare to suggest that the “operas” of Dzerzhinski [...] are not epoch-making works [...] In reality, however, there is little in common between Dzerzhinski’s works and the opera as such

⁴⁶Katayev had envisioned a musical setting for his novella along the lines of the “song opera,” a genre hatched in the 1930s as a kind of answer to Shostakovich’s *Lady Macbeth* and classically represented by Ivan Dzerzhinsky’s *Quiet Flows the Don* and Tikhon Khrennikov’s *Into the Storm*. (The latter had its première the same year as *Semyon Kotko* and in the same theater — a circumstance that inevitably led to invidious comparisons.) The song opera took for its basic unit of construction such doggedly accessible forms as strophic couplets and pattern songs, and employed them dramaturgically in blatantly “expository” fashion, in keeping with the didactic aims of Socialist Realism

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Olkhovskiy (1955)	Para lembrar aos compositores que eles não eram mais livres para es- crever a música que desejassem.	Imposição de poder do partido
	Taruskin (2009)	Porque o naturalismo da ópera foi interpretado como recalcitrância política.	Naturalismo do libreto
Aliados	Hakobian (2017)	Porque a ópera é individualista e primitivista. O erotismo despertou a ira de Stalin.	Naturalismo do libreto
	Abraham (1943)	Para mostrar ao compositor soviético qual modelo ele não deveria se- guir.	Necessidade de encontrar um modelo
Propagandistas	Bakst (1966)	Por retratar Katerina Ismailova como vítima, por seu naturalismo e, naquele momento, devido ao culto de personalidade de Stalin, que não apreciou a ópera.	Naturalismo do libreto
	Schwarz (1983)	Porque Stalin particularmente não apreciou a ópera e Zhdanov dese- java reorientar a arte soviética.	Imposição de poder do partido
Acadêmicos	Maes (2002)	Para deixar claro que os artistas não deveria desviar da linha do par- tido.	Imposição de poder do partido
	Bueno (2010)	Devido à campanha contra os Kulaks ocorrendo na URSS naquele mo- mento, à sexualidade do libreto e à necessidade de demonstração de poder do partido.	Imposição de poder do partido
Acadêmicos	Morrison (2009)	Porque Stalin pessoalmente não apreciou a ópera.	Imposição de poder do partido
	Edmunds (2004)	Porque Stalin achou a ópera inapropriada.	Imposição de poder do partido
	Frolova-Walker (2016)	Para definir a política cultural do partido e criar um ponto de referên- cia.	Necessidade de encontrar um modelo
Acadêmicos	Fairclough (2016)	Devido à “campanha de esclarecimento” de Stalin.	Necessidade de encontrar um modelo
	Fay (2005a)	A ópera não seguiu o estilo do Realismo Socialista, pois o sentido do conceito era mal compreendido em relação à música.	Necessidade de encontrar um modelo

Tabela 3 – Posições e teses em relação à censura de *Lady Macbeth de Mtsensk*.

Hakobian (2017) A ópera tinha potencial como uma ferramenta propagandística e Stalin a apreciava.

Apesar de toda a sua despreensão, a “ópera-canção” de Dzerzhinsky tinha um potencial considerável como ferramenta propagandística, e Stalin, é claro, o apreciava⁴⁷ (HAKOBIAN, 2017, p. 126).

3.3.1.2.2 Aliados

Abraham (1943) Porque é arte “oficial”, porém possui uma “vitalidade melódica”.

O *Don Silencioso*, então, é a arte “oficial” quase no seu pior. Mas não exatamente. Pois ela tem uma qualidade redentora geralmente não possuída pela arte oficial, uma qualidade que talvez explique por que foi aprovado como um modelo de ópera para ouvintes relativamente ingênuos: é viva. Tem vida melódica; não há uma grande melodia em toda a obra, mas ela transborda com a melodia de um tipo inferior, mas não totalmente desprezível⁴⁸ (ABRAHAM, 1943, p. 84).

Bakst (1966) Por seu realismo combinado com canções e melodias populares.

Na década de 1930, os compositores soviéticos pensaram que uma nova “ópera-canção” soviética deveria integrar as formas operísticas tradicionais com canções e melodias populares.

[...]

A “ópera-canção” de Dzerzhinsky *Tikhiy Don* (*O Don Silencioso*), baseada no romance de Sholokhov, exemplificou a nova tendência. O realismo da ópera, combinado com canções e melodias populares, estabeleceu um padrão para o estilo de uma ópera soviética⁴⁹ (BAKST, 1966, p. 363).

3.3.1.2.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Porque a ópera mostrou o conceito idílico de Stalin de ópera soviética contemporânea.

Naquela mesma noite [17 de janeiro de 1936], Stalin — acompanhado por Molotov e o comissário de educação Bubnov — assistiu à apresentação de uma ópera de um jovem compositor, Ivan Dzerzhinsky, *O Don Silencioso*, baseada no famoso romance de Mikhail Sholokhov. Stalin ficou muito satisfeito e seus comentários receberam ampla publicidade. Poucos dias depois, Stalin viu *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich, e achou-a repugnante. Na verdade, nada poderia estar mais longe do conceito idílico de Stalin da ópera soviética contemporânea do que o drama psicológico explosivo de Shostakovich, baseado em uma história de assassinato, ganância e luxúria — embora a heroína de Leskov, Katerina Izmailova, tenha sido remodelada em um personagem mais simpático⁵⁰ (SCHWARZ, 1983, p. 123).

Por um capricho do destino, a queda de *Lady Macbeth* coincidiu com a aclamação dada a uma nova ópera — *O Don Silencioso*, de Ivan Dzerzhinsky. Aqui estava uma obra que parecia preencher todos os requisitos da “nova” ópera soviética: era simples, saudável, socialista e patriótica⁵¹ (SCHWARZ, 1983, p. 142).

Mas o fator decisivo para catapultar *O Don Silencioso* para a fama foi a aprovação pessoal de Stalin. Seus comentários foram concebidos não apenas para encorajar um jovem compositor, mas para estimular o desenvolvimento da ópera soviética⁵² (SCHWARZ, 1983, p. 144).

⁴⁷Despite all of its unpretentiousness, Dzerzhinsky’s ‘song opera’ had considerable potential as propagandistic tool, and Stalin, of course, appreciated it

⁴⁸Quiet Flows the Don, then, is ‘official’ art at very nearly its worst. But not quite. For it has one redeeming quality not usually possessed by official art, a quality that perhaps explains why it was approved as a model opera for comparatively naive listeners: it is alive. It has melodic life; there is not one great tune in the whole work but it overflows with melody of an inferior, but not altogether despicable, kind

⁴⁹In the 1930’s, Soviet composers thought that a new Soviet “song” opera should integrate traditional operatic forms with popular songs and melodies.

[...]

Dzerzhinsky’s “song” opera *Tikhiy Don* (*And Quiet Flows the Don*), based on Sholokhov’s novel, exemplified the new trend. The realism of the opera, combined with popular songs and melodies, set a pattern for the style of a Soviet opera

⁵⁰That same evening [17 Jan 1936], Stalin — accompanied by Molotov and commissar of education Bubnov — attended a performance of an opera by a young composer, Ivan Dzerzhinsky, *The Quiet Don*, based on Mikhail Sholokhov’s famous novel. Stalin was highly pleased, and his comments were given wide publicity. A few days later, Stalin saw *Lady Macbeth of Mtsensk* by Shostakovich and found it repugnant. Indeed, nothing could be further from Stalin’s idyllic concept of contemporary Soviet opera than Shostakovich’s explosive psychological drama, based on a story of murder, greed, and lust — though Leskov’s heroine Katerina Izmailova was re-shaped into a more sympathetic character

⁵¹By a quirk of fate, the fall of *Lady Macbeth* coincided with the acclaim given to a new opera — *The Quiet Don* by Ivan Dzerzhinsky. Here was a work that seemed to fill all the requirements of the “new” Soviet opera: it was simple, wholesome, socialist, and patriotic

⁵²But the decisive factor in catapulting *The Quiet Don* into fame was the personal approval of Stalin. His comments were designed not merely to encourage a young composer but to stimulate the development of Soviet opera

Maes (2002) Porque possui música remanescente das canções de massa e utiliza um idioma folclórico.

Sovetskaya muzika também imprimiu um terceiro documento: um relatório da TASS (do serviço de notícias oficial) sobre uma conversa amigável entre Stalin, Molotov e Ivan Dzerzhinsky, o compositor, regente e diretor da ópera *O Don Silencioso*. Essa obra, chamada de “ópera-canção”, com música que lembra canções de massa e baseada no idioma folclórico, foi oficialmente aprovada e considerada um modelo para todas as boas óperas soviéticas⁵³ (MAES, 2002, p. 302).

Bueno (2010) N/A

Morrison (2009) Porque Stalin apreciou a ópera.

Kataev não gostou dessa abordagem. Ele queria que Prokofiev criasse uma versão soviética de *La Traviata* — ou pelo menos um espetáculo que atingisse o nível de sucesso concedido ao *Don Silencioso*, uma ópera de 1935 ingenuamente melodiosa de Ivan Dzerzhinsky que recebeu a famosa (se acreditarmos no relato da TASS) elogios qualificados de Stalin⁵⁴ (MORRISON, 2009, p. 93).

3.3.1.2.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) Porque era patriótica, simples e apresenta melodias remanescentes das canções revolucionárias, em sintonia com o gosto de Stalin.

Enquanto *Lady Macbeth* foi retirada do palco (foi reabilitada em 1963), a ópera Tikhiv Don [O Don Silencioso] de Ivan Dzerzhinski ganhou fama com a aprovação pessoal de Stalin. O trabalho de Dzerzhinski era patriótico, descomplicado e apresentava melodias que lembram canções revolucionárias. Tornou-se o protótipo de um novo gênero de “ópera-canção”, do qual *V Buriu* [Na Tempestade, 1939] de Tikhon Khrennikov é o exemplo de maior sucesso⁵⁵ (EDMUNDS, 2004, pp. 14–15).

Frolova-Walker (2016) Porque Stalin a endossou.

Um título canônico que não foi esquecido, mas deliberadamente evitado, foi a ópera *O Don Silencioso*, de Ivan Dzerzhinsky. Tornou-se um sucesso instantâneo quando Stalin compareceu a uma apresentação e a endossou em janeiro de 1936, duas semanas antes da condenação de *Lady Macbeth* de Shostakovich. Em 1941, no entanto, os louros murcharam, especialmente desde que a segunda ópera de Sholokhov de Dzerzhinsky, encomendada pelo Bolshoi, foi um fracasso espetacular (foi *Solo Virgem Revolvido*, 1937)⁵⁶ (FROLOVA-WALKER, 2016, pp. 48–49).

Fairclough (2016) N/A

Fay (2005a) Para deduzir o realismo socialista via exemplo.

Depois que *Lady Macbeth* foi apontada e denunciada como “formalista” pelo Pravda e seus feitos modernistas e “naturalismo grosseiro” indissolavelmente ligados ao que eram percebidos como gostos decadentes do Ocidente burguês, Shostakovich se viu em uma posição insustentável. A visão idealista de uma música soviética informada por sofisticação cosmopolita não era mais viável. Tomado em conjunto com o endosso de *O Don Silencioso* de Dzerzhinsky e o ataque ao *Riacho Límpido*, cujo principal pecado musical consistia não no “formalismo” estilístico, mas sim em seu deliberado desprezo pelas fontes folclóricas genuínas próprias de seu assunto, uma receita aprovada para o realismo socialista poderia ser deduzida pelo exemplo. A única arte musical

⁵³Sovetskaya muzika also reprinted a third document: a TASS (official news service) report of a friendly chat between Stalin, Molotov, and Ivan Dzerzhinsky, the composer, conductor, and director of the opera *The Quiet Don*. This work, a so-called “song opera,” with music reminiscent of mass songs and based on folkloristic idiom, had been officially approved and was said to be a model for all good Soviet operas

⁵⁴Katayev was unhappy with this approach. He wanted Prokofiev to create a Soviet version of *La Traviata*—or at least a spectacle that would attain the level of success accorded *The Quiet Don*, a naively tuneful 1935 opera by Ivan Dzerzhinsky that famously received (if one is to believe the TASS account) qualified praise from Stalin

⁵⁵While *Lady Macbeth* was removed from the stage (it was rehabilitated in 1963), the opera *Tikhiv Don* [*The Quiet Don*] by Ivan Dzerzhinskii rose to fame on Stalin’s personal approval. Dzerzhinskii’s work was patriotic, uncomplicated, and featured melodies reminiscent of revolutionary songs. It became the prototype of a new genre of ‘song opera’ of which Tikhon Khrennikov’s *V Buriu* [*Into the Storm*, 1939] counts as the most successful example

⁵⁶One canonic title that was not overlooked but deliberately avoided was the opera *And Quiet Flows the Don* by Ivan Dzerzhinsky. It had become an overnight success when Stalin attended a performance and endorsed it in January 1936, two weeks before the condemnation of Shostakovich’s *Lady Macbeth*. By 1941, however, the laurels had wilted, especially since Dzerzhinsky’s second Sholokhov opera, commissioned by the Bolshoi, had been a spectacular failure (it was *Virgin Soil Upturned*, 1937)

considerada digna das classes trabalhadoras e, portanto, a única música exigida pelo estado soviético, deveria ser definida por sua acessibilidade, melodia, tradicionalismo estilístico e qualidades de inspiração folclórica. Era para ser otimista, aspirando à alegria heroica⁵⁷ (FAY, 2005a, p. 89).

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Dedução do realismo socialista via exemplo	0	0	0	1
Gosto de Stalin	1	0	2	1
Linguagem popular	2	2	1	1

3.3.2 Comentários

Com relação à censura de *Lady Macbeth de Mtsenzk*, dentre os *dissidentes*, Taruskin (2009, p. 349) e Hakobian (2017, p. 112) tendem a explicá-la pelo *naturalismo* (ou primitivismo) de sua linguagem musical e libreto, ou seja, por retratar cenas eróticas e assassinatos de maneira grotesca acompanhadas de fortes dissonâncias. Já Olkhovsky (1955), entende que a censura ocorreu por motivos de necessidade imposição de poder.

Foi necessário que os burocratas do Partido disciplinassem Shostakovich não uma vez, mas repetidamente, e por meio dele os compositores soviéticos que seguiram seu exemplo⁵⁸ (OLKHOVSKY, 1955, p. 151).

A tese da “imposição de poder” é a preferida dos *Propagandistas*. Schwarz (1983, p. 119) e Morrison (2009, p. 40) estendem essa interpretação para uma questão de gosto pessoal de Stalin. Bueno (2010) apresenta uma mistura de ambas as interpretações, acrescentando que o enredo de *Lady Macbeth* ia de encontro à ideologia anti-kulák da campanha de coletivização da agricultura soviética, embora não deixe claro em que sentido a ópera contrariava a campanha.⁵⁹

Entre os *aliados* não há consenso. Enquanto Abraham (1943, p. 10) entende que a censura se deu pela necessidade de encontrar um modelo para a linguagem musical soviética (dando o exemplo negativo), Bakst (1966, p. 313), mais alinhado à visão soviética dos anos 60, traz a tese do culto de personalidade de Stalin e do naturalismo, mais alinhado com os *dissidentes*. A explicação de Abraham (1943), por outro lado, está alinhada com a dos *acadêmicos*, exceto Edmunds (2004, p. 14), que também explica o episódio pelo gosto pessoal de Stalin.

Há aqui, portanto três teses para explicar o episódio de *Caos ao invés de música*: A imposição do poder (às vezes combinada com o culto à personalidade e gosto pessoal de Stalin), o naturalismo do libreto da ópera (aquí também relacionada com certo gosto de Stalin ou da “elite política” soviética) e a definição de um modelo de realismo socialista na ópera. Os acadêmicos, juntamente com Abraham (1943), tendem a seguir esta última, enquanto as outras categorias dividem-se entre as duas outras, às vezes misturando-as.

O caso da aclamação de *O Don Silencioso*, por sua vez, é explicado através de duas teses: a de que a ópera tornou-se um modelo por ser baseado em uma linguagem popular e, novamente, a tese do gosto pessoal de Stalin. Explicando o que seria essa linguagem popular, a primeira tese aparece de diversas formas: canções de massa (Olkhovsky (1955, p. 169), e Maes (2002, p. 302)), linguagem “oficial” (ABRAHAM, 1943, p. 84), “realismo” (BAKST, 1966, p. 363), folclore (MAES, 2002, p. 302). Edmunds (2004, pp. 14–15) chega até a mesclar as duas teses, embora tenda mais à primeira.

⁵⁷Once *Lady Macbeth* had been singled out and denounced as “formalist” by Pravda and its modernistic defects and “coarse naturalism” linked indissolubly with what were perceived as the decadent tastes of the bourgeois West, Shostakovich found himself in an untenable position. The idealistic vision of a Soviet music informed by cosmopolitan sophistication was no longer viable. Taken together with the endorsement of Dzerzhinsky’s *The Quiet Don* and the attack on *The Limpid Stream*, whose chief musical sin consisted not in stylistic “formalism” but rather in its willful disregard for the genuine folk sources proper to its subject matter, an approved recipe for Socialist Realism could be deduced by example. The only musical art deemed worthy of the working classes, and thus the only music demanded by the Soviet state, was to be defined by its accessibility, tunefulness, stylistic traditionalism, and folk-inspired qualities. It was to be optimistic, aspiring to heroic exhilaration

⁵⁸It was necessary for the Party bureaucrats to discipline Shostakovich not once but repeatedly and through him the Soviet composers who followed his example.

⁵⁹Essa ligação entre a censura da ópera e a campanha de coletivização da agricultura parece forçada, não apenas pela falta de clareza de como isso se daria, mas também porque a campanha teve seu auge especialmente entre 1928 e 1933, alguns anos antes da estreia da ópera.

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Olkhovsky (1955)	A ópera era baseada em canções de massa.	Linguagem popular
	Taruskin (2009)	Possui formas acessíveis empregadas dramaticamente, mantendo os objetivos didáticos do realismo socialista.	Linguagem popular
Aliados	Hakobian (2017)	A ópera tinha potencial como uma ferramenta propagandística e Stalin a apreciava.	Gosto de Stalin
	Abraham (1943)	Porque é arte “oficial”, porém possui uma “vitalidade melódica”.	Linguagem popular
	Bakst (1966)	Por seu realismo combinado com canções e melodias populares.	Linguagem popular
Propagandistas	Schwarz (1983)	Porque a ópera mostrou o conceito idílico de Stalin de ópera soviética contemporânea.	Gosto de Stalin
	Maes (2002)	Porque possui música reminiscente das canções de massa e utiliza um idioma folclórico.	Linguagem popular
Acadêmicos	Morrison (2009)	Porque Stalin apreciou a ópera.	Gosto de Stalin
	Edmunds (2004)	Porque era patriótica, simples e apresenta melodias reminiscentes das canções revolucionárias, em sintonia com o gosto de Stalin.	Linguagem popular
	Frolova-Walker (2016)	Porque Stalin a endossou.	Gosto de Stalin
	Fay (2005a)	Para deduzir o realismo socialista via exemplo.	Dedução do realismo socialista via exemplo

Tabela 4 – Posições e teses em relação à aclamação de Tikhiv Don.

Aqui, no entanto, não parece haver nenhuma tendência por categoria. Em todas elas vemos exemplos de ambas as teses. Fay (2005a), no entanto, é a única que traça uma consequência lógica entre as teses de definição do modelo de ópera: Se *Lady Macbeth* era o exemplo negativo, *O Don Silencioso* seria o positivo, mesmo que constituindo em uma “receita”.

3.4 Cancelamento da estreia da Sinfonia n. 4 de Shostakovich e o sucesso da Sinfonia n. 5

Na manhã do dia 11 de Dezembro de 1936, publicava-se um informe no jornal *Sovetskoe Iskusstvo* (Arte Soviética) onde anunciava-se que Shostakovich havia decidido cancelar a estreia de sua Sinfonia n. 4, que ocorreria no mesmo dia. Partes da sinfonia já haviam sido tocadas em forma de redução para piano em concertos fechados domesticamente.

Obviamente, é altamente provável que a publicação de *Caos ao invés de música* e outros ataques à reputação de Shostakovich⁶⁰ influenciaram sua decisão e os rumores sobre seus motivos começaram a espalhar logo após a publicação da notícia. Porém, se a decisão do cancelamento da estreia da Sinfonia n. 4 foi repentino, apenas alguns meses depois, em Abril de 1937, Shostakovich começava a trabalhar em sua próxima Sinfonia n. 5, completada entre Julho e Agosto do mesmo ano.

Esta, ao contrário da anterior, não somente viu sua estreia, como obteve um triunfo absoluto e relatos da época, como o de Vissarion Shebalin, lembram que o compositor foi chamado ao palco inúmeras vezes na mesma noite sob aplausos efusivos (FAY, 2005a, p. 100). Uma publicação no pequeno jornal vespertino *Verchernaya Moskva* datada de 25 de Janeiro de 1938, assinada pelo próprio Shostakovich⁶¹, afirmava que uma das interpretações que mais o agradaram foi a de que a Sinfonia seria uma “resposta criativa prática de um artista Soviético à crítica justa”. Esta publicação seria a origem do mito, largamente espalhado na literatura musical no ocidente, de que este seria o subtítulo de sua sinfonia.⁶²

3.4.1 Problemas: Por que a Sinfonia n. 4 foi cancelada e por que a Sinfonia n. 5 foi aclamada?

3.4.1.1 O Cancelamento da estreia da Sinfonia n. 4 — Síntese das posições

3.4.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) N/A

Taruskin (2009) N/A

Hakobian (2017) Devido ao caso *Lady Macbeth de Mtsensk*. Uma obra como a Sinfonia n. 4 não teria chance de escapar da acusação de formalista.

Há algo totalmente artificial e egocêntrico nessa luta indisfarçável pelo inexplicável e excessivo. Em 1936, esse trabalho não teve chance de escapar das acusações de “formalismo”, de ser um desafio arrogante aos ideais estéticos aprovados por “autoridades superiores”. Havia algo de positivo no fato de que, por causa do caso *Lady Macbeth*, a estréia da *Quarta Sinfonia*, inicialmente planejada

⁶⁰Houve uma publicação de outro editorial no Pravda em 6 de Fevereiro de 1936 atacando o balé Svetliy Ruchey (O Riacho Limpido) intitulado *Falsidade do balé* (Baletnaya Falsh). Original em russo disponível em: <https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_005173631?page=5> Acesso: 04 Abr 2021.

⁶¹A autoria desse texto, assim como diversos outros assinados por Shostakovich, é largamente debatida.

⁶²Por exemplo: “Todas as suas composições subsequentes [após *Lady Macbeth de Mtsensk*] agora tinham um subtexto. Esse subtexto, ironicamente, foi impingido ao compositor pelo próprio regime, quando foi comissionado por Shostakovich (ou outra pessoa) um artigo de jornal publicado sob a assinatura do compositor que caracterizou sua *Quinta Sinfonia* (1937) como “Uma resposta criativa da crítica justa” e descreveu o trabalho como um registro de “tudo o que pensei e senti” desde o ataque no Pravda” (TARUSKIN, 2009, p. 304) (*Every one of his subsequent compositions now had a subtext. That subtext, ironically enough, was first foisted upon the composer by the regime itself, when it commissioned from Shostakovich (or from somebody) a newspaper article published under the composer’s byline that characterized his Fifth Symphony (1937) as “a Soviet artist’s creative response to just criticism,” and described the work as a record of “all that I have thought and felt since being attacked in Pravda.*)

para a temporada de 1936/37 da Filarmônica de Leningrado, teve de ser cancelada⁶³ (HAKOBIAN, 2017, p. 172).

3.4.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) Devido à denúncia de *Lady Macbeth de Mtsensk* e do balé *Parafuso*⁶⁴. A Sinfonia n. 4 “não estaria de acordo com os novos princípios criativos” de Shostakovich.

Esta denúncia oficial, endossada em “discussões construtivas” pelos colegas de Shostakovich da União dos Compositores Soviéticos, teve o efeito esmagador que seria de se esperar. O compositor concluiu sua *Quarta Sinfonia*, mas retirou-a durante o ensaio, por “não estar de acordo com seus novos princípios criativos”⁶⁵ (ABRAHAM, 1943, p. 26).

Bakst (1966) N/A

3.4.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Porque Shostakovich sentiu que a obra, intrincada e turbulenta, não era o que se esperava de si naquele momento.

Obviamente, a evolução do “sardonismo” para o “envolvimento emocional” ocorreu dentro de Shostakovich como algo natural, sem estímulo externo, durante os três ou quatro anos que separam *Lady Macbeth* da *Quarta Sinfonia*, pois trabalhou na *Quarta* durante 1935 e 1936, antes e depois do ataque ao *Pravda*. A decisão de retirar a *Quarta Sinfonia* da apresentação planejada não foi um ato espontâneo. A sinfonia foi ensaiada pela Filarmônica de Leningrado sob o comando do maestro alemão Fritz Stedry, um homem bem disposto para com Shostakovich. Dez ensaios foram realizados antes que o compositor, aparentemente desanimado pela reação da orquestra e de vários ouvintes, decidisse cancelar a estréia. Ele deve ter sentido instintivamente que a *Quarta Sinfonia* não era o tipo de trabalho que se esperava dele naquele momento crítico de sua carreira. O que era esperado e necessário não era um trabalho de turbulência e envolvimento, mas um trabalho de clareza e afirmação. Assim, a partitura da *Quarta Sinfonia* foi deixada de lado por 25 anos⁶⁶ (SCHWARZ, 1983, p. 131).

Maes (2002) Porque ele foi forçado a fazê-lo.

Por um ano inteiro, Shostakovich viveu com a espada de Dâmocles pendurada sobre sua cabeça. Ele completou sua *Quarta Sinfonia* em abril de 1936, mas foi intimidado durante os ensaios para retirar o trabalho. Em abril de 1937, Shostakovich começou a trabalhar em sua *Quinta Sinfonia*, uma obra com a qual esperava se reabilitar e que, conseqüentemente, atendeu às expectativas do Partido, pelo menos em sua expressão externa. A *Quinta* poderia passar por um exemplo do heroico classicismo exigido pela política cultural de Stalin⁶⁷ (MAES, 2002, p. 303).

⁶³There is something utterly artificial and egocentric in this undisguised striving for the unaccountable and excessive. In 1936, such work had no chance to escape accusations of ‘formalism’, of being an arrogant challenge to the aesthetic ideals approved by ‘higher authorities’. There was something positive in the fact that because of the Lady Macbeth affair, the première of the Fourth Symphony, initially planned for the 1936/37 season of the Leningrad Philharmonic, had to be called off

⁶⁴O balé *Bolt* (*Болт*), estreado em 1931.

⁶⁵This official denunciation, endorsed in ‘constructive discussions’ by Shostakovich’s colleagues of the Union of Soviet Composers, had the crushing effect one would expect. The composer completed his Fourth Symphony but withdrew it while in rehearsal as ‘not in accordance with his new creative principles’

⁶⁶Obviously, the evolution from “sardonicism” to “emotional involvement” took place within Shostakovich as a matter of course, without outside prodding, during the three-four years that separate *Lady Macbeth* from the Fourth Symphony, for he worked on the Fourth during 1935 and 1936, before and after the *Pravda* attack. The decision to withdraw the Fourth Symphony from the planned performance was not a spontaneous act. The symphony was put into rehearsal by the Leningrad Philharmonic under the German conductor Fritz Stiedry, a man well disposed towards Shostakovich. Ten rehearsals were held before the composer, apparently discouraged by the reaction of the orchestra and various listeners, decided to cancel the première. He must have felt instinctively that the Fourth Symphony was not the kind of work expected of him at that critical juncture of his career. What was expected and needed, was not a work of turbulence and involvement, but a work of clarity and affirmation. Thus, the score of the Fourth Symphony was put aside for twenty-five years

⁶⁷For a whole year Shostakovich lived with the sword of Damocles hanging over his head. He completed his Fourth Symphony in April 1936, but was bullied during rehearsals into withdrawing the work. In April 1937 Shostakovich started work on his Fifth Symphony, a work with which he was hoping to rehabilitate himself, and which, accordingly, came up to Party expectations, at least in its outward expression. The Fifth could pass for an example of the heroic classicism demanded by Stalin’s cultural policy

Bueno (2010) Porque “o medo estava por todo lado”. A sinfonia é de difícil execução, e possui uma estética moderna e insólita.

A mais mahleriana de todas as suas sinfonias foi retirada de circulação durante os ensaios com a Filarmônica local já que “o medo estava por todo o lado”, como escreveu o próprio compositor, ficando engavetada até 20 de janeiro de 1961 quando o maestro Kirill Kondráshin e a Filarmônica de Moscou a apresentaram diante de uma platéia estupefata pelo tom tão desesperançoso da música. Com mais de uma hora de duração e requerendo forças orquestrais incomuns (128 músicos) é uma obra de difícil execução com sua estética moderna e insólita e que necessita uma audição atenta. Certamente causaria (mais) problemas ao compositor se apresentada naquela época (BUENO, 2010, p. 114).

Morrison (2009) N/A

3.4.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) Porque o controle de Stalin aumentou e qualquer sinal de modernismo era intolerável.

Tornou-se claro que, à medida que o controle de Stalin se intensificou e os expurgos culturais aumentaram, a adesão à linha do Partido era obrigatória e que qualquer sinal de modernismo era intolerável. Shostakovich respondeu retirando sua *Quarta Sinfonia* da apresentação e escrevendo uma *Quinta* — o subtítulo, *A Resposta de um Artista Soviético à Crítica Justa*, não era de Shostakovich, mas ele nunca a repudiou — que foi bem recebida em sua estreia em 1937 e restaurou o status do compositor até o próximo ataque cultural em 1948⁶⁸ (EDMUNDS, 2004, p. 14).

Frolova-Walker (2016) N/A

Fairclough (2016) N/A

Fay (2005a) Porque a sinfonia foi concebida como o “credo” artístico de um modernista ilustrado.

Na verdade, a questão mais intrigante não é por que foi retirada, mas como chegou tão perto de ser executada em público. A sinfonia fora concebida em uma escala ambiciosa, como o “credo” artístico de um modernista esclarecido; o movimento final, escrito após o lançamento da campanha do Pravda, não fez nenhum reconhecimento evidente ou concessão ao furor crítico. Aqueles que ouviram a *Quarta Sinfonia* na época — ela foi amplamente estudada em círculos profissionais em redução para piano — ficaram maravilhados com sua profundidade, sua medida, seu “fôlego colossal”⁶⁹ (FAY, 2005a, p. 96).

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Imposição de poder do partido	0	0	0	1
Linguagem modernista demais	1	1	2	1
Shostakovich foi obrigado a fazê-lo	0	0	1	0

⁶⁸It became clear that, as Stalin’s control tightened and the cultural purges heightened, adherence to the Party line was mandatory and that any sign of modernism was intolerable. Shostakovich responded by withdrawing his Fourth Symphony from performance and writing a Fifth — the subtitle, ‘A Soviet Artist’s Response to Just Criticism’, was not Shostakovich’s, but he never repudiated it — which was well received at its premiere in 1937 and restored the composer’s status until the next cultural onslaught in 1948

⁶⁹Indeed, the more intriguing question is not why it was withdrawn but how it came as close to public performance as it did. The symphony had been conceived on an ambitious scale, as the artistic “credo” of an enlightened modernist; the final movement, written after the launching of the Pravda campaign, made no conspicuous acknowledgment of or concession to the critical furor. Those who heard the Fourth Symphony then—it was widely studied in professional circles in piano reduction—were awed by its depth, its measure, its “colossal breath”

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Hakobian (2017)	Devido ao caso <i>Lady Macbeth de Mtsensk</i> . Uma obra como a Sinfonia n. 4 não teria chance de escapar da acusação de formalista.	Linguagem modernista demais
Aliados	Abraham (1943)	Devido à denúncia de <i>Lady Macbeth de Mtsensk</i> e do balé <i>Bolt</i> . A Sinfonia n. 4 “não estaria de acordo com os novos princípios criativos” de Shostakovich	Linguagem modernista demais
Propagandistas	Schwarz (1983)	Porque Shostakovich sentiu que a obra, intrincada e turbulenta, não era o que se esperava de si naquele momento.	Linguagem modernista demais
	Maes (2002)	Porque ele foi forçado a fazê-lo.	Shostakovich foi obrigado a fazê-lo
	Bueno (2010)	Porque “o medo estava por todo lado”. A sinfonia é de difícil execução, e possui uma estética moderna e insólita.	Linguagem modernista demais
Acadêmicos	Edmunds (2004)	Porque o controle de Stalin aumentou e qualquer sinal de modernismo era intolerável.	Imposição de poder do partido
	Fay (2005a)	Porque a sinfonia foi concebida como o “credo” artístico de um modernista ilustrado.	Linguagem modernista demais

Tabela 5 – Posições e teses em relação ao cancelamento da estreia da Sinfonia n. 4, de Shostakovich.

3.4.1.2 A aclamação da Sinfonia n. 5 — Síntese das posições

3.4.1.2.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) Embora seja uma obra de arte verdadeira, sua aclamação foi útil porque glorifica o regime e pôde ser utilizada para demonstrar as vantagens do sistema soviético.

Como obras de arte, essas composições [uma lista de obras incluindo a *Quinta Sinfonia*] têm valor e significado desiguais, mas para a política de concertos soviética sua importância reside no fato de que, independentemente de sua importância como obras de arte, glorificam Stalin ou o regime soviético ou, como no caso das obras de Shostakovich e Khachaturian, que se destacam por sua importância musical, que podem ser usadas para demonstrar as alegadas vantagens do sistema soviético sob o qual foram criadas⁷⁰ (OLKHOVSKY, 1955, pp. 130–131).

Taruskin (2009) *N/A*⁷¹

Hakobian (2017) Para ser feito de exemplo após sentir em sua própria pele o que outros cidadãos soviéticos sentiram.

Um artista promissor, representando o papel de “compositor laureado” de Stalin, “o melhor e mais talentoso” compositor soviético da época, teve que passar um tempo na pele de tantos concidadãos para captar que tipo de mensagem artística eles realmente precisavam. A dolorosa experiência de ser “espancado” levou Shostakovich a abandonar os hábitos grotescos de seu passado e encontrar meios admiravelmente simples e sóbrios para se dirigir aos outros “de coração a coração”⁷² (HAKOBIAN, 2017, p. 173).

Assim, tendo abandonado as extravagâncias dos anos anteriores, o compositor de 31 anos conseguiu dominar outra linguagem mais sábia. Seria superficial considerar essa mudança repentina como um acordo forçado, submissão à necessidade amarga, uma consequência dos procedimentos de “exorcização” aplicados ao pobre compositor pelo implacável poder soviético⁷³ (HAKOBIAN, 2017, p. 175).

3.4.1.2.2 Aliados

Abraham (1943) Foi uma tentativa de fazer música “como as vacas dão leite”.⁷⁴

Os homens de maior sucesso são os Glieres e Myaskovskys e Shaporins na geração mais velha, e os Shebalins e Kabalevskiys e Dzerzhinskiys nos músicos mais jovens que, como é dito sobre Richard Strauss ao ter comentado sobre si mesmo quando escrevia a *Sinfonia Alpina*, “desejam dar música como uma vaca dá leite”; quando Shostakovich tenta fazer isso, como em sua *Quinta Sinfonia* e em algumas de suas músicas de câmara mais recentes, ele produz leite adulterado com cal e água⁷⁵ (ABRAHAM, 1943, p. 12).

⁷⁰ As works of art these compositions [a list of works including the 5th Symphony] are of unequal value and significance but for the Soviet concert policy their importance lies either in the fact that, regardless of their importance as works of art, they glorify Stalin or the Soviet regime, or, as in the case of the works by Shostakovich and Khachaturian which are outstanding by reason of their musical significance, that they can be used to demonstrate the alleged advantages of the Soviet system under which they were created

⁷¹ Embora não apresente uma posição em relação a este problema, é interessante notar que Taruskin reproduz o mito muito difundido de que “Uma resposta criativa à crítica justa” foi o subtítulo da Sinfonia. No caso, Taruskin refina o mito transformando o subtítulo em “subtexto” encomendado pelo regime: “Todas as suas composições subsequentes [após *Lady Macbeth de Mtsensk*] agora possuíam um subtexto. Esse subtexto, ironicamente, foi primeiramente impingido ao compositor pelo próprio regime” (TARUSKIN, 2009, p. 304) (“Every one of his subsequent compositions now had a subtext. That subtext, ironically enough, was first foisted upon the composer by the regime itself”).

⁷² A promising artist, standing for the role of Stalin’s ‘composer-laureate’, ‘the best and the most talented’ composer of the Soviet epoch, had to pass time in the skin of so many fellow citizens in order to grasp what kind of artistic message they really needed. The painful experience of being ‘beaten’ prompted Shostakovich to turn from the grotesque habits of his past and to find admirably simple and sober means for addressing others ‘heart to heart’

⁷³ Thus, having abandoned the extravagances of previous years, the 31-year-old composer managed to master another, wiser language. It would be superficial to regard this sudden shift as a forced compromise, submission to bitter necessity, a consequence of ‘exorcising’ procedures applied to the poor composer by the ruthless Soviet power

⁷⁴ Ou seja, música cotidiana, acessível e de fácil escrita. O termo é referência a uma observação que Richard Strauss teria feito sobre sua *Sinfonia Alpina*, em que comentou que gostaria de “escrever música como as vacas dão leite”.

⁷⁵ The most successful men are the Glieres and Myaskovskys and Shaporins in the older generation, and the Shebalins and Kabalevskys and Dzerzhinskys in the younger musicians who, as Richard Strauss is said to have remarked of himself when he was writing the Alpine Symphony, ‘wish to give music as a cow gives milk’; when Shostakovich tries to do that, as in his Fifth Symphony and some of his more recent chamber music, he is liable to produce milk adulterated with chalk and water

Bakst (1966) Porque fundiu elementos pessoais com conceitos públicos e sociais, rompeu com experimentos formalistas e naturalistas.

A fusão de elementos pessoais com conceitos públicos e sociais foi alcançada pela primeira vez por Shostakovich em sua *Quinta Sinfonia*, que começou seu período criativo maduro no final dos anos 1930.

[...]

Em sua *Quinta Sinfonia em Ré Menor* (1937), Shostakovich rompeu com o naturalismo e os experimentos formalistas. A sinfonia revelou as principais características do estilo maduro de Shostakovich

[...]

A “formação da personalidade” na declaração de Shostakovich é sintomática das tendências subjetivas da arte soviética da época. O tema principal na ópera *O Don Silencioso* de Dzerzhinskyi, em *Na Tempestade* de Khrennikov e em *Semyon Kotko* de Prokofiev é o surgimento de uma nova consciência entre muitos russos que, depois de muitas pesquisas, abraçaram a revolução.

No entanto, a *Quinta Sinfonia* não é um conto de fatos isolados. É uma impressão de ideias, sentimentos, conflitos e esperanças de uma época de generalizações artísticas. O conceito dramático da sinfonia, a riqueza de suas imagens que evocam associações variadas e os aspectos da narração objetiva deixam os limites da autobiografia. Shostakovich não é um observador passivo narrando sobre a vida.⁷⁶ (BAKST, 1966, pp. 315–316).

3.4.1.2.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Porque expressa clareza e afirmação.

Obviamente, a evolução do “sardonismo” para o “envolvimento emocional” ocorreu dentro de Shostakovich como algo natural, sem estímulo externo, durante os três ou quatro anos que separam *Lady Macbeth* da *Quarta Sinfonia*, pois ele trabalhou na *Quarta* durante 1935 e 1936, antes e depois do ataque ao Pravda. A decisão de retirar a *Quarta Sinfonia* da apresentação planejada não foi um ato espontâneo. A sinfonia foi ensaiada pela Filarmônica de Leningrado sob o comando do maestro alemão Fritz Stedry, um homem bem disposto para com Shostakovich. Dez ensaios foram realizados antes que o compositor, aparentemente desanimado pela reação da orquestra e de vários ouvintes, decidisse cancelar a estréia. Ele deve ter sentido instintivamente que a *Quarta Sinfonia* não era o tipo de trabalho que se esperava dele naquele momento crítico de sua carreira. O que era esperado e necessário não era um trabalho de turbulência e envolvimento, mas um trabalho de clareza e afirmação. Assim, a partitura da *Quarta Sinfonia* foi deixada de lado por vinte e cinco anos⁷⁷ (SCHWARZ, 1983, p. 131).

Em suma, a *Quinta Sinfonia* possui a “*gesellschaft bildende Kraft*” [Poder moldador de comunidade], uma expressão cunhada por Paul Bekker para descrever o poder de Mahler⁷⁸ (SCHWARZ, 1983, p. 172).

⁷⁶The merging of personal elements with public and social concepts was first achieved by Shostakovich in his Fifth Symphony, which began his mature creative period in the late 1930’s.

[...]

In his Fifth Symphony in D Minor (1937), Shostakovich broke with naturalism and formalistic experiments. The symphony revealed the main characteristics of Shostakovich’s mature style

[...]

The “formation of personality” in Shostakovich’s statement is symptomatic of subjective trends in Soviet art of the period. The main theme in Dzerzhinsky’s opera *Quiet Don*, in Khrennikov’s *In Storm*, and in Prokofiev’s *Semyon Kotko* is the emergence of a new consciousness among many Russians who, after many self-searchings, embraced the revolution.

However, the Fifth Symphony is not a tale of isolated facts. It is an impression of ideas, feelings, conflicts, and hopes of an epoch in artistic generalizations. The dramatic concept of the symphony, the wealth of its imagery which evokes varied associations, and the aspects of objective narration leave the bounds of autobiography. Shostakovich is not a passive observer narrating about life

⁷⁷Obviously, the evolution from “sardonicism” to “emotional involvement” took place within Shostakovich as a matter of course, without outside prodding, during the three-four years that separate *Lady Macbeth* from the Fourth Symphony, for he worked on the Fourth during 1935 and 1936, before and after the *Pravda* attack. The decision to withdraw the Fourth Symphony from the planned performance was not a spontaneous act. The symphony was put into rehearsal by the Leningrad Philharmonic under the German conductor Fritz Stiedry, a man well disposed towards Shostakovich. Ten rehearsals were held before the composer, apparently discouraged by the reaction of the orchestra and various listeners, decided to cancel the premiere. He must have felt instinctively that the Fourth Symphony was not the kind of work expected of him at that critical juncture of his career. What was expected and needed, was not a work of turbulence and involvement, but a work of clarity and affirmation. Thus, the score of the Fourth Symphony was put aside for twenty-five years

⁷⁸All in all, the Fifth Symphony possesses the “*gesellschaftsbildende Kraft*” [Community-moulding power], an expression coined by Paul Bekker to describe the power of Mahler

Maes (2002) Porque a sinfonia poderia ser feita de exemplo do classicismo heroico demandado pela política cultural. Foi uma estratégia para fazer os artistas curvarem-se aos ditames do partido.

Por um ano inteiro, Shostakovich viveu com a espada de Dâmocles pendurada sobre sua cabeça. Ele completou sua *Quarta Sinfonia* em abril de 1936, mas foi intimidado durante os ensaios para retirar o trabalho. Em abril de 1937, Shostakovich começou a trabalhar em sua *Quinta Sinfonia*, uma obra com a qual esperava reabilitar-se, e com a qual, conseqüentemente, correspondeu às expectativas do Partido, pelo menos em sua expressão externa. A *Quinta Sinfonia* poderia passar por um exemplo do heroico classicismo exigido pela política cultural de Stalin.

[...]

A reabilitação de Shostakovich foi calculada com tanto cuidado quanto sua queda e, como o ataque ao Pravda, era parte integrante da estratégia do Partido para fazer os artistas se curvarem aos seus ditames. O regime tinha que demonstrar que não só podia ferir, mas também ungir com bálsamo⁷⁹ (MAES, 2002, pp. 303–304).

Bueno (2010) É uma sinfonia menos inovadora. O partido a utilizou para justificar as críticas anteriores a Shostakovich.

Escrita nos “clássicos” quatro moviemntos, suas melodias e orquestração são bem menos inovadoras que a anterior. (...) Enquanto as autoridades enxergaram na obra tudo aquilo que esperavam de seu mais talentoso compositor, o público compreendeu a necessidade de Shostakóvitch em externar o sofrimento a que fora submetido pelo Terror Stalinista.

As autoridades trataram o ocorrido como uma mudança de atitude do compositor a fim de justificar o mote: “Vejam como as críticas do Partido tinham fundamentos!” (BUENO, 2010, pp. 114–115).

Morrison (2009) N/A

3.4.1.2.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) N/A

Frolova-Walker (2016) N/A

Fairclough (2016) N/A

Fay (2005a) Devido a seus méritos musicais.

Felizmente, a *Quinta Sinfonia* de Shostakovich não se tornou, nesta conjuntura, vítima de uma reação política inesperada ou inversão crítica. Composto sob tais circunstâncias coercivas, foi uma realização notável, uma obra de originalidade e qualidade criativas indiscutivelmente notáveis. Em um momento decisivo na história da música soviética, a *Quinta Sinfonia* de Shostakovich definiu um nível para o realismo socialista musical muito alto. Em poucos meses, estava sendo ativamente promovida em todo o mundo como uma orgulhosa contribuição soviética para a literatura sinfônica internacional⁸⁰ (FAY, 2005a, p. 104).

⁷⁹For a whole year Shostakovich lived with the sword of Damocles hanging over his head. He completed his Fourth Symphony in April 1936, but was bullied during rehearsals into withdrawing the work. In April 1937 Shostakovich started work on his Fifth Symphony, a work with which he was hoping to rehabilitate himself, and which, accordingly, came up to Party expectations, at least in its outward expression. The Fifth could pass for an example of the heroic classicism demanded by Stalin’s cultural policy.

[...]

Shostakovich’s rehabilitation was as carefully calculated as his fall and, like the Pravda attack, was part and parcel of the Party’s strategy to make artists bow to its dictates. The regime had to demonstrate that it could not only smite, but also anoint with balm

⁸⁰Fortunately, Shostakovich’s Fifth Symphony did not become, at this juncture, the victim of an unexpected political backlash or critical inversion. Composed under such coercive circumstances, it was a remarkable accomplishment, a work of indisputably outstanding creative originality and quality. At a defining moment in the history of Soviet music, Shostakovich’s Fifth Symphony set the bar for musical Socialist Realism very high. Within a few months it was being actively promoted worldwide as a proud Soviet contribution to the international symphonic literature

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Olkhovsky (1955)	Embora seja uma obra de arte verdadeira, sua aclamação foi útil porque glorifica o regime e pôde ser utilizada para demonstrar as vantagens do sistema soviético.	Aproveitamento de uma verdadeira obra de arte para fins de propaganda
Aliados	Hakobian (2017) Abraham (1943) Bakst (1966)	Para ser feito de exemplo após sentir em sua própria pele o que outros cidadãos soviéticos sentiram. Foi uma tentativa de fazer música “como as vacas dão leite”. Porque fundiu elementos pessoais com conceitos públicos e sociais, rompeu com experimentos formalistas e naturalistas.	Aproveitamento de uma verdadeira obra de arte para fins de propaganda Música cotidiana Pelos méritos musicais da obra
Propagandistas	Schwarz (1983) Maes (2002)	Porque expressa clareza e afirmação. Porque a sinfonia poderia ser feita de exemplo do classicismo heroico demandado pela política cultural. Foi uma estratégia para fazer os artistas curvarem-se aos ditames do partido.	Pelos méritos musicais da obra Aproveitamento de uma verdadeira obra de arte para fins de propaganda
Acadêmicos	Bueno (2010) Fay (2005a)	É uma sinfonia menos inovadora. O partido a utilizou para justificar as críticas anteriores a Shostakovich. Devido a seus méritos musicais.	Aproveitamento de uma verdadeira obra de arte para fins de propaganda Pelos méritos musicais da obra

Tabela 6 – Posições e teses em relação à aclamação da Sinfonia n. 5 de Shostakovich.

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Aproveitamento de uma verdadeira obra de arte para fins de propaganda	2	0	2	0
Música cotidiana	0	1	0	0
Pelos méritos musicais da obra	0	1	1	1

3.4.2 Comentários

Sobre os motivos para o cancelamento da estreia da Sinfonia n. 4, temos três explicações: a de que a sinfonia foi escrita em uma linguagem modernista demais (*Lady Macbeth* foi denunciada, portanto a Sinfonia n. 4 seria também), a de que Shostakovich foi obrigado a fazê-lo contra sua vontade e, finalmente, a de que o controle do Partido (ou de Stalin) havia aumentado.

Somente Maes (2002, p. 303) parece aderir à segunda tese (a de que a decisão teria sido tomada contra a vontade do compositor). Há uma ideia de que esse seria o discurso ideológico, “propagandístico”, mais comum, mas aparentemente não o é. A mais comum parece ser a reação ao “medo”, como diz Bueno (2010). Ou seja, seria uma decisão do próprio compositor, porém em reação a “algo” que certamente ocorreria (embora não fique claro o que exatamente).

Essa tese do medo, a propósito, não aparece nos *Dissidentes*. Embora Hakobian (2017) seja o único a comentar o episódio, o autor segue a tese do “modernismo” como causa do cancelamento. Virtualmente todos os autores, aliás, concordam que a linguagem da obra é “modernista” (alguns, como Bueno (2010, p. 114), consideram-na derivada da linguagem sinfônica de Mahler), mesmo que não seja essa a explicação utilizada para seu cancelamento.

Aqui, ainda, Schwarz (1983, p. 131) apresenta uma explicação menos alinhada com os *Propagandistas*, utilizando a tese da linguagem “modernista”, enquanto Edmunds (2004) está mais alinhando com essa categoria, não só aderindo à tese do “medo”, como colocando-a atrás do nome do próprio Stalin.

A tese da imposição de poder pelo aumento do controle do partido é levantada também apenas por um autor — novamente Edmunds (2004) — e é o único exemplo da repetição dessa tese aqui, comum em outros episódios e mais alinhada, a princípio, às categorias de *Dissidentes* e *Propagandistas*.

Que a Sinfonia n. 5 contribuiu para a restauração do status do compositor, isso é ponto pacífico entre os autores. As causas de seu sucesso, no entanto, são explicadas de diversas maneiras.

Há, nesse caso, um alinhamento entre Olkhovsky (1955, pp. 130–131), Hakobian (2017, p. 173) (*Dissidentes*), Maes (2002, pp. 303–304) e Bueno (2010, pp. 114–115) (*Propagandistas*) na tese de que o regime se aproveitou de uma verdadeira obra de arte para fins de propaganda, embora Bueno (2010, pp. 114–115) acredite que a qualidade da Sinfonia n. 5 seja inferior à n. 4, por ser menos “inovadora”. Os *Dissidentes*, porém, acrescentam a esta tese da “propaganda” a vitimização de Shostakovich. Segundo Hakobian, por exemplo, o compositor teve que ser “golpeado” para ter direito à glória.

Bakst (1966, pp. 315–316) e Fay (2005a, p. 104) (*Aliado e Acadêmica*) entendem que o sucesso se deu basicamente pelos méritos musicais da obra. Bakst (1966) fala, inclusive, em ruptura com experimentos formalistas, ou seja, o abandono da linguagem “modernista” da Sinfonia n. 4 e de *Lady Macbeth de Mtsensk*. Fay (2005a) é a única de sua categoria a comentar o episódio. Aqui os *Acadêmicos* praticamente se abstêm de comentar.

Abraham (1943, p. 12), ao contrário dos outros autores, vê a Sinfonia n. 5 como um fracasso. Uma tentativa de fazer música “como as vacas dão leite” (ver nota 74), que, ao final de contas, resultou em “leite adulterado com cal e água.”

Excluindo-se Abraham (1943) e Schwarz (1983), portanto, há uma divisão clara entre *Propagandistas* e *Dissidentes*, de um lado, e *Aliados* e *Acadêmicos*, de outro, embora nesse segundo grupo a amostragem seja muito pequena, a ponto de, talvez, não ser possível traçar essa tendência.

De qualquer maneira, vemos aqui duas teses claramente delineadas: a da utilização da obra para fins de propaganda e a dos méritos artísticos da obra em si. É claro que, seguindo o ponto de vista esperado por sua categoria, os autores que defendem a primeira tese vêem essa utilização propagandística de maneira negativa. Supondo

que essa interpretação esteja correta, não necessariamente se segue que Shostakovich sofreu abusos ou foi algum tipo de vítima por conta disso. Pelo contrário, as evidências parecem sugerir que o compositor beneficiou-se largamente do sucesso da obra. A utilização de obras de arte como arma ideológica não foi exclusividade da União Soviética, nem mesmo de países socialistas, e não deveria surpreender quem estuda a história da música.

3.5 Mudança de política cultural durante a II Guerra Mundial

Quando as invasões alemãs ao território soviético se iniciaram em 1941 dando início ao que os soviéticos chamaram de “Grande Guerra Patriótica”, a política cultural, ao menos aparentemente, pareceu sofrer grandes mudanças.

Todo o debate sobre o problema do *formalismo* na música soviética desaparece (ou ao menos diminui consideravelmente) e há uma convergência para a criação de obras patrióticas e arte popular que servisse ao esforço de guerra.

3.5.1 Problema: Por que ocorreu essa mudança na política cultural?

3.5.1.1 Síntese das posições

3.5.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) A dedicação total à guerra significou que o partido se envolveu menos com a música.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o poder soviético teve suas mãos ocupadas com problemas diretamente relacionados à guerra, e os compositores soviéticos tiveram uma trégua temporária das formas mais extremas de controle político. Assim que a guerra acabou, porém, e o Partido teve tempo de colocar sua casa em ordem, os controles foram reforçados mais uma vez.

O processo de restabelecimento do controle das artes pelo Partido após a guerra começou em 1946 no campo da literatura. A vez dos músicos veio em 1948 com a publicação do decreto do Comitê Central sobre a ópera de Muradeli, *A Grande Amizade*⁸¹ (OLKHOVSKY, 1955, p. 151).

Taruskin (2009) O Patriotismo e a unificação do país estavam na ordem do dia.

No Ocidente, o tratamento heróico dos temas da Segunda Guerra Mundial foi, e provavelmente continuará sendo, território de best-sellers e filmes. Não é assim na União Soviética, onde artistas importantes vêm produzindo grandes obras dedicadas à guerra em todas as mídias há 25 anos ou mais. Estes, juntamente com as numerosas obras de arte soviética que glorificam a Revolução e a pessoa de Lênin, foram inevitavelmente, e com razão, as produções artísticas soviéticas mais “típicas”, não apenas no assunto, mas também no estilo e na técnica. Talvez uma maneira de explicar esse fenômeno seja descartar toda a arte soviética “ortodoxa” como estando no nível estético do best-seller e do filme de mercado de massa. Mas também se deve tentar entender o lugar da “Grande Guerra Patriótica” na consciência nacional soviética. Foi na história, e agora é na memória e na arte, o grande unificador do povo soviético e, como tal, é obviamente o sonho de um tolstoiano. Como se para forjar deliberadamente um vínculo com a ética cristã de Tolstói, os retratos artísticos soviéticos de heróis de guerra sempre exibiram francamente — para os ocidentais, embaraçosamente — decorações hagiográficas, em nenhum lugar mais descaradamente do que nesta nova ópera de Molchanov⁸² (TARUSKIN, 2009, pp. 368–369).

⁸¹During World War II the Soviet power had its hands full with problems directly related to the war, and Soviet composers were granted a temporary respite from the more extreme forms of political control. As soon as the war was over, however, and the Party had had time to put its house in order, controls were tightened once more.

The process of re-establishing Party control of the arts after the war began in 1946 in the field of literature. The musicians’ turn came in 1948 with the publication of the Central Committee’s decree on Muradeli’s opera *The Great Friendship*

⁸²In the West the heroic treatment of World War II themes has been, and is likely to remain, the province of best sellers and movies. Not so in the Soviet Union, where leading artists have been turning out major works devoted to the war in all media for a quarter century and more. These, along with the likewise numerous works of Soviet art glorifying the Revolution and the person of Lenin, have been inevitably, and with good reason, the most “typical” Soviet artistic productions, not only in subject matter but also in style and technique. Perhaps one way of explaining this phenomenon is to dismiss all “orthodox” Soviet art as being on the esthetic level of the best seller and the mass-market movie. But one should also try to understand the place of the “Great Patriotic War” in the Soviet national consciousness. It was in history, and is now in memory and art, the great unifier of the Soviet people and, as such, is obviously a Tolstoyan’s dream. As if deliberately to forge a link with Tolstoy’s Christian ethics, Soviet artistic portrayals of war heroes have always displayed frankly — to Westerners, embarrassing — hagiographical trappings, nowhere more baldly than in this new opera by Molchanov

Hakobian (2017) Porque a guerra canalizou os pensamentos e sentimentos da nação para lutar pela vitória.

A guerra de 1941-1945 afetou a vida espiritual do país de uma forma muito peculiar. Por um lado, canalizava os pensamentos e sentimentos da nação em uma direção única e precisamente circunscrita: os artistas soviéticos, tendo adotado o principal slogan de guerra *Vsë dlya fronta, vsë dlya pobedi* (“Tudo para o front, tudo pela vitória”) com absoluta sinceridade, tentaram ao máximo responder a este *sozialniy zakaz* [contrato social] muito especial com trabalhos oportunos expressando o escopo de emoções e esperanças relevantes. Por outro lado, uma atitude específica desenvolvida entre os intelectuais soviéticos (...) A elevação espiritual única causada — um tanto paradoxalmente — por aquele evento catastrófico⁸³ (HAKOBIAN, 2017, pp. 192–193).

3.5.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) N/A**Bakst (1966)** N/A

3.5.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Porque o que importava era a sobrevivência.

A música daqueles dias destinava-se a consolar e elevar, a encorajar e exortar; nada mais importava. Os compositores não pensavam em valores eternos, nem mesmo no amanhã — apenas no hoje, no momento, no impacto imediato no ouvinte. Todas as controvérsias, todas as disputas sobre epígonismo, realismo e formalismo se foram; tudo que era estetizante foi esquecido. Apenas a sobrevivência do corpo e da alma importava, e o elemento essencial da música era sua força para aumentar o moral. Em um retrospecto imparcial, encontramos ocasionais superficialidades, posturas, atos heróicos vazios; mas sob o fogo tudo parecia real e muito vital⁸⁴ (SCHWARZ, 1983, p. 180).

Maes (2002) Porque o governo confiou no patriotismo dos artistas.

A sujeição da arte terminou repentinamente com o ataque alemão à União Soviética em 22 de junho de 1941. No final daquele ano, Kiev havia caído, Leningrado foi sitiada e os alemães se aproximavam de Moscou. As instituições culturais foram evacuadas, assim como a maioria dos compositores.

[...]

As autoridades estavam bem cientes do impacto psicológico da arte e apoiaram todas as formas de empreendimentos artísticos que pudessem reunir as pessoas na luta por seu país. A propaganda de Stalin utilizou toda a gama de sentimentos nacionalistas.

[...]

O governo confiou no patriotismo dos artistas soviéticos e, portanto, os deixou em paz. Com a sujeição da arte não sendo mais uma prioridade, o período da guerra foi um tempo de relativa liberdade e grande criatividade para os compositores russos⁸⁵ (MAES, 2002, pp. 305–306).

⁸³The war of 1941–45 affected the country’s spiritual life in a very peculiar way. On the one hand, it channelled the nation’s thoughts and feelings in a single and precisely circumscribed direction: Soviet artists, having taken the chief war slogan ‘*Vsë dlya fronta, vsë dlya pobedi*’ (‘Everything for the front, everything for the victory’) with absolute sincerity, tried their best to respond to this very special *sozial’niy zakaz* with timely works expressing the scope of relevant emotions and hopes. On the other hand, a specific attitude developed among Soviet intellectuals (...) The unique spiritual uplift caused — somewhat paradoxically — by that catastrophic event

⁸⁴The music of those days was meant to console and uplift, to encourage and exhort; nothing else mattered. Composers did not think of eternal values, not even of tomorrow — only of today, of the moment, of the immediate impact on the listener. Gone were all controversies, all the quarrels about epigonism and realism and formalism; forgotten was all aestheticizing. Only the survival of body and soul mattered, and the essential element of music was its morale-building force. In detached retrospect one finds occasional shallowness, posturing, hollow heroics; but under fire it all seemed real and very vital

⁸⁵The subjection of art came to a sudden end with the German attack on the Soviet Union on 22 June 1941. By the end of that year, Kiev had fallen, Leningrad was besieged, and the Germans were approaching Moscow. Cultural institutions were evacuated, and so were most composers.

[...]

The authorities were well aware of the psychological impact of art, and supported every form of artistic endeavor that might rally the people behind the fight for their country. Stalin’s propaganda played on the entire gamut of nationalistic sentiments.

[...]

The government relied on the patriotism of Soviet artists and so left them largely in peace. With the subjection of art no longer a priority, the war period was a time of relative freedom and great creativity for Russian composers

Bueno (2010) Porque as autoridades confiaram no patriotismo dos artistas e sabiam do efeito psicológico da música na população.

As autoridades sabiam muito bem qual era o impacto psicológico da música sobre a população russa e a propaganda de Stálin era feita toda em cima de sentimentos nacionalistas, já que o governo confiava no patriotismo de seus artistas.

[...]

A Grande Guerra Patriótica (como os russos chamam a II Guerra Mundial) deu aos artistas soviéticos a esperança de que a repressão dos anos 1930 tivesse ficado para trás e que poderiam voltar a trabalhar em paz, mas tudo não passou de falsa esperança. (...) À medida que a II Guerra caminhava para o seu final e a balança pendia para uma vitória soviética, as autoridades voltaram a exigir de seus artistas uma atitude otimista frente à eminente vitória (BUENO, 2010, p. 116).

Morrison (2009) *N/A*

3.5.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) *N/A*

Frolova-Walker (2016) *N/A*

Fairclough (2016) *N/A*

Fay (2005a) *N/A*

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Aliança entre artistas e partido devido ao objetivo comum	2	0	3	0
O partido teve menos tempo de se dedicar a assuntos culturais	1	0	0	0

3.5.2 Comentários

Sobre este episódio, não há nenhum comentário dos *Aliados* e *Acadêmicos*. Dentre os outros autores, vemos aqui duas teses: a de que o “partido” teve menos tempo de se dedicar a assuntos culturais devido ao esforço de guerra e a de que houve uma aliança entre artistas e partido devido ao objetivo comum. A primeira é levantada por Olkhovsky (1955, p. 151) e a segunda, basicamente, por todos os outros.

Aparentemente, os anos da Segunda Guerra são menos polêmicos na literatura. Há uma relativa redução de explicações anticomunistas. Ainda assim, Bueno (2010, p. 116), por exemplo, busca tratar a situação como uma estratégia consciente das “autoridades” em “confiar” no patriotismo do artista e, assim que possível e necessário para seus objetivos, essa estratégia foi abandonada. Olkhovsky (1955, pp. 192–193) também enfatiza o aspecto temporário dessa trégua. Há, portanto, um certo esforço em manter este episódio dentro do paradigma antissoviético.

A Segunda Guerra Mundial é um momento menos abordado na literatura do que os tratados até agora. É possível que isso se dê simplesmente por existirem menos documentos de fonte primária debatendo a estética soviética. No entanto, não existe uma correlação entre quantidade de evidências e amplitude da discussão de um assunto. Quando existe interesse, mesmo com apenas uma única evidência, um assunto é amplamente discutido na historiografia. Talvez o consenso, ou seja, a ausência de polêmica, exija menos debates. Não há, aqui, uma contradição tão patente como o retorno de Prokofiev, por exemplo: há um consenso de que houve uma sintonia entre Estado e artistas. Em tempos de guerra, aparentemente, não há contradição, para a historiografia, na realização de obras patrióticas.

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Olkhovsky (1955)	A dedicação total à guerra significou que o partido se envolveu menos com a música.	O partido teve menos tempo de se dedicar a assuntos culturais
	Taruskin (2009)	O Patriotismo e a unificação do país estavam na ordem do dia.	Aliança entre artistas e partido devido ao objetivo comum
Propagandistas	Hakobian (2017)	Porque a guerra canalizou os pensamentos e sentimentos da nação para lutar pela vitória.	Aliança entre artistas e partido devido ao objetivo comum
	Schwarz (1983)	Porque o que importava era a sobrevivência.	Aliança entre artistas e partido devido ao objetivo comum
	Maes (2002)	Porque o governo confiou no patriotismo dos artistas.	Aliança entre artistas e partido devido ao objetivo comum
	Bueno (2010)	Porque as autoridades confiaram no patriotismo dos artistas e sabiam do efeito psicológico da música na população.	Aliança entre artistas e partido devido ao objetivo comum

Tabela 7 – Posições e teses em relação à mudança de política cultural durante a II Guerra Mundial.

3.6 A grande amizade e a campanha cultural em 1948

Em 11 de Fevereiro de 1948 o jornal Pravda publicava a resolução do Politburo do PCUS “Sobre a ópera *A Grande Amizade*”, de Vano Muradeli.⁸⁶ Era o início de uma campanha cultural com grandes consequências para a música soviética, tendo mudado os representantes dos principais postos de administração da vida musical, além de seu direcionamento estético, até mesmo com reflexos mundiais como, por exemplo, o *II Congresso de Compositores Progressistas*, realizado em Praga, no mesmo ano, com participação de artistas do mundo todo, incluindo o Brasil.

Parte da polêmica se deu devido à presença de Stalin e outros membros do Politburo em uma das récitas da ópera no dia 5 de Janeiro do mesmo ano. Supostamente Stalin teria saído do teatro antes do final da apresentação e seu desgosto, segundo alguns autores, teria sido o motivo (ou ao menos o bode expiatório) da campanha que se seguiria.

Após a publicação da resolução, em 17 de Fevereiro de 1948, Andrey Zhdanov, então responsável pelos assuntos culturais da União Soviética, participa da assembleia geral do Sindicato dos Compositores Soviéticos para discutir a resolução. O mesmo Zhdanov convocará o Primeiro Congresso de Compositores Soviéticos de Toda a União, que ocorrerá em Abril, tendo seus discursos de abertura e fechamento publicados. Este último, em especial, tornou-se referência no debate sobre a música soviética e foi traduzido para diversos idiomas, inclusive em português, já no ano seguinte, na revista *Problemas* (ZHDANOV, 1949b). Neste discurso, os principais compositores da União Soviética foram acusados de “formalismo decadente”.

A influência de Zhdanov neste processo foi tão marcante que alguns autores chamam o período de *zhdanovschina*, em clara referência à *yezhovschina*⁸⁷, ou “grande terror”, como é referido o período de 1936 a 38 quando houve um “expurgo” no Partido Comunista, com prisões e execuções de diversos políticos, inclusive do comitê central, suspeitos de sabotagem e espionagem.

3.6.1 Problemas: Por que *A Grande Amizade* foi censurada e quais eram os objetivos de Zhdanov?

3.6.1.1 Síntese das posições

3.6.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) Para impor o poder do partido e eliminar a individualidade.

Conclui-se que o verdadeiro propósito da campanha de Zhdanov era treinar o povo soviético para acreditar de uma vez por todas que o desenvolvimento histórico da União Soviética, sua vida social, cultural e artística, se deve inteiramente ao Partido e ao governo e que o massas e o homem em geral como sujeito da história são categoricamente excluídos da vida criativa⁸⁸ (OLKHOVSKY, 1955, p. 12).

Na realidade, os apelos ao “nacionalismo” na música e todo o conceito de “música para o povo” ou “música para as massas” representam nada mais que uma tentativa de nivelar a arte a fim de aumentar seu valor de propaganda, sem levar em conta a educação artística do consumidor⁸⁹ (OLKHOVSKY, 1955, p. 55).

Taruskin (2009) Zhdanov fez o que Stalin desejava, pois era seu cão de guarda.

A era da política das artes draconianas, assim inaugurada, tornou-se o “período intermediário” do compositor [Prokofiev]. Duraria até a morte de Stalin em 1953, com um leve relaxamento durante a guerra, e com uma reimposição cruel de disciplina em 1948, quando Shostakovich e todos os seus mais eminentes colegas seriam levados à tribuna nos quartéis-generais do Comitê Central do

⁸⁶Original em russo disponível em <<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/music.htm>>. Acesso: 13 de Mar de 2021.

⁸⁷Nikolai Yezhov era o presidente da NKVD no período.

⁸⁸It follows that the real purpose of Zhdanov’s campaign was to train the Soviet people to believe once and for all that the historical development of the Soviet Union, its social, cultural and artistic life, are due entirely to the Party and the government and that the masses and man in general as a subject for history are categorically excluded from creative life.

⁸⁹In reality the appeals for “nationalism” in music and the whole concept “music of for the people” or “music for the masses” represent nothing but an attempt at levelling art in order to enhance its propaganda value, with no regard whatever to the artistic education of the consumer.

Partido Comunista por Andrei Zhdanov, o cão de guarda cultural de Stalin, para confessar seus pecados e expressar gratidão por sua humilhação⁹⁰ (TARUSKIN, 2009, p. 360).

Hakobian (2017) A ópera foi censurada porque Stalin possuía uma “atitude pessoal ambivalente” em relação a Orzhonikidze. O objetivo era retornar os compositores ao caminho ideológico “correto”.

Não se sabe se Stalin realmente viu e ouviu a ópera de Muradeli, cujo libreto trata dos acontecimentos da Guerra Civil no Cáucaso e do papel de Sergo Ordzhonikidze (1886-1937) — homem declarado pela propaganda de Stalin como um dos Líderes e companheiros de armas mais próximos e fiéis do Professor (na ópera, Ordzhonikidze é indicado como Comissário). Seja como for, algumas pessoas muito importantes conheceram a ópera, e ela não os satisfaz. (...) mesmo a menor dúvida sobre as qualidades superiores de ambas as nações [Rússia e Geórgia] não poderia ser tolerada, já que o Líder e Mestre era um georgiano de raízes ossetas (...) o verdadeiro erro dos autores da ópera e dos responsáveis pela sua encenação eram de outra natureza: não levavam em consideração a atitude pessoal ambivalente do ditador para com a memória do seu companheiro, que morreu em 1937 em circunstâncias duvidosas.

[...]

Seja como for, a deficiência real ou imaginária da ópera provou ser um bom pretexto para estabelecer a ordem nas questões musicais. Do ponto de vista daqueles que eram responsáveis por manter a linha ideologicamente correta na música, alguns dos principais compositores do país, de fato, haviam tomado muitas liberdades, e era uma tarefa urgente colocá-los no caminho correto⁹¹ (HAKOBIAN, 2017, pp. 219–220).

3.6.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) N/A

Bakst (1966) A ópera foi censurada por ser antinacional e formalista. Possui uma tendência de apreciar a forma artística por si só, independentemente de seu conteúdo.

Em 10 de fevereiro de 1948, o Comitê Central do Partido Comunista adotou uma resolução que condenava as tendências antinacionais e falsas da música soviética e convocava os compositores soviéticos a compor música ideológica realista baseada nas tradições clássicas da música russa⁹² (BAKST, 1966, p. 325).

Os elementos formalistas da ópera de Muradeli foram criticados em uma resolução adotada em 10 de fevereiro de 1948 pelo Comitê Central do Partido Comunista. A resolução, intitulada “Sobre a ópera de Muradeli, a Grande Amizade”, censurava as tendências formalistas da música soviética de fruição apenas da forma artística, independentemente de seu conteúdo, e apelava aos compositores soviéticos para dominar os princípios do realismo soviético e “se tornarem imbuídos de uma realização dos objetivos elevados da criatividade musical que o povo soviético exige; rejeitar tudo o que enfraquece nossa música e impede seu desenvolvimento; para assegurar o entusiasmo sobre a atividade criativa e a aceleração da cultura musical soviética; e estimular a criação em todas as fases da composição musical de obras dignas do povo soviético”⁹³ (BAKST, 1966, p. 375).

⁹⁰The era of draconian arts policy thus ushered in became the composer’s “middle period.” It would last until Stalin’s death in 1953, with a slight relaxation during the war, and with a vicious reimposition of discipline in 1948, when Shostakovich and all his most eminent colleagues would be marched to the rostrum at the headquarters of the Communist Party’s Central Committee by Andrei Zhdanov, Stalin’s cultural watchdog, to confess their sins and express gratitude for their humiliation.

⁹¹It is not known whether Stalin really saw and heard Muradeli’s opera, whose libretto deals with the events of Civil War in the Caucasus and with the role of Sergo Orjonikidze (1886-1937) — a man declared by Stalin’s propaganda to be one of the Leader and Teacher’s closest and most faithful companions-in-arms (in the opera Orjonikidze is portrayed as Commissar). Be that as it may, some very important persons got to know the opera, and it failed to satisfy them. (...) even the slightest doubt about the superior qualities of both nations could not be tolerated, as the Leader and Teacher was a Georgian with Ossetian roots (...) the real blunder of the authors of the opera and of those who were responsible for its staging was of a different nature: they did not take into account the dictator’s ambivalent personal attitude to the memory of his companion, who had died in 1937 under dubious circumstances.

[...]

Be that as it may, the opera’s real or imaginary shortcoming proved to be a good pretext to establish order in musical matters.

From the point of view of those who were responsible for keeping the ideologically correct line in music, some of the country’s leading composers, indeed, had taken too many liberties, and it was an urgent task to return them to a right path.

⁹²On February 10, 1948, the Central Committee of the Communist Party adopted a resolution which condemned antinational and formalist tendencies in Soviet music, and called upon Soviet composers to compose realistic, ideologic music based on classical traditions of Russian music.

⁹³The formalist elements of Muradeli’s opera were criticized in a resolution adopted on February 10, 1948, by the Central Committee of the Communist Party. The resolution, which was entitled “About Muradeli’s opera Great Friendship,” censured formalist tendencies in Soviet music to enjoy the artistic form alone, independently of its content, and called upon Soviet composers to master the principles of Soviet realism and “to become imbued with a realization of the lofty aims of musical creativity which the Soviet people demand; to reject all that enervates our music and impedes its development; to ensure enthusiasm about creative activity and the rapid of Soviet musical culture; and to stimulate the creation in every phase of musical composition of works worthy of the Soviet people.”

3.6.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) O objetivo de Zhdanov era forjar uma arma ideológica-política através do Realismo Socialista e fazer uma limpeza dos quadros das instituições musicais.

No Primeiro Congresso de Escritores em 1934, ao lado de Maxim Gorky, ele [Zhdanov] proferiu o *dictum* ideológico do Partido, transformando o realismo socialista em uma arma ideológica. Quando assumiu o comando da frente ideológica, em 1946, estava decidido a fazer uma varredura. Culto e bem-educado, frio e implacável, Zhdanov tinha o fanatismo da convicção. Ele não hesitou diante de nada que pudesse ajudá-lo a alcançar seus objetivos, que ele acreditava ser do melhor interesse de seu Partido e de seu país. Ele recorreu a abusos, insinuações, ameaças e até lisonjas, se necessário. Ele conhecia a intelectualidade; estava ciente das divisões secretas, dos ciúmes ocultos, das fraquezas artísticas. Ele explorou os ressentimentos dos jovens e dos não reconhecidos contra o “estabelecimento”. O que quer que ele tenha feito, ele sempre se apresentou como o protetor da verdadeira arte russo-socialista.

[...]

Aqueles citados por nome nas críticas retrataram-se publicamente, permanecer em silêncio era uma admissão de culpa. Zhdanov obviamente gostava de seu duplo papel de promotor e juiz; manipulava as reuniões com astúcia, mantendo sempre um certo nível intelectual. O verdadeiro drama foi encenado por escritores, músicos e artistas, cada um trepidante por sua própria carreira e segurança⁹⁴ (SCHWARZ, 1983, pp. 205–206).

Maes (2002) A censura se deu porque Stalin estava envolvido na morte de Ordzhonikidze. O objetivo de Zhdanov era manipular os artistas.

Vano Muradeli, um compositor georgiano da geração de Shostakovich, escolheu um tema nacionalista, com o comissário georgiano Ordzhonikidze como seu herói. O que Muradeli não percebeu na época foi que Stalin provavelmente teve uma participação na morte de Ordzhonikidze durante os expurgos de 1937. Além disso, Muradeli retratou o povo do norte do Cáucaso (georgianos, ossetas e lezguianos) como inimigos da Rússia durante a guerra civil. Stalin pensava de outra forma, sustentando que essas pessoas sempre foram aliadas dos russos e os ajudaram a chegar à vitória. A acusação mais grave levantada contra o compositor foi, portanto, que ele era culpado de “falsificação dos fatos históricos”⁹⁵ (MAES, 2002, p. 310).

O “realismo socialista” nunca foi elaborado como uma teoria coerente, embora enormes esforços tenham sido despendidos na tentativa de criar a ilusão de uma teoria. Em vez disso, era apenas uma cordilheira de slogans com obscuros vales cinzentos entre eles. Na verdade, as autoridades consideravam essa imprecisão e falta de coerência úteis demais para serem sacrificadas, pois lhes permitia flexibilidade ilimitada na manipulação de artistas. Dadas duas obras de caráter semelhante, uma pode ser elogiada e a outra condenada de acordo com algum capricho oficial momentâneo⁹⁶ (FROLOVA-WALKER, 1998 apud MAES, 2002, pp. 313–314).

Bueno (2010) A ópera foi censurada porque irritou a Stalin por retratar Ordzhonikidze, cuja morte ocorreu de maneira suspeita. O objetivo de Zhdanov era retomar as rédeas curtas da *intelligentsia*.

⁹⁴At the First Writers’ Congress in 1934, standing side by side with Maxim Gorky, he [Zhdanov] delivered the Party’s ideological dictum, forging Socialist Realism into an ideo-political weapon. When he was put in charge of the ideological front, in 1946, he was determined to make a clean sweep. Cultured and well-educated, cold and ruthless, Zhdanov had the fanaticism of conviction. He did not shrink from anything that could help him achieve his aims which he believed to be in the best interest of his Party and his country. He resorted to abuse, insinuations, threats, even flattery if need be. He knew the intelligentsia; lie was aware of the secret divisions, the hidden jealousies, the artistic foibles. He exploited the resentments of the young and the unrecognized against the “establishment”. Whatever he did, he always posed as the protector of true Russo-Socialist art.

[...]

Those criticized by name recanted publicly, to remain silent was an admission of guilt. Zhdanov obviously enjoyed his dual role as prosecutor and judge; he manipulated the meetings with shrewdness, always maintaining a certain intellectual level. The real drama was acted out by writers, musicians, and artists, each trembling for his own career and safety.

⁹⁵Vano Muradeli, a Georgian composer of Shostakovich’s generation, had chosen a nationalist theme, with the Georgian commissar Ordzhonikidze as his hero. What Muradeli did not realize at the time was that Stalin had probably had a hand in Ordzhonikidze’s death during the 1937 purges. Moreover, Muradeli had portrayed the people of the northern Caucasus (Georgians, Ossets, and Lesghians) as enemies of Russia during the civil war. Stalin thought otherwise, holding that these people had always been allies of the Russians and had helped them to victory. The gravest accusation leveled at the composer was therefore that he had been guilty of “falsification of the historical facts”

⁹⁶“Socialist Realism” was never worked out as a coherent theory, although enormous efforts were expended in attempting to create the illusion of one. Rather, it amounted only to a range of slogans with obscure gray valleys between them. In truth, officials found this vagueness and lack of coherence far too useful to be sacrificed, for it allowed them unlimited flexibility in manipulating artists. Given two works of similar character, one might be praised and the other condemned according to some momentary official whim

Com o final da Grande Guerra Patriótica ficou claro que Stálin retomaria as rédeas curtas em relação à *intelligentsia* soviética. (...) Os motes da propaganda do pós-guerra eram “orgulho nacional” e “sentimentos anti-Occidente”.

No campo das artes o “formalismo decadente” voltou a ser perseguido sendo imperativa a sua erradicação.

[...]

Assim como havia feito anteriormente [No 1o congresso de escritores em 1934], Jdánov mirou seus ataques nas figuras mais proeminentes da cultura de então.

[...]

Em 5 de janeiro de 1948 a campanha chegou à música e aos seus criadores

[...]

O enredo e a música [de *A grande amizade* (Bueno traduz como *O Grande Camarada*)] deliberadamente usavam todos os clichês que preenchessem os requisitos do Realismo Socialista, porém, ao eleger como herói de sua ópera o comissário Ordjónikidze da Geórgia, Muradeli não imaginava que irritaria sobremaneira o Grande Líder, supostamente envolvido com a morte deste camarada durante os expurgos dos anos trinta (BUENO, 2010, pp. 148–149).

Morrison (2009) A censura ocorreu não por um motivo isolado, mas pelo “estado da música contemporânea soviética”. O objetivo de Zhdanov era regular o conteúdo ideológico das artes.

A maior parte da partitura aderiu na letra e no espírito aos princípios de *partijnost'*, *narodnost'* e *ideynost'*, mas mesmo assim foi considerada um fracasso. O fracasso não foi isolado; em vez disso, era sintomático do “estado infeliz da música soviética contemporânea” e da influência perniciosa de “compositores de orientação formalista”.

Aqui aparece o verdadeiro alvo da Resolução: a elite musical soviética e os órgãos que os apoiavam. Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Vissarion Shebalin, Popov e Myaskovsky são escolhidos por absorver técnicas criativas modernistas em detrimento do público ouvinte e por evitar as tradições folclóricas russas acessíveis em favor da abstração inacessível. Independentemente dos elogios recebidos pelos órgãos culturais durante a Segunda Guerra Mundial, suas obras foram reinterpretadas pelos membros do Comitê Central como emblemas da distorção decadente. (...) Apesar de seu tom militante, a Resolução permitiu uma solução burocrática para a crise: a demissão de Kharchenko do Comitê de Assuntos de Arte e de Khachaturian e vários outros do Orgkomitet do Sindicato dos Compositores Soviéticos.

Zhdanov supervisionou a redação da Resolução e assumiu a responsabilidade de regulamentar o conteúdo ideológico das artes⁹⁷ (MORRISON, 2009, p. 297).

3.6.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) O objetivo era subjugar toda criatividade musical aos ditames do Marxismo-Leninismo de acordo com a interpretação de Stalin.

A ópera de Muradeli foi concebida como uma homenagem à Geórgia natal de Stalin e foi a principal obra musical composta para celebrar o trigésimo aniversário da Revolução. No entanto, Zhdanov não aprovou nem a música nem o libreto. Usando o trabalho como ponto de partida, a resolução de 1948 se propôs a subjugar toda a criatividade musical de uma vez por todas aos ditames de uma doutrina marxista-leninista de acordo com a interpretação de Stalin. Ele tinha como alvo específico o trabalho de Prokofiev, Miaskovsky, Shebalin, Khachaturian, Gavriil Popov e, novamente, Shostakovich. Esses pilares da comunidade musical⁹⁸ (EDMUNDS, 2004, p. 16).

⁹⁷Most of the score adhered in letter and spirit to the principles of *partijnost'*, *narodnost'*, and *ideynost'*, but it was nonetheless deemed a failure. The failure was not isolated; rather, it was symptomatic of the “unhappy state of contemporary Soviet music” and the pernicious influence of “composers of the formalist orientation.”

Here the real target of the Resolution comes into view: the Soviet musical elite, and the agencies that supported them. Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Vissarion Shebalin, Popov, and Myaskovsky are singled out for absorbing modernist creative techniques to the detriment of the listening public and for shunning the accessible Russian folk traditions in favor of inaccessible abstraction. Irrespective of the accolades heaped upon them by cultural agencies during World War II, their works were reinterpreted by Central Committee members as emblems of decadent distortion. (...) Despite its militant tone, the Resolution permitted a bureaucratic solution to the crisis: the dismissal of Kharchenko from the Committee on Arts Affairs and of Khachaturian and several others from the Orgkomitet of the Union of Soviet Composers.

Zhdanov oversaw the writing of the Resolution and took it upon himself to regulate the ideological content of the arts

⁹⁸Muradeli’s opera was conceived as a tribute to Stalin’s native Georgia, and was the major musical work composed to celebrate the thirtieth anniversary of the Revolution. However, Zhdanov did not approve of either the music or the libretto. Using the work as a point of departure, the 1948 resolution set out to subjugate all musical creativity once and for all to the dictates of a Marxist-Leninist doctrine according to Stalin’s interpretation. It targeted specifically the work of Prokofiev, Miaskovskii, Shebalin, Khachaturian, Gavriil Popov, and, again, Shostakovich. These pillars of the musical community

Frolova-Walker (2016) *A Grande Amizade* foi censurada como bode expiatório de uma campanha criada por Zhdanov para mudar a estrutura de poder nas instituições musicais. Especialmente o Sindicato dos Compositores.

A causa mais provável foi a idolatria, ou até mesmo deificação, de Sergo Ordzhonikidze na ópera. Embora Ordzhonikidze fosse um dos velhos amigos e aliados políticos de Stalin durante sua ascensão ao topo durante a década de 1920, ele deveria ser preso nos Expurgos de 1937, mas se suicidou em vez de sofrer tortura, julgamento e execução.

[...]

Além da figura de Ordzhonikidze, Stalin pode ter feito outras objeções à narrativa escolhida pela ópera sobre a luta pela Geórgia durante o período da Guerra Civil. A música também pode ter contribuído para a má impressão. O estilo “georgiano” da ópera é implacável, e Stalin pode ter sentido que passou dos limites.

[...]

A partir dessas anotações [no livro de Zhdanov], pode-se ver como Zhdanov está transformando uma noite desagradável de ópera em uma ampla campanha para sacudir todas as principais instituições musicais: o Bolshoi, o Sindicato dos Compositores, o Conservatório de Moscou e, no nível governamental, o ministério do rádio (Radiokomitet) e o ministério das artes. Para Zhdanov, era provável que a demissão de Kharchenko fosse o maior prêmio, acima da proibição da “cacofonia” e muito, muito acima da condenação da ópera de Muradeli, que estava começando a desaparecer de vista⁹⁹ (FROLOVA-WALKER, 2016, pp. 223–224).

Fairclough (2016) O objetivo de Zhdanov provavelmente era consolidar culturalmente a nova política internacional de ênfase ao nacionalismo e contrária à cultura ocidental.

Se o discurso de Kamenov em julho de 1947 havia sinalizado a nova política externa cultural soviética, a Zhdanovshchina a consolidou pelo resto do período Stalin. (...) Os erros dos compositores soviéticos, (...) eram inevitáveis e incorrigíveis; enquanto que os compositores soviéticos, se escolhessem o caminho correto (realismo socialista e nacionalismo), ainda poderiam ser salvos.

[...]

O trabalho de base para esta nova posição sobre a arte soviética versus arte ocidental ocorreu bem antes de janeiro de 1948, como fica evidente a partir da data do discurso de Kamenov e do congelamento das relações culturais após 1947 (...) Mas para a música, sua declaração mais clara vem do Discurso do Comitê Central, de Zhdanov, em Janeiro de 1948 (repetido em seu discurso de fevereiro aos compositores).

[...]

Enquanto na esteira do artigo *Caos ao invés de música* no Pravda, Handel, Bach, Mozart e Haydn eram frequentemente invocados como modelos a seguir, em 1948 Zhdanov não menciona um único compositor não russo pelo nome; ele simplesmente os agrupa como “música clássica” (...) Onde Zhdanov menciona alguns nomes ocidentais, ele estava citando diretamente o crítico do século XIX Aleksandr Serov¹⁰⁰ (FAIRCLOUGH, 2016, pp. 207–208).

⁹⁹The most likely cause was the opera’s lionization, or even deification, of Sergo Ordzhonikidze. Although Ordzhonikidze was one of Stalin’s old friends and political allies during his rise to the top during the 1920s, he was due to be arrested in the Purges of 1937, but shot himself rather than undergo torture, trial and execution.

[...]

Beyond the figure of Ordzhonikidze, Stalin may have had other objections to the opera’s chosen narrative regarding the struggle for Georgia during the Civil War period. The music might also have added to the poor impression. The opera’s ‘Georgian’ style is unrelenting, and Stalin might have felt it outstayed its welcome.

[...]

From these jottings [on Zhdanov’s book] one can see how Zhdanov is turning a disagreeable night at the opera into a broad-ranging campaign to shake up all the leading musical institutions: the Bolshoi, the Union of Composers, the Moscow Conservatoire and, at the governmental level, the ministry for radio (Radiokomitet) and the arts ministry. For Zhdanov, it was likely that Khrapchenko’s dismissal was the greatest prize, above the banning of ‘cacophony’, and far, far above the condemnation of Muradeli’s opera, which was beginning to disappear from view

¹⁰⁰If Kemenov’s July 1947 speech had signalled the new Soviet cultural foreign policy, the Zhdanovshchina cemented it for the rest of the Stalin period. (...) The faults of Western composers, (...) were inevitable and incorrigible; whereas Soviet composers, if they turned to the right path (socialist realism and nationalism), could still be saved.

Groundwork for this new position on Soviet versus Western art took place well before January 1948, as is evident from the date of Kemenov’s speech and the freeze on cultural relations after 1947 (...) But for music, its clearest statement comes in Zhdanov’s January 1948 Central Committee speech (repeated in his February speech to composers)

[...]

While in the wake of the ‘Muddle Instead of Music’ article in Pravda, Handel, Bach, Mozart and Haydn were frequently invoked as models to follow, in 1948 Zhdanov does not mention a single non-Russian composer by name; he simply lumps them together as ‘classical music’ (...) Where Zhdanov did mention some Western names, he was quoting directly from the nineteenth-century critic Aleksandr Serov

Fay (2005a) Já havia uma campanha para enquadrar os principais problemas ideológicos que seriam revistos no Primeiro Congresso do Sindicato dos Compositores. A ópera já fora estreada no Bolshoi e, quando foi acusada, Muradeli jogou a culpa na instituição musical como um todo, dando munição para Zhdanov fazer o que queria: expurgar os principais músicos do país.

Em 5 de janeiro de 1948, Stalin e membros do Politburo participaram de um “ensaio geral” no Teatro Bolshoi da ópera de Vano Muradeli, *A Grande Amizade*, (...) Os dignitários, no entanto, não ficaram satisfeitos com o que viram. A questão poderia ter terminado aí, com a supressão silenciosa da produção, se já não tivesse sido revelada publicamente, em meio a grande alarde, no Bolshoi, palco de estreia do país, em apresentações nos dias 7 e 9 de novembro de 1947. As produções também foram montadas em mais de uma dúzia de teatros regionais.

Nós sabemos agora que indícios de uma ofensiva iminente no front musical surgiram antes. Em meados de dezembro de 1947, funcionários do Departamento de Agitprop submeteram a Zhdanov e a outros secretários do Comitê Central um breve levantamento das “deficiências” no desenvolvimento da música soviética. O objetivo deste documento era enquadrar as principais questões ideológicas e objetivos para o iminente Primeiro Congresso de Compositores Soviéticos de toda a União, previsto para fevereiro de 1948. No contexto da percepção da grave escassez de óperas soviéticas, *A Grande Amizade* de Muradeli foi caracterizada como defeituosa por erros políticos graves.

[...]

Em uma conferência convocada pelo Comitê Central do Partido Comunista no Teatro Bolshoi em 6 de janeiro de 1948, o libretista e os participantes da produção de *A Grande Amizade* montaram uma defesa vigorosa de seus esforços. Muradeli, no entanto, transigiu, lançando a rede da culpa por suas transgressões pessoais sobre o estabelecimento musical soviético como um todo e fornecendo a Zhdanov a munição necessária para escalar a investigação para um expurgo em massa dos principais músicos do país¹⁰¹ (FAY, 2005a, pp. 154–155).

Teses sobre a censura de *A Grande Amizade*

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
A ópera era formalista e antinacional	0	1	0	0
Bode expiatório na campanha de reestruturação das instituições musicais	0	0	1	2
Stalin estava envolvido na morte de Orzhonikidze	1	0	2	0

Teses sobre os objetivos de Zhdanov

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Imposição de poder do partido	1	0	3	1
Modificar os quadros das instituições musicais	0	0	0	2
Retornar a música ao caminho ideológico “correto”	1	0	1	1

¹⁰¹On 5 January 1948, Stalin and members of the Politburo attended a “dress rehearsal” at the Bolshoy Theater of Vano Muradeli’s opera *The Great Friendship*, (...) The dignitaries, however, were not pleased by what they saw. The matter might have ended there, with the quiet suppression of the production, had it not already been publicly unveiled, amid great fanfare, at the Bolshoy, the premiere stage of the country, in performances on 7 and 9 November 1947. Productions had also been mounted in more than a dozen regional theaters.

We now know that indications of an impending offensive on the musical front had surfaced earlier. In mid-December 1947, functionaries of the Agitprop Department had submitted to Zhdanov and other Central Committee secretaries a brief surveying the “shortcomings” in the development of Soviet music. The purpose of this document was to frame the major ideological issues and goals for the forthcoming First All-Union Congress of Soviet Composers, scheduled for February 1948. In the context of the perceived grave dearth of Soviet operas, Muradeli’s *The Great Friendship* was characterized there as flawed by serious political errors.

[...]

At a conference convened by the Central Committee of the Communist Party at the Bolshoy Theater on 6 January 1948, the librettist and participants in the production of *The Great Friendship* mounted a spirited defense of their efforts. Muradeli, however, truckled, casting the net of blame for his personal transgressions over the Soviet music establishment as a whole and supplying Zhdanov with the ammunition needed to escalate the inquiry into a wholesale purge of the country’s leading musicians

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Hakobian (2017)	A ópera foi censurada porque Stalin possuía uma “atitude pessoal ambivalente” em relação a Orzhonikidze. O objetivo era retornar os compositores ao caminho ideológico “correto”.	Stalin estava envolvido na morte de Orzhonikidze
Aliados	Bakst (1966)	A ópera foi censurada por ser antinacional e formalista. Possui uma tendência de apreciar a forma artística por si só, independentemente de seu conteúdo.	A ópera era formalista e antinacional
Propagandistas	Maes (2002)	A censura se deu porque Stalin estava envolvido na morte de Ordzhonikidze. O objetivo de Zhdanov era manipular os artistas.	Stalin estava envolvido na morte de Orzhonikidze
	Bueno (2010)	A ópera foi censurada porque irritou a Stalin por retratar Ordzhonikidze, cuja morte ocorreu de maneira suspeita. O objetivo de Zhdanov era retomar as rédeas curtas da <i>intelligentsia</i> .	Stalin estava envolvido na morte de Orzhonikidze
	Morrison (2009)	A censura ocorreu não por um motivo isolado, mas pelo “estado da música contemporânea soviética”. O objetivo de Zhdanov era regular o conteúdo ideológico das artes.	Bode expiatório na campanha de reestruturação das instituições musicais
Acadêmicos	Frolova-Walker (2016)	A <i>Grande Amizade</i> foi censurada como bode expiatório de uma campanha criada por Zhdanov para mudar a estrutura de poder nas instituições musicais. Especialmente o Sindicato dos Compositores.	Bode expiatório na campanha de reestruturação das instituições musicais
	Fay (2005a)	Já havia uma campanha para enquadrar os principais problemas ideológicos que seria revisados no Primeiro Congresso do Sindicato dos Compositores. A ópera já fora estreada no Bolshoi e, quando foi acusada, Muradeli jogou a culpa na instituição musical como um todo, dando munição para Zhdanov fazer o que queria: expurgar os principais músicos do país.	Bode expiatório na campanha de reestruturação das instituições musicais

Tabela 8 – Posições e teses em relação à censura de *A Grande Amizade*.

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Olkhovsky (1955) Hakobian (2017)	Para impor o poder do partido e eliminar a individualidade. A ópera foi censurada porque Stalin possuía uma “atitude pessoal ambivalente” em relação a Ordzhonikidze. O objetivo era retornar os compositores ao caminho ideológico “correto”.	Imposição de poder do partido Retornar a música ao caminho ideológico “correto”
Propagandistas	Schwarz (1983)	O objetivo de Zhdanov era forjar uma arma ideológica-política através do Realismo Socialista e fazer uma limpeza dos quadros das instituições musicais.	Imposição de poder do partido
	Maes (2002)	A censura se deu porque Stalin estava envolvido na morte de Ordzhonikidze. O objetivo de Zhdanov era manipular os artistas.	Imposição de poder do partido
	Bueno (2010)	A ópera foi censurada porque irritou a Stalin por retratar Ordzhonikidze, cuja morte ocorreu de maneira suspeita. O objetivo de Zhdanov era retomar as rédeas curtas da <i>intelligentsia</i> .	Imposição de poder do partido
	Morrison (2009)	A censura ocorreu não por um motivo isolado, mas pelo “estado da música contemporânea soviética”. O objetivo de Zhdanov era regular o conteúdo ideológico das artes.	Retornar a música ao caminho ideológico “correto”
Acadêmicos	Edmunds (2004)	O objetivo era subjugar toda criatividade musical aos ditames do Marxismo-Leninismo de acordo com a interpretação de Stalin.	Imposição de poder do partido
	Frolova-Walker (2016)	A <i>Grande Amizade</i> foi censurada como bode expiatório de uma campanha criada por Zhdanov para mudar a estrutura de poder nas instituições musicais. Especialmente o Sindicato dos Compositores.	Modificar os quadros das instituições musicais
	Fairclough (2016)	O objetivo de Zhdanov provavelmente era consolidar culturalmente a nova política internacional de ênfase ao nacionalismo e contrária à cultura ocidental.	Retornar a música ao caminho ideológico “correto”
	Fay (2005a)	Já havia uma campanha para enquadrar os principais problemas ideológicos que seria revisados no Primeiro Congresso do Sindicato dos Compositores. A ópera já fora estreada no Bolshoi e, quando foi acusada, Muradeli jogou a culpa na instituição musical como um todo, dando munição para Zhdanov fazer o que queria: expurgar os principais músicos do país.	Modificar os quadros das instituições musicais

Tabela 9 – Posições e teses em relação aos objetivos de Zhdanov.

3.6.2 Comentários

A princípio a hipótese era de que este é o episódio mais comentado da história da música soviética. Todos os autores levantados têm algo a dizer sobre ele (exceto Abraham (1943), é claro, pois foi publicado antes de 1948). Porém, há aqui duas perguntas embutidas na análise e, como veremos nas conclusões, embora este seja sem dúvida considerado um momento chave pela literatura, há episódios mais comentados.

Com relação aos motivos da censura da ópera, há três teses principais:

- Stalin estava envolvido na morte ou tinha rivalidade política com Orzhonikidze (um bolchevique georgiano e personagem principal de *A Grande Amizade*). Esta é a tese de Hakobian (2017, pp. 219–220), Maes (2002, p. 310) e Bueno (2010, pp. 148–149), ou seja, *Dissidentes e Propagandistas*.
- A censura foi um bode expiatório para uma campanha mais ampla de reestruturação do conteúdo ideológico e da estrutura de poder nas instituições musicais. É a tese de Frolova-Walker (2016, pp. 223–224), Fay (2005a, pp. 154–155) e Morrison (2009, p. 297): *Acadêmicas*, com exceção de Morrison.
- A ópera era de fato formalista e antinacional. É a tese de Bakst (1966, p. 375), apenas.

A tese do “bode expiatório”, em geral, é complementada pela afirmação de que a direção da que a música soviética tomava já sofreria intervenção do comitê central de qualquer maneira, seja devido ao estado geral em que se encontrava (MORRISON, 2009, p. 297) ou porque Mudareli, ao sofrer a represália por sua ópera, respondeu jogando a culpa no estabelecimento musical, dando a Zhdanov a munição que precisava (FAY, 2005a, pp. 154–155).

A explicação dos objetivos de Zhdanov também dividem-se em três teses:

- Desejo de imposição de poder. Tese de Olkhovsky (1955, pp. 12 e 55), Maes (2002, pp. 313–314), Bueno (2010, pp. 148–149) e Edmunds (2004, p. 16), ou seja, *Dissidentes e Propagandistas*, com exceção de Edmunds (2004), que, como vimos oscila em suas teses entre as categorias de *Acadêmico e Propagandista*.
- Fazer com que a música retornasse ao caminho ideológico “correto”. Tese de Hakobian (2017, pp. 219–220), Morrison (2009, p. 297) e Fairclough (2016, pp. 207–208). Esse “retorno”, via de regra, com sentido sarcástico.
- Modificar os quadros das instituições musicais. Tese de Fay (2005a, pp. 154–155) e Frolova-Walker (2016, pp. 223–224), ambas categorizadas com *Acadêmicas*.

A primeira tese, mais em sintonia com a ideologia Dissidente/Propagandística, é desenvolvida de maneiras diferentes. O motivo da imposição de poder seria eliminar a individualidade (OLKHOVSKY, 1955, p. 12), transformar o realismo socialista em arma política (SCHWARZ, 1983, pp. 205–206), manipular os artistas ou a *intelligentsia* – Maes (2002, pp. 313–314) e Bueno (2010, pp. 148–149). A ideia da perseguição à *intelligentsia* é muito presente em Bueno (2010), que defende a estética da música de vanguarda.

Essa ideologia, portanto, tende a utilizar a combinação da tese da morte de Orzhonikidze e da imposição do poder para explicar o evento. Por outro lado, alguns autores dessas categorias seguem a tese do retorno ao caminho ideológico “correto”. Essa tese aparece como uma tese intermediária, sendo levantada por autores de três categorias diferentes. Em Fairclough (2016), por exemplo, esse “retorno” se daria no sentido da consolidação de uma linguagem artística nacionalista de acordo com a política cultural do pós-guerra. Em Hakobian (2017), ao contrário, o “retorno” é praticamente o mesmo que as “rédeas curtas” de Bueno (2010), pois os artistas teriam tomado “muitas liberdades” para o gosto das autoridades soviéticas.

Os *Acadêmicos* tendem a combinar a tese da ópera de Muradeli como bode expiatório com a de que os objetivos de Zhdanov eram modificar os quadros das principais instituições musicais.

A única afirmação dos *Aliados* vem de Bakst (1966), que afirma que a ópera de Muradeli recebeu as críticas por de fato ser formalista.

Neste episódio a diferença entre as categorias se mostra bastante claramente, incluindo o alinhamento ideológico entre *Dissidentes* e *Propagandistas*. Há uma tendência dessas categoria em explicar os eventos de acordo com interesses pessoais das autoridades soviéticas ou mesmo de Stalin (acusação de envolvimento na morte de Ordzhonokidze, necessidade de demonstração de poder).

Há, no entanto, pontos em comum em todas as teses. As três teses que explicam os objetivos de Zhdanov, por exemplo, não são contraditórias entre si. A diferença está na ênfase de cada uma. Há uma suposição comum a todas elas de que era necessário mostrar que mesmo os grandes compositores soviéticos não estavam acima da autoridade do Estado. Nenhuma tese aceita que o problema em discussão era meramente estético, mas trazem à tona os interesses políticos do poder soviético, em geral condenando-os. Com exceção de Fairclough (2016, pp. 207–208), que afirma que o objetivo por trás da campanha de Zhdanov era alinhar a arte soviética à política cultural do pós-guerra, não há um debate sobre os motivos das mudanças de quadros nas instituições musicais. Em geral, a “demonstração de poder” está de acordo com gostos e interesses pessoais e é, portanto, arbitrária.

O caminho “correto” era um pretexto para os expurgos nas instituições musicais? Ou seria o contrário? Zhdanov, por sua vez, afirmou que o que estava sendo produzido musicalmente não estava de acordo com os ideais socialistas há algum tempo e, devido a isso, o Comitê Central sentiu a necessidade de intervir:

A tendência formalista em música foi censurada pelo Partido há já 12 anos. Desde aquela época o governo outorgou, a muitos de vós, inclusive àqueles que participavam das fileiras do formalismo, prêmios Stálin. Era isso feito como grande demonstração de confiança. Não julgávamos, ao assim fazê-lo, que vossa obra estivesse isenta de defeitos, mas éramos pacientes e confiávamos que nossos compositores encontrassem por si mesmo a força necessária para escolher um caminho acertado. Para todos vós, no entanto, já está claro que a intervenção do Partido tornou-se imperativo. O Comitê Central vos diz neste momento simplesmente que se continuais pelo caminho que haveis escolhido para a criação musical, nossa música jamais poderá creditar-se em nosso haver (ZHDANOV, 1949b).

3.7 Shostakovich em Nova Iorque (1949)

Entre os dias 25 e 27 de Março de 1949, no Hotel Waldorf Astoria em Nova Iorque, organizou-se a Conferência Cultural e Científica pela Paz Mundial. A conferência consistiu em uma série de discursos proferidos por delegações de várias nações incluindo representantes culturais, científicos e artísticos em todas elas.

A delegação soviética teve como um de seus representantes Dmitri Shostakovich¹⁰², que realizou seu discurso enquanto ocorriam protestos anti-comunistas do lado de fora do hotel.

Shostakovich, incluído na lista de compositores formalistas no discurso de Zhdanov no ano interior, parecia estar com sua reputação manchada na União Soviética. No entanto, seu discurso em Nova Iorque condenou a arte ocidental, acusou Stravinsky, utilizando-o como exemplo de compositor formalista, e defendeu a política cultural soviética.

3.7.1 Problema: Por que Shostakovich proferiu seu discurso?

3.7.1.1 Síntese das posições

3.7.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) N/A

Taruskin (2009) Porque Shostakovich estava sendo explorado.

Ao mesmo tempo em que vivia a ignomínia em casa, Shostakovich foi cinicamente explorado como embaixador cultural soviético no exterior. Uma dessas ocasiões foi a Conferência de Paz Waldorf em Nova Iorque em 1949. Outra foi a primeira Competição Internacional Bach, realizada no ano seguinte na própria cidade de Bach, Leipzig, então parte da recém-criada República Democrática

¹⁰²Para uma descrição detalhada da conferência e a participação de Shostakovich, ver Klefstad (2012).

Alemã. Shostakovich foi colocado no júri e um contingente de instrumentistas soviéticos foi convocado para competir¹⁰³ (TARUSKIN, 2009, p. 331).

Hakobian (2017) N/A

3.7.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) N/A

Bakst (1966) N/A

3.7.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Por um senso de dever e para limpar seu registro ideológico.

Nesse ínterim, um senso de dever — tão pronunciado em Shostakovich — o induziu a concordar em ser membro da delegação de paz enviada pela União Soviética ao Congresso de Paz em Nova York em 1949. Esta foi outra experiência infeliz, embora de uma natureza diferente.

[...]

O que realmente se passou em sua mente não sabemos. O discurso que foi lido por ele dificilmente era seu. Havia suficientes escritores profissionais em sua comitiva para dar-lhe o viés ideológico necessário; assim como no caso das declarações de Asafiev e Prokofiev, os editores deram a palavra final. Quanto às suas impressões da América, eram atípicas; ele não tinha visto nada além de Nova York em meio a uma turbulência de polícia e manifestantes hostis; ele não tinha falado com ninguém sem a ajuda de intérpretes. Mas mesmo se Shostakovich tivesse encontrado algo agradável na América, ele não teria ousado expressar isso.

[...]

Consequentemente, Shostakovich foi pressionado para o serviço; para limpar seu registro ideológico, ele teve que inserir em seu discurso outra retratação. Até agora, pode-se supor, isso não importava mais para ele¹⁰⁴ (SCHWARZ, 1983, pp. 246–248).

Maes (2002) Porque ele foi ordenado a fazê-lo como uma medida corretiva aos ataques iniciados em 1948.

Enquanto o assédio na União dos Compositores continuava, Shostakovich foi intimado pelas autoridades para representar a União Soviética no exterior. Ele fez sua primeira viagem aos Estados Unidos em 1949, onde foi obrigado a participar do primeiro Congresso Mundial da Paz em Nova York, de 25 a 28 de março. Isso o colocou em uma posição altamente visível, mas vacilante. Em casa, o regime tentou mantê-lo sob controle, mas no exterior explorou sua reputação internacional e esperava que ele mostrasse a União Soviética da melhor maneira possível¹⁰⁵ (MAES, 2002, p. 312).

¹⁰³ At the same time that he was experiencing ignominy at home, Shostakovich was cynically exploited as Soviet cultural ambassador abroad. One such occasion was the Waldorf Peace Conference in New York in 1949. Another was the first International Bach Competition, held the next year in Bach's own city of Leipzig, then part of the newly created German Democratic Republic. Shostakovich was put on the jury, and a contingent of Soviet instrumentalists was mustered to compete

¹⁰⁴ In the meantime, a sense of duty — so pronounced in Shostakovich — induced him to agree to be a member of the peace delegation that was sent by the Soviet Union to the Peace Congress in New York in 1949. This was another unhappy experience, though of a different nature.

[...]

What really went on in his mind we do not know. The speech that was read for him was hardly his own. There were enough professional writers in his entourage to give it the necessary ideological slant; just as in the case of Asafiev's and Prokofiev's utterances, the editors had the final say. As for his impressions of America, they were uncharacteristic; he had seen nothing but New York in a turmoil of police and hostile demonstrators; he had spoken to no one without the help of interpreters. But even if Shostakovich had found something likeable about America, he would not have dared to express it;

[...]

Hence, Shostakovich was pressed into service; to clear his ideological record, he had to insert into his speech another recantation. By now, one surmises, it no longer mattered to him

¹⁰⁵ While the harassment in the Composers Union continued, Shostakovich was charged by the authorities with representing the Soviet Union abroad. He went on his first trip to the United States in 1949, where he was obliged to attend the first World Peace Congress in New York from 25 to 28 March. This placed him in a highly visible but equivocal position. At home the regime tried to keep him on a short leash, but abroad it exploited his international reputation and expected him to show the Soviet Union in the best possible light

Shostakovich recebeu ordens de fazer um discurso escrito por burocratas do Partido. O compositor Nicolas Nabokov nos contou o que aconteceu:

Quando, após vários discursos penosos e ridículos, chegou sua vez de falar, ele começou a ler seu discurso preparado com uma voz nervosa e trêmula. Depois de algumas frases, ele interrompeu e a fala foi continuada em inglês por um suave barítono do rádio. Com todos os equívocos daquela conferência, o discurso de Shostakovich foi pelo menos direto. Escrito no estilo padrão dos discursos de Agitprop, foi obviamente preparado pelos “órgãos do partido” encarregados da conferência Waldorf-Astoria, do lado soviético do quadro. Nele, esses “órgãos”, através de seu porta-voz, o compositor Shostakovich, condenaram a maioria da música ocidental como decadente e burguesa, pintaram as glórias da cultura musical soviética em ascensão, atacaram o demônio Stravinsky como o corruptor da arte ocidental (com uma indireta a Prokofiev) e exortaram os “americanos progressistas” da conferência sobre a necessidade de lutar contra os reacionários e fomentadores de guerra na América... e admitiram que o “porta-voz” (Sr. Shostakovich) cometeu erros e pecou contra os decretos do Partido. Sentei-me em meu assento petrificado por este espetáculo de miséria e degradação humana¹⁰⁶ (NABOKOV, 1951 apud MAES, 2002, p. 313).

Bueno (2010) N/A

Morrison (2009) N/A

3.7.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) N/A

Frolova-Walker (2016) N/A

Fairclough (2016) N/A

Fay (2005a) Por instinto de sobrevivência, embora isso não signifique que Shostakovich não compartilhava nenhum sentimento ou opinião expressa em seu discurso.

Embora tenha sido escolhido a dedo por Stalin como porta-voz oficial soviético do Congresso Cultural e Científico pela Paz Mundial em Nova York em 1949, podemos ter certeza de que o politicamente deficiente Shostakovich não foi encarregado de escrever o discurso pronunciado em seu nome ali. Que os discursos e escritos publicados — não apenas de Shostakovich, mas de figuras proeminentes de todas as esferas da vida — que tocavam até mesmo remotamente em questões de política ou imagem do Estado eram monitorados de perto e regulados por níveis apropriados do aparato do Partido era um procedimento aceito. Em uma acomodação inicialmente ditada por um agudo instinto de sobrevivência, Shostakovich acostumou-se à leitura zelosa dos discursos e à assinatura de artigos colocados à sua frente. Sua situação desagradável não era de forma alguma excepcional. Ele esperava que os outros prestassem tão pouca atenção aos entorpecentes clichês do discurso público soviético quanto ele mesmo.

Embora fosse tolice aceitar pelo valor nominal todas as afirmações e escritos atribuídos a Shostakovich, não se segue que ele não compartilhasse de nenhum dos sentimentos ou opiniões expressos dessa maneira. Da mesma forma, se muito do que foi publicado sobre sua assinatura foi escrito por outros — e há ampla evidência para confirmar que algumas vezes Shostakovich nem se deu ao trabalho de ler o que foi enfiado sob seu nariz — ainda não se segue que ele abdicou da responsabilidade por tudo atribuído à sua pena¹⁰⁷ (FAY, 2005a, p. 173).

¹⁰⁶Shostakovich was ordered to deliver a speech written by Party bureaucrats. The émigré composer Nicolas Nabokov has told us what happened:

When, after several trying and ludicrous speeches, his turn came to speak he began to read his prepared talk in a nervous and shaky voice. After a few sentences he broke off, and the speech was continued in English by a suave radio baritone. In all the equivocation of that conference, Shostakovich’s speech was at least direct. Written in the standard style of Agitprop speeches, it was quite obviously prepared by the “party organs” in charge of the Waldorf-Astoria conference, on the Soviet side of the picture. In it these “organs” through their mouthpiece, the composer Shostakovich, condemned most Western music as decadent and bourgeois, painted the glories of the rising Soviet music culture, attacked the demon Stravinsky as the corruptor of Western art (with a dig at Prokofiev) and urged upon the “progressive Americans” of the conference the necessity of fighting against reactionaries and warmongers in America... and admitted that the “mouthpiece” (Mr Shostakovich) had itself often erred and sinned against the decrees of the Party. I sat in my seat petrified by this spectacle of human misery and degradation

¹⁰⁷Though he was handpicked by Stalin as an official Soviet spokesman for the Cultural and Scientific Congress for World Peace in New York in 1949, we can be sure that the politically deficient Shostakovich was not entrusted with writing the speech delivered in his name there. That the speeches and published writings—not of Shostakovich alone but of prominent figures from all walks of life—that touched even remotely on matters of state policy or image were closely monitored and regulated by appropriate levels of the Party apparatus was

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes Propagandistas	Taruskin (2009)	Porque Shostakovich estava sendo explorado.	Por que foi obrigado a fazê-lo
	Schwarz (1983)	Por um senso de dever e para limpar seu registro ideológico.	As opiniões em seu discurso poderiam ser autênticas
	Maes (2002)	Porque ele foi ordenado a fazê-lo como uma medida corretiva aos ataques iniciados em 1948.	Por que foi obrigado a fazê-lo
Acadêmicos	Fay (2005a)	Por instinto de sobrevivência, embora isso não signifique que Shostakovich não compartilhava nenhum sentimento ou opinião expressa em seu discurso.	As opiniões em seu discurso poderiam ser autênticas

Tabela 10 – Posições e teses em relação ao discurso de Shostakovich em Nova Iorque em 1949.

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
As opiniões em seu discurso poderiam ser autênticas	0	0	1	1
Por que foi obrigado a fazê-lo	1	0	1	0

3.7.2 Comentários

Este episódio é pouco abordado na literatura selecionada. Basicamente as opiniões se dividem entre Shostakovich ter proferido o discurso contra sua vontade porque foi obrigado a fazê-lo — Taruskin (2009, p. 331) e Maes (2002, p. 312) — e a de que as opiniões expressadas em seu discurso poderiam ser as do próprio Shostakovich — Schwarz (1983, pp. 246–248) e Fay (2005a, p. 173).

Mesmo Fay (2005a) questiona a autoria do discurso. A probabilidade de ter sido escrito pela própria mão de Shostakovich é baixa, no entanto a questão é se isso implicaria que Shostakovich estaria fazendo algo contra suas opiniões e vontade.

Schwarz (1983, pp. 246–248), embora categorizado como *Propagandista*, aqui adere à opinião de que Shostakovich sentiu um “senso de dever” patriótico.

Todo o debate sobre a função e o significado simbólico da aparição de Shostakovich nessa conferência fica mais ou menos implícito. Se, por exemplo, ao afirmar que Shostakovich foi “cnicamente explorado”, Taruskin (2009, p. 331) entende que a exploração se deu pela importância internacional do compositor, ainda assim a discussão permanece centrada no impacto desse episódio na vida pessoal de Shostakovich, e não na função social do compositor soviético.

3.8 As críticas às óperas de 1951

O ano de 1951 viu a publicação de dois editoriais no jornal Pravda criticando a produção de óperas que, em 1958, apareceriam, junto com a ópera de Muradeli, de 1948, no título do documento *Sobre a retificação dos erros na avaliação das operas* “A grande amizade”, “Bogdan Khmel'nitsky”, e “De todo coração”.

A ópera *De todo coração*¹⁰⁸, de German Leontevich Zhukovskiy, é baseada em uma novela homônima de Yelizar Maltsev, que em 1949 já havia recebido o prêmio Stalin. O enredo se passa em uma fazenda coletiva e narra as dificuldades do soldado Rodion após seu retorno da Guerra. Foi estreada simultaneamente em sete casas de ópera, dentre elas a da cidade de Saratov, cuja produção também receberia o prêmio Stalin.

Em Janeiro de 1951, *De todo coração* estreia no teatro Bolshoi, em Moscou, contendo diversas alterações e a despeito de seu sucesso anterior, em 19 de Abril, é publicado no jornal Pravda o editorial *Uma ópera malsucedida: sobre a performance da ópera “De todo o coração” do teatro Bolshoi*¹⁰⁹. Esse editorial significou a interrupção das récitas das óperas e a devolução do prêmio Stalin por Zhukovskiy.

*Bogdan Khmel'nitskiy*¹¹⁰ foi estreada em Janeiro de 1951 na casa de ópera de Kiev e levada para Moscou em Junho do mesmo ano, em meio a exibições de outras produções culturais ucranianas. O enredo se passa durante a guerra entre Cossacos e Polônia, no século XVI, terminando com uma requisição de proteção do Tsar por parte dos cossacos.

accepted procedure. In an accommodation initially dictated by a keen instinct for survival, Shostakovich inured himself to the dutiful reading of the speeches and the signing of articles placed in front of him. His distasteful predicament was by no means exceptional. He expected others to pay as little heed to the numbing clichés of Soviet public discourse as he did himself.

While it would be foolish to accept at face value all the statements and writings ascribed to Shostakovich, it does not follow that he shared none of the sentiments or opinions expressed in this way. Similarly, if much of what was published over his signature was ghosted by others — and there is ample evidence to confirm that sometimes Shostakovich did not even bother to read what was thrust under his nose — it still does not follow that he abdicated responsibility for everything attributed to his pen

¹⁰⁸ Os fatos relativos ao episódio da ópera *De todo coração* foram extraídos de Frolova-Walker (2016), pp. 243–253.

¹⁰⁹ *Неудачная опера (О постановке оперы “От всего сердца” в Большом театре)*. Original em russo disponível em: <<https://mus.academy/articles/neudachnaya-opera>> acesso em 21 mar 2021.

¹¹⁰ Para uma descrição detalhada desse episódio, conferir Yekelchik (2000, pp. 608–614).

Em 20 de Julho de 1951, já em meio às recitas em Moscou, publica-se no Pravda o editorial *Sobre a ópera “Bogdan Khmel’nitskiy”*¹¹¹, criticando a má representação dos inimigos, do sofrimento das massas, a ausência de batalhas e de duetos. Foi o fim da aparição pública da ópera até sua “reabilitação”.

3.8.1 **Problema:** Por que as óperas foram primeiramente recomendadas e em seguida censuradas?

3.8.1.1 *De todo coração*, de Zhukovskiy — Síntese das posições

3.8.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) A ópera foi recomendada porque é tipicamente soviética, e censurada porque Stalin pessoalmente sentiu que seu libreto não seguia a linha do partido ao mostrar a vida nas fazendas coletivas.

O ataque à ópera de Zhukovsky, por outro lado, foi baseado em seu fracasso em seguir a linha do Partido em sua descrição da existência da fazenda coletiva, ao invés de seus defeitos ideológicos como uma obra musical¹¹² (OLKHOVSKY, 1955, p. 172).

As composições de Zhukovsky eram típicas obras-padrão soviéticas sem inspiração e careciam até mesmo dos pré-requisitos técnicos básicos¹¹³ (OLKHOVSKY, 1955, p. 174).

Então veio a catástrofe de 19 de abril, quando por ordem pessoal de Stalin a ópera foi retirada do repertório por não seguir a Linha do Partido¹¹⁴ (OLKHOVSKY, 1955, p. 175).

Taruskin (2009) N/A

Hakobian (2017) N/A

3.8.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) N/A

Bakst (1966) N/A

3.8.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Sua recomendação se deu para satisfazer os burocratas do partido, mas foi censurada devido a seu baixo nível de qualidade.

Todo o caso é incrivelmente estúpido por dois motivos: primeiro, uma obra tão fraca como *De Todo Coração* não deveria ter sido encenada; segundo, uma vez encenada, não deveria ter sido recomendada para o Prêmio Stalin. A revogação do Prêmio expôs o Comitê à desconfiança e ao ridículo. Ao ler a acusação da ópera no Pravda, perguntamo-nos como um grupo responsável de juízes profissionais não conseguiu ver a impotência criativa de toda a produção. Mas nos anos pós-Zhdanov havia um desejo geral de satisfazer os burocratas do Partido, um desejo cego de conformidade ideológica que embasava todas as faculdades críticas daqueles indicados para serem críticos¹¹⁵ (SCHWARZ, 1983, p. 264).

¹¹¹ *Об опере “Богдан Хмельницкий”*. Original em russo disponível em <<https://mus.academy/articles/ob-opere-bogdan-khmel'nitskii>> acesso em 21 mar 2021.

¹¹² The attack on Zhukovskiy’s opera, on the other hand, was based on its failure to follow the Party line in its depiction of collective farm existence, rather than on its ideological defects as a work of music.

¹¹³ Zhukovskiy’s compositions were typical uninspired Soviet hack-work and lacked even the basic technical prerequisites.

¹¹⁴ Then came the catastrophe of April 19, when by Stalin’s personal order the opera was withdrawn from the repertoire on the ground that it did not follow the Party Line.

¹¹⁵ The entire affair is incredibly stupid on two counts: first, a work as weak as *From All One’s Heart* should not have been staged; second, once staged, it should not have been recommended for the Stalin Prize. The repeal of the Prize exposed the Committee to mistrust and ridicule. Reading the indictment of the opera in Pravda, one wonders how a responsible group of professional judges could have failed to see the creative impotence of the entire production. But in the post-Zhdanov years there was a general desire to satisfy the Party bureaucrats, a blind urge towards ideological conformity that dulled all critical faculties of those appointed to be critical.

Maes (2002) N/A

Bueno (2010) N/A

Morrison (2009) N/A

3.8.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) N/A

Frolova-Walker (2016) Foi recomendada porque seu libreto era uma adaptação de uma novela que já tinha recebido o prêmio Stalin anteriormente. Porém foi censurada por ser tediosa e ineptamente construída.

A fonte literária foi um romance de Yelizar Maltsev, ele próprio já premiado (segunda classe em 1949). (...) A profundidade psicológica e a rica linguagem do romance, embora possa ser exagerada e estranha, compensou os vários clichês que o alinharam com o realismo socialista. O romance foi então adaptado com sucesso para o palco (*Segundo Amor*), então uma ópera parecia o próximo passo para esta história durável¹¹⁶ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 244).

No final do ano, a ópera foi exibida para figuras culturais seletas, incluindo Khrennikov. A maioria foi indiferente em suas respostas, mas Khrennikov se voltou contra ela completamente. A essa altura, ele provavelmente era capaz de prever um fracasso retumbante, mas estava claro que os preparativos tinham ido longe demais, e não havia sentido em exigir o cancelamento da estreia. A única opção para Khrennikov era lavar as mãos do caso, e então ele criticou a música com um desprezo mal disfarçado¹¹⁷ (FROLOVA-WALKER, 2016, pp. 245–246).

Mas mesmo como um conterrâneo ucraniano, Shtoharenko não apoiou Zhukovsky para o prêmio, nem Shaporin, Goldenweiser ou Livanova. Eles tiveram pena de Zhukovsky por sua situação, já que agora ele estava sob os holofotes sem estar pronto para isso. Ainda assim, eles pensaram (como Khrennikov antes) que nenhuma revisão poderia melhorar a música o suficiente. Mais uma vez, expressou-se a esperança de que Zhukovsky aprenderia com a experiência e que sua próxima ópera sairia melhor¹¹⁸ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 247).

Em 5 de abril, a ópera foi apresentada no Bolshoi como parte de uma execução contínua, mas após isso nunca mais apareceu no palco. Seria justo presumir que Stalin compareceu àquela apresentação, dadas as consequências catastróficas. Em 19 de abril, *De Todo Coração* foi duramente criticada em um editorial do Pravda, intitulado sem rodeios, *Uma ópera mal sucedida*. Dois dias depois do editorial, o angustiado compositor escreveu a Stalin uma pequena nota desconexa, pedindo que o prêmio fosse retirado¹¹⁹ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 248).

Leonid Maximenkov faz uma sugestão imaginativa aqui: que um escândalo foi criado em torno de *De Todo Coração*, uma ópera de um compositor ucraniano sobre fazendas coletivas ucranianas, como uma espécie de ataque por procuração a Khrushchëv, que recentemente tinha irritado Stalin por causa de suas contenciosas propostas de novas políticas agrícolas na Ucrânia.

[...]

[Mas] A ópera poderia facilmente ter incomodado Stalin muito antes das luzes finais, pelas mesmas razões que irritou outros antes dele — era entediante e construída de maneira inepta. E se foi um tiro de advertência para Khrushchëv, ou mesmo se houve algum ponto político ou ideológico para

¹¹⁶The literary source was a novel by Yelizar Maltsev, itself already a prizewinner (second class in 1949). (...) [The] psychological depth and the rich language of the novel, though it can be overwrought and awkward, compensated for the various clichés that brought it into line with Socialist Realism. The novel was then successfully adapted to the stage (*Second Love*), so an opera seemed like the next step for this durable story.

¹¹⁷At the end of the year, the opera was shown to select cultural figures including Khrennikov. Most were lukewarm in their responses, but Khrennikov had turned against it completely. By this time, he was probably able to foresee a resounding failure, but it was clear that preparations had gone too far, and there was no point in demanding that the premiere be called off. The only option for Khrennikov was to wash his hands of the affair, and so he criticized the music with a barely disguised contempt.

¹¹⁸But even as a fellow Ukrainian, Shtoharenko did not support Zhukovsky for the prize, and neither did Shaporin, Goldenweiser, nor Livanova. They pitied Zhukovsky for his predicament, since he was now in the spotlight without being ready for it. Still, they thought (like Khrennikov earlier) that no revision could improve the music sufficiently. Again, the hope was expressed that Zhukovsky would learn from the experience and his next opera would come out better.

¹¹⁹On 5 April, the opera was performed at the Bolshoi as part of a continuing run, but never appeared on stage again. It would be fair to assume that Stalin attended that performance, given the uniquely catastrophic consequences. On 19 April, *Heart and Soul* was roundly criticized in a Pravda editorial, entitled bluntly, 'An unsuccessful opera'. Two days after the editorial, the distressed composer wrote Stalin a scraggy little note, asking for the prize to be withdrawn

o escândalo, por que a equipe vencedora da produção de Saratov também não foi privada de seu prêmio?¹²⁰ (FROLOVA-WALKER, 2016, p. 251).

Fairclough (2016) *N/A*

Fay (2005a) *N/A*

Teses sobre a aclamação de *De Todo Coração*

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
A ópera expressava aquilo que era esperado pela burocracia do Partido	1	0	1	0
Seu enredo é baseado em uma obra já consagrada pelo prêmio Stalin	0	0	0	1

Teses sobre a censura da ópera

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Baixo nível de qualidade	0	0	1	1
Discordância pessoal de Stalin	1	0	0	0

3.8.1.2 *Bogdan Khmelnytskyi*, de Dankevich — Síntese das posições

3.8.1.2.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) *N/A*

Taruskin (2009) *N/A*

Hakobian (2017) *N/A*

3.8.1.2.2 Aliados

Abraham (1943) *N/A*

¹²⁰Leonid Maximenkov makes an imaginative suggestion here: that a scandal was created around Heart and Soul, an opera by a Ukrainian composer about Ukrainian collective farms, as a kind of proxy attack on Khrushchëv, who had recently annoyed Stalin because of his contentious proposals for new agricultural policies in Ukraine.

[...]

[But] The opera could easily have annoyed Stalin much earlier than the closing illuminations, for the same reasons that it had annoyed others before him — it was boring and ineptly constructed. And if it was a warning shot to Khrushchëv, or indeed if there was any political or ideological point to the scandal, why was the winning team for the Saratov production not also deprived of its prize?

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Olkhovsky (1955)	A ópera foi recomendada porque é tipicamente soviética, e censurada porque Stalin pessoalmente sentiu que seu libreto não seguia a linha do partido ao mostrar a vida nas fazendas coletivas.	A ópera expressava aquilo que era esperado pela burocracia do Partido
Propagandistas	Schwarz (1983)	Sua recomendação se deu para satisfazer os burocratas do partido, mas foi censurada devido a seu baixo nível de qualidade.	A ópera expressava aquilo que era esperado pela burocracia do Partido
Acadêmicos	Frolova-Walker (2016)	Foi recomendada porque seu libreto era uma adaptação de uma novela que já tinha recebido o prêmio Stalin anteriormente. Porém foi censurada por ser tediosa e ineptamente construída.	Seu enredo é baseado em uma obra já consagrada pelo prêmio Stalin

Tabela 11 – Posições e teses em relação à aclamação de *De Todo Coração*.

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	Olkovsky (1955)	A ópera foi recomendada porque é tipicamente soviética, e censurada porque Stalin pessoalmente sentiu que seu libreto não seguia a linha do partido ao mostrar a vida nas fazendas coletivas.	Discordância pessoal de Stalin
Propagandistas	Schwarz (1983)	Sua recomendação se deu para satisfazer os burocratas do partido, mas foi censurada devido a seu baixo nível de qualidade.	Baixo nível de qualidade
Acadêmicos	Frolova-Walker (2016)	Foi recomendada porque seu libreto era uma adaptação de uma novela que já tinha recebido o prêmio Stalin anteriormente. Porém foi censurada por ser tediosa e ineptamente construída.	Baixo nível de qualidade

Tabela 12 – Posições e teses em relação à censura de *De Todo Coração*.

Bakst (1966) A censura se deu por sua representação histórica inadequada, desenvolvimento insuficiente de motivos e excesso de clímax.

A primeira edição da ópera Bogdan Khmelnitzkiy de Dankevich (1951) foi criticada pelos críticos de música soviéticos pela representação inadequada do “conflito histórico-social básico” entre a Ucrânia e a Polônia; o desenvolvimento insuficiente de motivos principais; o excesso de clímax; e a má descrição dos inimigos. A edição revisada da ópera incluía um prólogo e cenas que representavam as tropas de Khmelnitzkiy capturando o castelo do nobre polonês; o sofrimento dos ucranianos oprimidos pelos invasores poloneses; e a luta dos ucranianos contra os invasores.

A ideia dogmática de um único estilo e forma criativa de óperas soviéticas foram descartadas pelo Partido Comunista. O partido reconheceu que o realismo soviético admite a existência de vários estilos musicais que são determinados pelas individualidades criativas dos compositores soviéticos. No entanto, o partido exige “uma luta implacável contra as teorias revisionistas porque elas significam o repúdio da ideologia comunista e uma transição para uma estética moderna reacionária.”

O Partido Comunista não tolerará tendências nacionalistas divisionistas na cultura soviética. De acordo com a filosofia comunista, as tendências nacionais representam a idealização do “passado reacionário” e a tentativa de exagerar a importância das tradições nacionais que são incompatíveis com os interesses comuns dos povos soviéticos. Embora o partido não negue o significado de elementos nacionais na cultura artística soviética (peculiaridades musicais nacionais, por exemplo, de temas russos ou de melodias orientais), os princípios ideológicos e estéticos do realismo soviético são considerados pelo partido como os mais importantes¹²¹ (BAKST, 1966, p. 376)¹²².

3.8.1.2.3 Propagandistas

Schwarz (1983) O libreto retrata Bogdan tornando-se um vassalo do Tsar, porém naquele momento a interpretação “oficial” deste episódio foi a reunificação fraternal da Ucrânia e a Rússia.

O libreto da ópera trata do atamano ucraniano Bogdan Khmelnitzkiy que lutou pela independência de seu país no século XVII. Lutando contra a opressão polonesa, o atamano aceitou a ajuda do czar russo, mas se tornou seu vassalo virtual em 1654. Nas histórias soviéticas, isso é descrito como a “reunificação” da Ucrânia e da Rússia, embora os patriotas ucranianos tenham uma visão diferente deste evento “fraterno”¹²³ (SCHWARZ, 1983, pp. 265–266).

Maes (2002) N/A

Bueno (2010) N/A

Morrison (2009) N/A

3.8.1.2.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) N/A

¹²¹The first edition of Dankevich’s opera Bogdan Chmielnicki (1951) was criticized by Soviet music critics for the inadequate representation of “the basic social-historical conflict” between the Ukraine and Poland; the insufficient development of leading motives; the excess of climaxes; and the poor description of the enemies. The revised edition of the opera included a prologue and scenes which represented Chmielnicki’s troops capturing the Polish nobleman’s castle; the suffering of the Ukrainians oppressed by the Polish invaders; and the struggle of the Ukrainians against the invaders.

The dogmatic idea of a single style and creative manner of Soviet operas has been discarded by the Communist party. The party has recognized that Soviet realism admits the existence of various musical styles which are determined by the creative individualities of Soviet composers. However, the party demands “a relentless struggle against revisionist theories because they mean the repudiation of Communist ideology and a change-over to reactionary modern esthetics.”

The Communist party will not tolerate divisive national trends in Soviet culture. According to Communist philosophy, national trends represent the idealization of the “reactionary past,” and the attempt to exaggerate the importance of national traditions which are incompatible with the common interests of Soviet peoples. Although the party does not deny the significance of national elements in Soviet artistic culture (national peculiarities of music, for example, of Russian themes or of oriental melodies), the ideological and esthetic principles of Soviet realism are regarded by the party as being more important.

¹²²Todas partes entre aspas são citações de Danilevich (1962).

¹²³The libretto of the opera dealt with the Ukrainian hetman, Bogdan Khmelnitzky, who fought for his country’s independence in the seventeenth century. Struggling against Polish oppression, the hetman accepted the help of the Russian tsar but became his virtual vassal in 1654. In Soviet histories, this is described as the “reunification” of the Ukraine and Russia, though Ukrainian patriots hold a different view of this “brotherly” event.

Frolova-Walker (2016) N/A

Fairclough (2016) N/A

Fay (2005a) N/A

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
A ópera expressava aquilo que era esperado pela burocracia do Partido	1	0	1	0
Seu enredo é baseado em uma obra já consagrada pelo prêmio Stalin	0	0	0	1

3.8.2 Comentários

Como é possível verificar pela ausência de comentários sobre esses dois episódios, esses são considerados episódios menores dentro da bibliografia selecionada.

O sucesso da ópera *De todo coração* para Olkhovsky (1955, pp. 172–175) e Schwarz (1983, p. 264), se deu basicamente por ser uma obra que apresentava aquilo que era esperado pela burocracia do Partido. Para Frolova-Walker (2016, pp. 244–248), no entanto, a recomendação da ópera ocorreu basicamente devido ao enredo baseado em uma obra já consagrada pelo prêmio Stalin. Na explicação das críticas, por outro lado, Schwarz (1983, p. 264) e Frolova-Walker (2016, pp. 244–248) concordam que ocorreu devido ao baixo nível de qualidade. Olkhovsky (1955, pp. 172–175) aqui fica sozinho ao defender que a censura se deu por uma discordância pessoal de Stalin.

Já a censura da ópera *Bogdan Khmel'nitskiy*, segundo Schwarz (1983, pp. 265–266), se deu devido à maneira como foi retratada a aliança entre Ucrânia e Rússia, colocando aquela como subordinada a esta, ao invés da “reunificação fraternal” esperada pelas autoridades. Ou seja, devido ao enredo não se adequar ao que era esperado pelas autoridades. Bakst (1966, p. 376), também entende que a censura se deu pela “representação histórica inadequada”, embora não explique exatamente onde estaria essa inadequação.

Apesar da falta de dados, ainda aqui vemos certo alinhamento entre *Dissidentes e Propagandistas* novamente ao explicarem os acontecimentos mais ou menos arbitrariamente de acordo com o gosto pessoal dos burocratas ou a adequação do enredo das óperas com o “discurso oficial”.

3.9 Sobre a retificação dos erros na era Khruschév (1958)

No dia 28 de Maio de 1958, já em meio à era Khruschév, o Comitê Central do PCUS publicava o decreto *Sobre a retificação dos erros na avaliação das operas “A grande amizade”, “Bogdan Khmel'nitskiy”, e “De todo coração”*¹²⁴.

Esse documento reavalia as resoluções e editoriais publicados anteriormente, considerando um erro por parte do Partido as críticas a essas obras. Sua publicação marca o início de um processo de mudança na política cultural soviética, em sintonia com outras modificações econômico-políticas do período.

3.9.1 Problema: O que significou essa resolução?

3.9.1.1 Síntese das posições

3.9.1.1.1 Dissidentes

Olkhovsky (1955) N/A

¹²⁴Original em russo disponível em <<http://yury.gorodok.net/ob.html>>. Acesso em: 21 mar 2021.

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Aliados	Bakst (1966)	A censura se deu por sua representação histórica inadequada, desenvolvimento insuficiente de motivos e excesso de clímax.	Representação histórica inadequada
Propagandistas	Schwarz (1983)	O libreto retrata Bogdan tornando-se um vassalo do Tsar, porém naquele momento a interpretação “oficial” deste episódio foi a reunificação fraternal da Ucrânia e a Rússia.	Representação histórica inadequada

Tabela 13 – Posições e teses em relação à censura de *Bogdan Khmelnytsky*.

Taruskin (2009) N/A

Hakobian (2017) Preparação para o surgimento da vanguarda musical nativa.

A atmosfera do ‘degelo’ inevitavelmente levou à revisão dos documentos anti-formalistas de 1936 e 1948. Em maio de 1958, o Comitê Central do Partido adotou um documento rejeitando as formulações mais odiosas do veredito de 1948 sobre a tendência ‘formalista’ na Música soviética. Na mesma época, as chances da recuperação de *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk* começaram a se materializar. Claro, durante aqueles anos os defensores das formas de Stalin de governar as artes estavam em alerta e não perderam nenhuma oportunidade de se vingar. Além disso, seria afirmado em todas as ocasiões que a resolução de 1958 não implicava a reabilitação do formalismo como tal. Seja como for, no início da década de 1960 o terreno já estava preparado para a reivindicação ideológica da atonalidade livre e da técnica dodecafônica e, portanto, para o surgimento da vanguarda musical nativa¹²⁵ (HAKOBIAN, 2017, pp. 251–252).

3.9.1.1.2 Aliados

Abraham (1943) N/A

Bakst (1966) A restauração da justiça e a liquidação da situação anormal causada pelo culto à personalidade de Stalin.

A resolução de 1958 restaurou a justiça e liquidou a situação anormal que prevalecia durante o período do culto à personalidade de Stalin; as condições tornaram-se mais favoráveis à experimentação criativa e à busca de meios expressivos que valorizassem a música realista¹²⁶ (DANILEVICH, 1962 apud BAKST, 1966, p. 376).

3.9.1.1.3 Propagandistas

Schwarz (1983) Embora não anulasse o decreto de 1948, a resolução melhorou a posição internacional da União Soviética e abriu uma era de nova cordialidade entre o Partido e os compositores.

No entanto, Zhdanov, o verdadeiro vilão do expurgo de 1948, foi omitido desta lista de bodes expiatórios. Embora o decreto de 1958 reconhecesse os excessos do passado, quase não anulou o decreto de 1948. Pelo contrário, foi tomado muito cuidado em apontar que as decisões de 1948 “havia desempenhado, em geral, um papel positivo no subsequente desenvolvimento da música soviética”. Foi renovada a ênfase na “inviolabilidade dos princípios fundamentais expressos nos decretos do Partido sobre questões ideológicas”.

[...]

No entanto, o decreto de 1958 foi recebido com imensa satisfação pela comunidade musical. Reabilitou os principais compositores (dois dos quais — Prokofiev e Miaskovsky — haviam morrido neste meio tempo); melhorou a posição internacional da música soviética, que havia sido severamente prejudicada pelos vergonhosos acontecimentos de 1948; e abriu uma era de nova cordialidade entre o Partido e os compositores¹²⁷ (SCHWARZ, 1983, pp. 311–312).

¹²⁵The atmosphere of ‘thaw’ inevitably led to the revision of the anti-formalist documents of 1936 and 1948. In May 1958, the Party’s Central Committee adopted a document disavowing the most odious formulations of the 1948 verdict about the ‘formalistic’ trend in Soviet music. Around the same time, chances for the revival of *Lady Macbeth of Mtzensk District* began to materialize. Of course, during those years the proponents of Stalin’s ways of ruling the arts were on the alert and did not miss any opportunity to take their revenge. Besides, it would be stated on every occasion that the 1958 resolution did not imply the rehabilitation of formalism as such. Be that as it may, by the beginning of the 1960s the soil had already been prepared for the ideological vindication of free atonality and 12-tone technique and, hence, for the rise of the native musical avant-garde.

¹²⁶The 1958 resolution restored justice and liquidated the abnormal situation which prevailed during the period of the cult of Stalin’s personality; conditions became more favorable for creative experimentation and the search of expressive means which would enhance realistic music.

¹²⁷Yet Zhdanov, the true villain of the 1948 purge, was omitted from this list of scapegoats. While the 1958 decree acknowledged the excesses of the past, it stopped far short of nullifying the decree of 1948. On the contrary, great care was taken to point out that the 1948 decisions “had played, on the whole, a positive role in the subsequent development of Soviet music”. There was renewed emphasis on the “inviolability of the fundamental principles expressed in the Party decrees on ideological questions”.

[...]

Nevertheless, the decree of 1958 was received with immense satisfaction by the musical community. It rehabilitated the leading composers (two of whom — Prokofiev and Miaskovsky — had died in the meantime) ; it improved the international standing of Soviet music that had been severely impaired by the shameful events of 1948; and it opened an era of new cordiality between the Party and the composers.

Maes (2002) O Degelo.

A esperança nutrida durante este período por artistas e intelectuais foi simbolizada pela publicação do romance de Ehrenburg, *O Degelo*.

[...]

No entanto, o degelo ideológico e político não avançou muito rápido. No Segundo Congresso dos Escritores Soviéticos, vozes oficiais ainda advertiram os presentes a não romper com a ideologia do Partido. Podiam ser vistos sinais tanto de congelamento quanto de degelo.

[...]

No Sindicato dos Compositores, pouco mudou no início. Khrennikov foi reeleito secretário-geral. Em 1958, no entanto, um decreto foi aprovado reconhecendo erros na resolução de 1948. O decreto foi intitulado *Sobre a retificação dos erros na avaliação das operas "A grande amizade", "Bogdan Khmel'nitskiy", e "De todo coração"*, uma referência a três óperas censuradas em 1948 [sic]. Embora o decreto afirme inequivocamente que o formalismo alienava a arte do povo e, portanto, deveria ser repudiado, reconheceu que as críticas dirigidas a alguns compositores não foram merecidas¹²⁸ (MAES, 2002, pp. 360–361).

Bueno (2010) N/A**Morrison (2009)** N/A

3.9.1.1.4 Acadêmicos

Edmunds (2004) N/A**Frolova-Walker (2016)** N/A**Fairclough (2016)** N/A

Fay (2005a) Simbolicamente, foi um progresso cauteloso, na prática, uma mera formalidade para Shostakovich, embora tenha melhorado sua estatura na arena global.

Embora Marina Sabinina recorde que já em fevereiro ou março de 1956, Shostakovich disse a ela que tinha sido abordado por um alto funcionário explorando a possibilidade de “corrigir” a resolução de 1948 (ela descreve vividamente a resposta furiosa do compositor à própria noção), o progresso em direção a este momento tinha sido lento e cauteloso. Em dezembro de 1956, funcionários do Partido reafirmaram a validade fundamental das resoluções de Zhdanov sobre as artes. Nem mesmo, apesar de uma observação auspiciosa no discurso de Dmitriy Shepilov, sua validade essencial foi questionada durante o Segundo Congresso de Compositores Soviéticos de toda a União em 1957. A política de Khrushchëv era manter rédea curta sobre a atualidade criativa¹²⁹ (FAY, 2005a, p. 204).

Para todos os efeitos práticos, no entanto, a resolução de 1958 foi uma mera formalidade para a carreira de Shostakovich, um *imprimatur* oficial sobre o fato consumado. O prestígio e a estatura que ele havia perdido em 1948 já haviam sido mais do que recuperados. Apenas dois dias antes de ser publicado, ele embolsou seu último prêmio, o Lenin. A estatura de Shostakovich na arena

¹²⁸The hope entertained during this period by artists and intellectuals was symbolized by the publication of Ehrenburg’s novel *The Thaw*. [...]

However, the ideological and political thaw did not progress very fast. At the Second Congress of Soviet Writers, official voices were still admonishing those present not to break with Party ideology. Signs could be seen of a freeze as well as a thaw.

[...]

In the Composers Union little changed at first. Khrennikov was reelected general secretary. In 1958, however, a decree was passed acknowledging errors in the resolution of 1948. The decree was entitled “On Rectifying Errors in the Evaluation of the Operas *The Great Friendship*, *Bogdan Khmel'nitskiy*, and *From All My Heart*.” a reference to three operas that had been censured in 1948. Although the decree stated unequivocally that formalism alienated the art of the people and must therefore be disowned, it recognized that the criticism leveled at some composers had been undeserved.

¹²⁹Although Marina Sabinina recounts that as early as February or March 1956 Shostakovich told her that he had been approached by a high official exploring the possibility of “correcting” the 1948 resolution (she vividly describes the composer’s incensed response to the very notion), progress toward this moment had been slow and cautious. In December 1956, Party officials had reaffirmed the fundamental validity of the Zhdanov resolutions on the arts. Nor, despite an auspicious remark in the speech of Dmitriy Shepilov, had its essential validity been challenged during the Second All-Union Congress of Soviet Composers in 1957. Khrushchëv’s policy was to keep a tight rein on the creative intelligentsia.

global, que no isolacionismo xenófobo dos últimos anos de Stalin constituirá uma responsabilidade perigosa, tornou-se uma questão de profundo orgulho nacional na corrida para conquistar e superar o capitalismo com o concomitante manejo cultural da era Khrushchév¹³⁰ (FAY, 2005a, p. 205).

Tese	Diss.	Ali.	Prop.	Acad.
Preparação para o surgimento da vanguarda musical nativa	1	0	0	0
Progresso	0	1	2	1

3.9.2 Comentários

O período do fim da era Stalin é frequentemente associado com a palavra “degelo”, em referência à obra literária de Ilya Ehrenburg. Essa é a palavra que Maes (2002, pp. 360–361) utiliza para resumir o significado do documento, simbolizando a “esperança” trazida pela “reabilitação” das obras. Para virtualmente todos os autores que abordam este episódio, a mudança de política significou um progresso e é visto como positivo. Até mesmo Bakst (1966, p. 376) entende a medida como uma passo em direção à “justiça” interrompida pelo “culto à personalidade”, o que revela como o texto está alinhado com o discurso soviético de sua época (década de 60).

Em geral entende-se que a “abertura” proporcionada pelo decreto e o progresso se deu no sentido de uma “liberdade” maior para os compositores, o que, como coloca Hakobian (2017, pp. 251–252), significou uma tendência à aceitação de cultivo da música de vanguarda.

No entanto, as análises deste documento se ausentam de associá-lo às mudanças da política econômica internacional da União Soviética, por exemplo com a maior aproximação diplomática com os EUA, com exceção, ainda que tímida, de Fay (2005a).

3.10 Resultados

A análise dos nove episódios anteriores resultou em 28 teses trazidas por um ou mais autores, agrupadas em 14 perguntas.

3.10.1 Tendências entre categorias

Uma das hipóteses iniciais foi a de que as categorias *Dissidentes* e *Propagandistas* tenderiam a concordar em suas teses. No entanto, a análise das teses coincidentes mostra que há uma concordância entre *Dissidentes* e *Acadêmicos* tão relevante quanto entre *Dissidentes* e *Propagandistas*.

Ao contar quantas vezes as diferentes categorias concordam em suas teses, verificamos que *Acadêmicos* e *Propagandistas* utilizam as mesmas teses 13 vezes, enquanto *Dissidentes* e *Propagandistas* a utilizam 14 vezes:

Acadêmicos			
Aliados	5	Aliados	
Dissidentes	7	4	Dissidentes
Propagandistas	13	6	14

A contagem contrária, ou seja, de quantas vezes a mesma tese *não* aparece em cada categoria, o resultado não apresenta nenhuma tendência específica:

¹³⁰For all practical purposes, nevertheless, the 1958 resolution was a mere formality for Shostakovich’s career, an official imprimatur on accomplished fact. The prestige and stature he had lost in 1948 had already been more than recouped. Just two days before it was published he pocketed his latest prize, the Lenin. Shostakovich’s stature in the global arena, which in the xenophobic isolationism of the late Stalin years had constituted a dangerous liability, had become a matter of profound national pride in the race to catch and overtake capitalism with the attendant cultural oneupsmanship of the Khrushchév era.

Categoria	Obra	Síntese das posições	Tese
Dissidentes	hakobian17musicsovietera	Preparação para o surgimento da vanguarda musical nativa.	Preparação para o surgimento da vanguarda musical nativa
Aliados	bakst66soviet	A restauração da justiça e a liquidação da situação anormal causada pelo culto à personalidade de Stalin.	Progresso
Propagandistas	schwarz1983	Embora não anulasse o decreto de 1948, a resolução melhorou a posição internacional da União Soviética e abriu uma era de nova cordialidade entre o Partido e os compositores.	Progresso
Acadêmicos	maes2002history fay2005alife	O Degelo. Simbolicamente, foi um progresso cauteloso, na prática, uma mera formalidade para Shostakovich, embora tenha melhorado sua estatura na arena global.	Progresso Progresso

Tabela 14 – Posições e teses em relação à resolução de 1958.

Acadêmicos			
Aliados	8	Aliados	
Dissidentes	4	9	Dissidentes
Propagandistas	5	7	8

As teses coincidentes entre propagandistas e acadêmicos são as seguintes:

- O decreto de 1932 e o fechamento das associações autônomas de músicos
 - Por que as associações foram fechadas?
 - * Imposição de poder do partido
- O retorno de Prokofiev
 - Por que Prokofiev Retornou à União Soviética?
 - * Nostalgia
- Caos ao invés de música e a ópera O Don Silencioso
 - Por que a ópera de Dzerzhinsky foi aclamada?
 - * Gosto de Stalin
 - * Linguagem popular
 - Por que a opera de Shostakovich foi censurada?
 - * Imposição de poder do partido
- Cancelamento da estreia da Sinfonia n. 4 de Shostakovich e o sucesso da Sinfonia n. 5
 - Por que a Sinfonia n. 4 foi cancelada?
 - * Linguagem modernista demais
 - Por que a Sinfonia n. 5 foi aclamada?
 - * Pelos méritos musicais da obra
- *A grande amizade* e a campanha cultural em 1948
 - Por que A Grande Amizade foi censurada?
 - * Bode expiatório na campanha de reestruturação das instituições musicais
 - Quais eram os objetivos de Zhdanov?
 - * Imposição de poder do partido
 - * Retornar a música ao caminho ideológico “correto”
- Shostakovich em Nova Iorque (1949)
 - Por que Shostakovich proferiu seu discurso?
 - * As opiniões em seu discurso poderiam ser autênticas
- As críticas às óperas de 1951
 - Por que De Todo Coração foi em seguida censurada?
 - * Baixo nível de qualidade
- “Sobre a retificação dos erros” na era Khrushchëv (1958)

– O que significou essa resolução?

* Progresso

Vemos aqui teses coincidentes em quase todos os episódios e por três vezes a repetição da tese de imposição do poder do partido. Este último ponto é importante, porque a tese da “imposição do poder” é comum à todas as categorias com exceção dos *Aliados* e aparece em quatro perguntas com a seguinte proporção entre os autores:

Pergunta	Acad.	Diss.	Prop.
Por que a opera <i>Lady Macbeth de Mtsenk</i> foi censurada?	1	1	4
Por que a Sinfonia n. 4 de Shostakovich foi cancelada?	1	0	0
Por que as associações autônomas de músicos foram fechadas em 1932?	1	2	3
Quais eram os objetivos de Zhdanov na campanha de 1948?	1	1	2
Total	4	4	9

Portanto, essa tese é, não muito surpreendentemente, mais utilizada dentre os *Propagandistas*. Entre os *Acadêmicos*, essa tese é utilizada apenas por dois autores, sendo Edmunds (2004), a obra que a mais utiliza:

Obra	Utilização da tese da imposição de poder
Edmunds (2004)	3
Fairclough (2016)	1

Como foi apontado algumas vezes na análise dos episódios, Edmunds (2004) parece oscilar entre a categoria de *Acadêmico* e *Propagandista*. O que parece ser corroborado pelas teses que essa obra utiliza e, sobretudo, pela insistência na tese da “imposição de poder” em diversos episódios. Ao alterarmos a categoria de Edmunds (2004) para *Propagandista*, a proporção de concordância entre as categorias altera-se de maneira que *Propagandistas* e *Dissidentes* passam a ser as categorias com maior concordância, mas ainda assim é relevante a concordância *Acadêmicos* e *Dissidentes*.

Acadêmicos			
Aliados	4	Aliados	
Dissidentes	3	4	Dissidentes
Propagandistas	8	6	12

Outro efeito interessante dessa mudança de categoria é uma maior concordância entre *Aliados* e *Acadêmicos* na contagem de teses que *não* aparecem nas categorias.

Acadêmicos			
Aliados	13	Aliados	
Dissidentes	7	9	Dissidentes
Propagandistas	5	5	6

Outro autor que oscila de categoria é Schwarz (1983). Em episódios como o de Schostakovich em Nova Iorque (1949), por exemplo, Schwarz (1983) concorda com Fay (2005a) na tese de que as opiniões em seu discurso poderiam ser autênticas. No episódio do retorno de Prokofiev, defende que este movimento ocorreu por nostalgia, ao invés da tese do carreirismo.

A alteração de categoria de Schwarz (1983) para *Acadêmico*, resulta em uma contagem semelhante à da mudança de Edmunds (2004) para *Propagandista*:

Acadêmicos			
Aliados	6	Aliados	
Dissidentes	7	4	Dissidentes
Propagandistas	8	4	11

Porém a contagem de teses que não aparecem nas categorias mostra uma polarização entre *Propagandistas* e *Aliados*

Acadêmicos			
Aliados	6	Aliados	
Dissidentes	3	9	Dissidentes
Propagandistas	5	11	13

Há um resultado ainda semelhante ao fazermos as duas alterações simultaneamente, ou seja, mover Schwarz (1983) para a categoria de *Acadêmico* e Edmunds (2004) para a de *Propagandista*, porém agora com uma polarização mais clara entre *Acadêmicos* e *Aliados* de um lado e *Propagandistas* e *Dissidentes* de outro na contagem de teses que não aparecem em cada categoria por episódio:

Acadêmicos			
Aliados	5	Aliados	
Dissidentes	6	4	Dissidentes
Propagandistas	8	4	12

Acadêmicos			
Aliados	10	Aliados	
Dissidentes	6	9	Dissidentes
Propagandistas	6	8	10

Parece, portanto, que a concordância na ausência de teses (a contagem de teses que *não* aparecem em cada categoria por episódio) não é muito relevante, pois mostra uma tendência menor de agrupamento e altera-se bastante com as operações de mudança de categoria realizadas anteriormente. Por outro lado, vemos uma tendência de concordância com *Propagandistas* tanto por *Acadêmicos* quando por *Dissidentes*, o que pode indicar uma tendência, mesmo em trabalhos recentes e baseados em fontes primárias, a utilizar teses e pressupostos presentes na propaganda antissoviética herdeira da guerra fria. Essa possibilidade será mais discutida nas considerações finais

3.10.2 Tendências por episódios

Contando-se quantas vezes as obras selecionadas não comentam um determinado episódio, em proporção à quantidade de perguntas feitas em cada um deles, podemos verificar quais são os mais e menos comentados:

Episódio	Obras sem resposta	Perguntas por episódio	Proporção
Caos ao invés de música e a ópera <i>O Don Silencioso</i>	2	2	1
O decreto de 1932 e o fechamento das associações autônomas de músicos	3	1	3
<i>A grande amizade</i> e a campanha cultural em 1948	10	2	5
O retorno de Prokofiev	5	1	5
Cancelamento da estreia da Sinfonia n. 4 de Shostakovich e o sucesso da Sinfonia n. 5	11	2	5.5
Mudança de política cultural durante a IIGM	7	1	7
<i>Sobre a retificação dos erros</i> na era Khruschöv (1958)	8	1	8
Shostakovich em Nova Iorque (1949)	9	1	9
As críticas às óperas de 1951	31	3	10.33

É importante ressaltar que há uma distorção nessa contagem simples porque Abraham (1943) e Olkhovsky (1955) não poderiam comentar todos os episódios devido à data de publicação. Além disso, a natureza biográfica de algumas obras ou o estudo focado em certos aspectos da história musical soviética em obras acadêmicas (e.g. Frolova-Walker (2016) é um estudo das obras musicais que receberam o Prêmio Stalin) também pesam na diferença de contagem.

Ainda assim, é surpreendente que a campanha cultural de 1948 não é o episódio mais comentado, devido ao peso que recebe na bibliografia. O episódio mais comentado é o da censura de *Lady Macbeth de Mtsensk* e aclamação de *O Don Silencioso*, em 1936. Esse episódio, além do famoso documento *Caos ao invés de música*, representa um ataque mais direto ao compositor Shostakovich, enquanto em 1948, apesar dos nomes citados no discurso de Zhdanov, o que ocorreu foi um combate ao estado das instituições musicais como um todo.

Na outra extremidade, temos as críticas às óperas de 1951 e a visita de Shostakovich a Nova Iorque em 1949 como os episódios menos comentados. Na verdade, esses episódios possuem tão poucos dados que, em suas respectivas seções, recorremos a artigos inteiramente dedicados a esses episódios. São artigos citados na própria bibliografia analisada e, portanto, supostos aqui como referenciais para o assunto. Poderia-se questionar se são episódios de fato relevantes para esta revisão da literatura e se as teses levantadas são representativas de fato da historiografia musical. O fato de serem pouco mencionados é em si importante para obtermos uma medida da relativa relevância entre os episódios e, ao revisarmos a literatura, não encontramos outros episódios mencionados que poderiam ser mais relevantes do que os escolhidos.

3.10.3 Outras tendências

Além dos resultados apontados acima quando comparamos categorias e episódios, há mais três tendências a serem destacadas.

Primeiramente, há uma concordância virtualmente entre todos os autores em entender o período da II Guerra Mundial como um momento em que as contradições entre *intelligentsia* musical e autoridades do partido cessaram temporariamente, quaisquer que sejam as teses utilizadas para explicá-lo. Nesse episódio não há nenhuma tese de *Aliados* e *Acadêmicos* que, supostamente, seriam as categorias menos antipáticas à política soviética. Talvez isso ocorra justamente porque este é um episódio que se encaixa menos no paradigma anticomunista. Há menos a desmentir neste episódio.

A ideia de que a categoria de *Acadêmicos* esteja livre de pressupostos de tendência propagandística, porém, parece ser incorreta. Este ponto será mais discutido nas considerações finais, mas um exemplo em que podemos ver uma concordância entre essa categoria e todas as outras é na ideia de que o documento de “Retificação dos erros” de 1958 foi um progresso no sentido de maior “liberdade” para os compositores.

Por fim, parece haver uma tendência em vários momentos de defesa da linguagem musical de vanguarda, denominada por vezes de “modernismo”. Isso ocorre no próprio episódio do “degelo” (1958), onde Hakobian (2017) entende o momento como a preparação para o surgimento de uma vanguarda musical, e também nos episódios relacionados à Sinfonia n. 4 e *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich, onde uma das explicações para a retirada dessas obras das salas de concerto é sua linguagem “excessivamente” modernista.

3.10.4 Conclusões

A análise das tendências trouxe algumas surpresas juntamente com resultados mais ou menos esperados.

Embora haja uma sintonia entre as teses das categorias de *Propagandistas* e *Dissidentes*, há definitivamente também uma associação entre *Propagandistas* e *Acadêmicos*, embora a princípio esperava-se uma associação maior entre esta última categoria e os *Aliados*.

A tese mais comum que unifica essa associação inesperada é a da “imposição do poder” por parte do partido. Essa tese, de certa maneira, corrobora a hipótese inicial de que os pressupostos da historiografia da música soviética é baseada na ideologia do individualismo. Há uma tentação em associar essa ideologia com o fato

de existirem vários episódios centrados nos “heróis” do período, ou seja, na censura de obras dos principais compositores do período. No entanto, embora o episódio mais comentado em todas as obras esteja associado à censura de uma ópera de Shostakovich, não parece haver uma tendência a comentar mais episódios centrados nos “heróis”. O fechamento das associações musicais em 1932 é o segundo episódio mais comentado e a visita de Shostakovich a Nova Iorque, em 1949, é o segundo *menos* comentado. Obviamente, isso não significa que a ideologia individualista não influencie os pressupostos e teses da historiografia musical. Essa influência será discutida com mais detalhes nas considerações finais.

4 Considerações Finais

4.1 Análise das hipóteses

4.1.1 Hipóteses específicas

Retornemos agora às hipóteses iniciais para verificá-las à luz das análises realizadas nos capítulos anteriores. Iniciaremos com as hipóteses específicas para em seguida comentar a hipótese principal de que a historiografia musical soviética interpreta a história do ponto de vista do indivíduo.

A primeira dessas hipóteses específicas é a de que os episódios relevantes da história da música soviética são explicados como decisões mais ou menos arbitrárias do comitê central ou como dramas pessoais da vida dos artistas. Levando em consideração o capítulo 3, vemos que essa afirmação, embora a rigor verdadeira, é excessivamente simplificada. Há alguns elementos importantes a serem levados em consideração.

O episódio das mudanças de políticas culturais em face à II Guerra Mundial (3.5, p. 111) em geral é visto como um período em que as decisões do comitê central e a vontade dos artistas coincidiram. Hakobian (2017, p. 192), por exemplo, embora considerado *Propagandista*, afirma que a guerra “canalizou os pensamentos e sentimentos da nação em uma direção precisa e circunscrita”. Algo análogo ocorre no episódio da censura da ópera *De Todo Coração*, em 1951 (3.8, p. 130), em que Schwarz (1983) e Frolova-Walker (2016) concordam sobre a baixa qualidade de obra. Há, ainda, os argumentos de Fay (2005a) e Schwarz (1983) sobre o discurso de Shostakovich em Nova Iorque, em 1949, de que, embora o discurso provavelmente não seja de autoria do próprio Shostakovich, as opiniões ali expressas poderiam coincidir com as do compositor.

O que pudemos detectar foram certos paradigmas que são seguidos mais ou menos conseqüentemente em cada obra com certas tendências por categoria. Como vimos, a insistência na arbitrariedade das decisões é mais típico da categoria de *Propagandistas*, especialmente quando se leva em conta tanto os episódios quanto os aspectos das definições de realismo socialista, analisados no capítulo 1.

A interpretação de que os artistas foram “vítimas”, por outro lado, não é tão comum nos episódios. Aparece em Morrison (2009) ao considerar que Prokofiev foi “enganado” ao regressar à União Soviética e em alguns episódios envolvendo Shostakovich, por exemplo quando Taruskin (2009) afirma que ele foi explorado pelo Estado, novamente no episódio de seu discurso em Nova Iorque em 1949. Esse paradigma, no entanto, pode ser considerado como derivado da ideia de combate à “liberdade criativa”, mais típica dos *Dissidentes*.

A ideia de perseguição à liberdade dos compositores provavelmente é mais típica em biografias do que em livros historiográficos. Vemos, por exemplo que essa é a tese fundamental de Morrison (2009) em relação a Prokofiev e, do outro lado, é o paradigma que Fay (2005a) combate em relação a Shostakovich. Fay, já em 1980 (FAY, 2005b), questionou a veracidade das supostas memórias de Shostakovich colhidas por Solomon Volkov em sua obra *Testimony* (VOLKOV S.M. E SHOSTAKOVICH, 1981). Essa linha, porém, seguiu defendida em obras como as de MacDonald (1990) e Ho (1998)¹. Mas para se ter uma ideia de como esse paradigma não é necessariamente associado à categoria de *Dissidentes*, Maes (2002), após resumir a polêmica em torno de *Testimony*, conclui:

A fim de chamar atenção à obra de Shostakovich no Ocidente, era essencial livrá-lo de sua imagem negativa como um compositor soviético oficial. Ele tinha que estar inequivocamente “do lado certo.” Como *Testimony* removeu todas as dúvidas sobre isso, foi recebido de braços abertos e uma determinação geral de tomá-lo em seu valor nominal. O retrato de Shostakovich por Volkov era exatamente o que o mercado musical ocidental precisava: o de um dissidente de longa data, que por trás da fachada oficial de sua música vinha fazendo comentários irônicos sobre o regime soviético o tempo todo. Shostakovich poderia daqui para diante ser contado entre os oponentes da ideologia soviética² (MAES, 2002, p. 347).

¹Utilizamos como referência para a história e características dessa polêmica a tese de Ginther (2008).

²In order to draw attention to the work of Shostakovich in the West, it was essential to rid him of his negative image as an official Soviet composer. He had to be unequivocally “on the right side.” Because *Testimony* removed all doubts on that score, it was welcomed with open

Voltando às considerações sobre as hipóteses, temos em seguida a hipótese de que o realismo socialista seria visto como arbitrário e imposto de cima para baixo. Isso é verdadeiro para todas as categorias com exceção ao *Aliados*. Já comentamos alguns aspectos da arbitrariedade em relação às decisões do comitê central do PCUS, porém vimos nas análises dos episódios históricos que essa é o principal argumento dos *Propagandistas*, mas também é trazido de maneira algo surpreendente pelos *Acadêmicos*. Uma exceção a essa hipótese é o caso de Taruskin (2009) que, juntamente com Abraham (1943) e Bakst (1966), argumenta que há uma ligação entre o pensamento estético de Tolstói e o soviético.

É também a rigor verdadeira a hipótese de que *Dissidentes* e *Propagandistas* compartilham aproximadamente a mesma visão, porém as diferenças são bastante importantes. Embora ambos compartilhem a tendência ao paradigma da arbitrariedade das decisões das autoridades soviéticas, vimos na análise das definições de realismo socialista que os *Dissidentes* tendem mais a uma defesa da ideia de liberdade artística, opondo-se à maneira como o realismo socialista lida com esse problema “filosófico”, enquanto os *Propagandistas* tendem a argumentar que o realismo socialista como estética não tem definição clara e é, no fim de contas, arbitrário. Para essa hipótese ser mais precisa, seria necessário definir mais exatamente que tipo de visão é compartilhada entre essas duas categorias.

Os *Aliados*, de fato, tendem a reproduzir as visões do próprio regime soviético sobre sua própria música. Essa é a categoria que mais aprofunda os debates estéticos sobre o realismo socialista e mesmo em um livro pequeno e de divulgação como Abraham (1943) os principais aspectos dos debates soviéticos são trazidos. Aqui é interessante também notar a nuance de visão entre Abraham (1943) e Bakst (1966), esse último trazendo aspectos da própria visão soviética dos anos 60, como a ideia de “culto à personalidade.”

É parcialmente falsa, por fim, a hipótese de que os acadêmicos evitam a tomada de lados. Embora tenhamos visto essa tendência no capítulo 1, sobre as definições de realismo socialista, nossa análise demonstrou que essa categoria tende a concordar em diversos momentos com a interpretação dos *Propagandistas* dos episódios históricos além de possuir um paradigma próprio, que discutiremos na seção seguinte.

4.1.2 A historiografia musical soviética parte do indivíduo?

Voltemos, então, à hipótese geral. A maneira mais simples e vulgar com que a ideologia do individualismo se manifesta na historiografia musical soviética é quando os acontecimentos são reduzidos ao gosto pessoal de Stalin. Essa visão é trazida como parte da definição de realismo socialista por Bueno (2010) mais diretamente, e indiretamente com a ideia de “culto à personalidade” de Hakobian (2017). Embora não tão comum quanto as teses da “imposição arbitrária do partido”, a interferência de Stalin como tese ocorre ao menos oito vezes em três episódios diferentes: A aclamação de *Tikhiv Don* em 1936, a censura de *A Grande Amizade*, em 1948 e a censura de *De todo coração*, em 1951.

Pergunta	Tese	Acad.	Diss.	Prop.
Por que <i>A Grande Amizade</i> foi censurada?	Stalin estava envolvido na morte de Orzhonikidze	0	1	2
Por que a ópera de Dzerzhinsky foi aclamada?	Devido ao gosto de Stalin	1	1	2
Por que <i>De Todo Coração</i> foi censurada?	Discordância pessoal de Stalin	0	1	0
Total		1	3	4

arms and a general determination to take it at face value. Volkov’s portrait of Shostakovich was exactly what the Western music market needed: that of a lifelong dissident, who behind the official facade of his music had been making ironic comments about the Soviet regime the whole time. Shostakovich could henceforth be counted among the opponents of Soviet ideology.

Em dois episódios há ainda uma ligação entre o “culto à personalidade” e da “arbitrariedade”. O primeiro deles é o fechamento das associações artísticas autônomas, em 1932, em que Fairclough (2016) coloca Stalin como autor das manobras políticas internas e externas associadas a essas decisões:

De várias maneiras, este período de nove anos [1932-1941] na história cultural soviética é o mais difícil de interpretar retrospectivamente, porque foi um período de fluxo extremamente intenso. Primeiramente, houve o problema de uma luta de poder dentro do próprio governo. De 1932 em diante, Stalin trabalhou para consolidar completamente sua posição e garantir que aqueles em seu Comitê Central que poderiam confrontá-lo — sobretudo Nikolay Bukharin — fossem publicamente desacreditados e removidos.

[...]

Em segundo lugar, havia a questão das relações com o Ocidente. (...) Não é de surpreender que Stalin se afastou dos líderes fascistas da Alemanha e (em menor grau) Itália nesse momento e escolheu as democracias do Ocidente, ao invés de outros Estados totalitários, como seus aliados culturais: a inimizade entre fascismo e comunismo dentro da Europa e Rússia era profundamente enraizada e ainda cultivada apaixonadamente na imprensa soviética. (...) Foi durante esses anos cruciais que a União Soviética realmente começou a construir sua imagem como o herdeiro supremo dos valores do Iluminismo. (...) De fato, eu afirmaria que na arena da música, o processo de apropriação começou muito antes do que na literatura ³ (FAIRCLOUGH, 2016, pp. 102-103).

Mas o episódio em que Stalin aparece como o principal personagem por trás da necessidade de imposição do poder é o da censura da ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Shostakovich, em 1936. Nesse episódio Bueno (2010), Edmunds (2004) e Morrison (2009) atribuem a censura da ópera ao suposto desgosto de Stalin pela mesma.

O paradigma da “arbitrariedade,” mesmo sem sua variante do “culto à personalidade”, é o mais comum, com dezessete ocorrências em quatro episódios, além de ser uma das críticas ao realismo socialista trazida por Hakobian (2017), Maes (2002) e Olkhovsky (1955). É o recurso mais comum dos *Propagandistas*, embora seja comum à todas as categorias, exceto *Aliados* e menos comum dentre os *Acadêmicos*, pois apenas uma obra, Edmunds (2004), tende a utilizá-la.

Esse paradigma da “arbitrariedade” se reflete também nas definições de realismo socialista basicamente afirmando que essa definição é impossível. Isso é afirmado por obras *Propagandistas* e *Dissidentes*, mas também se reflete indiretamente, quando Frolova-Walker (2016) afirma que os princípios de *partijnost*, *ideynost* e *narodnost* eram “impossíveis” (ver seção 1.2.1.1).

Os *Acadêmicos*, por sua vez, parecem tender a um paradigma distinto e um pouco mais difícil de detectar. A melhor pista que temos nesse sentido é quando vemos que Fay (2005a) e Frolova-Walker (2016) consideram o “conservadorismo” um aspecto do realismo socialista musical (ver seção 1.2.2.5, p. 51). Esse paradigma considera que a evolução da música foi representada pelas vanguardas musicais, que seriam o oposto desse “conservadorismo” musical soviético, cujo repertório soa mais próximo à música de concerto do século XIX. Mesmo que os autores não defendam a vanguarda em si, entendem que o artista soviético foi obrigado a rebaixar seus critérios para manter-se de acordo com a estética exigida pelas autoridades. É um paradigma que parte de que a arte “sem função” é superior e, portanto, a função imposta à música soviética necessariamente resultou no conservadorismo. Vamos nos referir a esse paradigma como o paradigma da “síndrome evolucionista da vanguarda”.

Podemos detectar reflexos do paradigma da “síndrome evolucionista da vanguarda” na análise dos episódios. Quando o período do chamado “degelo”, representado pelo documento das “retificações dos erros” de 1958 (seção 3.9, p. 138) é considerado um “progresso” (FAY, 2005a, p. 204), o é provavelmente no sentido de preparar o surgimento de uma “vanguarda musical nativa”, como afirma Hakobian (2017, pp. 252). Nos episódios do ataque à ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* e a retirada da Sinfonia n.4, de Shostakovich, utiliza-se o argumento de que

³In many ways, this nine-year period [1932-1941] in Soviet cultural history is the hardest to interpret retrospectively, because it was a period of extremely intense flux. First, there was the issue of a power-struggle within the government itself. From 1932, Stalin worked to fully consolidate his position and ensure that those in his Central Committee who may have challenged him – above all Nikolay Bukharin – were publicly discredited and removed. [...] Second, there was the question of relations with the West. (...) It is not surprising that Stalin turned away from the fascist leaders of Germany and (to a lesser degree) Italy at this time and chose Western democracies, rather than other totalitarian states, as his cultural allies: the enmity between fascism and communism within Europe and Russia was deeply-rooted and still passionately nurtured in the Soviet press. (...) it was during these crucial years that the Soviet Union truly began to craft its image as inheritor supreme of Enlightenment values. (...) In fact, I would contend that in the arena of music, the process of appropriation began far earlier than it had done in literature.

essas eram obras de tendências modernistas, enquanto que, se levarmos em conta documentos soviéticos como o editorial “Caos ao invés de música” e o discurso de encerramento do Congresso de Compositores, de Zhdanov (1949b), o argumento contra as “tendências de vanguarda” (nesses documentos não se utiliza esse termo) é no sentido de que são expressões do “individualismo pequeno-burguês”, e não um problema de linguagem estética puro.

4.2 Paradigmas e suas consequências

Os resultados apresentados na seção anterior nos levam a concluir que a separação das obras em categorias é menos fundamental do que os três paradigmas apontados acima e que permeiam essas obras em suas explicações: o paradigma do “culto à personalidade”, o paradigma da “arbitrariedade” e o paradigma da “síndrome evolucionista da vanguarda.” As categorias emergem a partir da aderência maior ou menor a esses paradigmas. Porém, como não são completamente antagônicos, a mesma obra pode adotar mais de um simultaneamente ou oscilar entre um e outro em momentos diferentes.

Em termos gerais, vemos *Propagandistas* e *Dissidentes* utilizando os dois primeiros paradigmas, com a diferença de que *Dissidentes* tendem a utilizar o argumento da ausência de “liberdade criativa” na sociedade soviética, enquanto que *Propagandistas* tendem a não adentrar nesse debate. Esses paradigmas possuem o problema de serem anti-científicos. Se não há definição concreta para o realismo socialista, se os episódios ocorrem de acordo com desejos e decisões arbitrárias, é impossível encontrar qualquer lógica histórica e estética no realismo socialista. Isso se reflete, por exemplo, quando verificamos a ausência de aspectos do realismo socialista e formalismo levantados no próprio debate soviético: apenas Bakst (1966) e Maes (2002) mencionam que a característica principal do formalismo, de acordo com a definição soviética, é a separação artificial entre forma e conteúdo.

Outro reflexo desses paradigmas é a alta quantidade de citações secundárias e a tendência a ignorar as fontes primárias. A menção à origem da fórmula “socialista em conteúdo e nacional em forma”, por exemplo, está ausente em Frolova-Walker (2016) e aparentemente incorreta em Edmunds (2004). Em casos mais extremos, como quando Bueno (2010, p. 70) afirma que o conceito de realismo socialista foi atribuído a Stalin, a análise das fontes primárias demonstra que a afirmação não é verdadeira. Por serem pressupostos, via de regra não há confrontação entre os paradigmas e as evidências, o que cai no risco de pressupor-se aquilo mesmo que está se tentando provar.

A categoria de *Acadêmicos*, por sua vez, tem como característica geral a revisão e questionamento desses dois paradigmas e, especialmente no caso de Fay (2005a, p. 292), de um terceiro mais típico de biografias: o paradigma do “artista dissidente.” A própria Frolova-Walker (2016), ao analisar os documentos de reuniões e marginália da seleção de obras musicais para o Prêmio Stalin, chega à conclusão que o realismo socialista não foi “arbitrário” nem “vazio”, mas possuiu uma “moldura narrativa coerente”. Essa categoria, no entanto, também possui seu paradigma mais típico: aquele que chamamos de paradigma da “síndrome evolucionista da vanguarda”, ou seja, que pressupõe a que a música “avançada”, não conservadora, corresponde à música de vanguarda europeia.

Se levarmos em conta as críticas dos próprios textos soviéticos a esse ponto de vista, poderíamos dizer que esse paradigma considera que a evolução da linguagem musical é autônoma e independente da base estrutural econômica da sociedade (separando artificialmente a forma de seu conteúdo, dando ênfase à primeira). A julgar pela definição de realismo socialista de Lunacharsky (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 232–233), esse paradigma sofre do mesmo individualismo derivado da pequena burguesia que resultou no “realismo negativo”: apolítico, pessimista e ao mesmo tempo objetivo e honesto quando se trata do lado negativo da realidade.

Analisando a história soviética a partir desse ponto de vista, temos a impressão de que, a partir dos anos 30, houve uma interrupção da evolução natural da música soviética, que apontava para os experimentos futuristas e derivados de outras vanguardas nos anos 20. Por isso, quando essas políticas culturais são revistas, nos fins dos anos 50, um documento como a “retificação dos erros” é interpretado como “progresso”, enquanto a música do realismo socialista é “conservadora”.

É interessante notar que esses paradigmas estão expostos já na introdução de Olkhovsky (1955), ou seja, uma obra escrita por um dissidentes em plena guerra-fria, nos anos 50. A respeito da “arbitrariedade”, por exemplo, Olkhovsky comenta:

Em outras palavras, não somente não há possibilidade de uma revolução na União Soviética, mas não há lugar para uma liberdade de pensamento elementar e para a consciência criativa em geral, nem mesmo para qualquer oposição parcial às ordens do Partido e do governo. Para a arte e para a música isso significa uma completa servitude à crítica e autocrítica do Partido, isto é, às vontades, caprichos, objetivos, gostos e administração arbitrária de um pequeno grupo de burocratas de partido⁴ (OLKHOVSKY, 1955, p. 12).

Sobre a liberdade artística, Olkhovsky afirma algumas páginas antes, na mesma introdução:

É por isso que a política soviética no campo da música, que abertamente testemunha sua hostilidade contra toda inovação corajosa, progresso e liberdade criativa em geral, coloca uma questão urgente não apenas para todo músico contemporâneo, mas para qualquer um preocupado com o destino da música: houve alguma evolução na música russa durante os anos recentes, nos anos entre os limites do período soviético? O nível criativo, a curva de seu desenvolvimento, aumentou ou diminuiu, e por quê?⁵ (OLKHOVSKY, 1955, p. 6).

E, ainda, sobre a suposta evolução da música como um processo autônomo e independente (em direção à vanguarda, no caso de obras mais recentes), o mesmo Olkhovsky afirma:

O progresso na música é o resultado do acúmulo de experiências criativas e do conhecimento transmitido de geração em geração. Portanto a evolução da música é um processo lógico resultante do agregado das experiências precedentes dos compositores, intérpretes e ouvintes. A consolidação dessa herança dá origem a novos problemas criativos, para cuja solução músicos de vários países contribuem com sua força e maestria da experiência criativa existente⁶ (OLKHOVSKY, 1955, p. 4).

4.3 Desdobramentos dos resultados

O trabalho realizado nesta tese deixou algumas lacunas. Como apontamos na introdução, alguns livros que poderiam ser incluídos na análise não o foram por motivos diversos. Esses livros poderão ser adicionados e analisados com o mesmo método, embora acreditamos que isso não resultará em uma alteração fundamental dos resultados. Esses resultados, porém, convidam a outras análises.

Três temas nos chamam a atenção: A aplicação do realismo socialista na música, entendido como problemático por diversos autores (ver seção 1.2.2.1, p. 46), foi debatido em vários números da revista *Sovetskaya Muzika* e esse debate merece uma análise mais aprofundada. Dentro do mesmo tema da aplicação musical do realismo socialista na União Soviética, o próprio repertório parece ser em geral ou analisado individualmente ou sob as lentes dos pressupostos anteriores. Esse trabalho não se ocupou das obras que foram frutos da estética dos anos 30 a 50 na União Soviética, porém é possível que exista uma linguagem (ou estilo) característicos desse período, cujas características musicais não são totalmente conhecidas. O terceiro e último ponto seriam os reflexos dos debates estéticos desse período no Brasil. Como apontamos em alguns momentos, o Congresso de Praga, de 1948, fruto direto do primeiro Congresso de Compositores Soviéticos, ocorrido no meso ano, teve participação de brasileiros e seus desdobramentos na história da música do Brasil. É possível que outros aspectos desse debate tiveram seus reflexos na música brasileira que são ainda desconhecidos.

⁴In other words there is not only no possibility of a revolution in the Soviet Union but there is no room for elementary freedom of thought and of the creative consciousness in general nor even for any partial opposition to the orders of the Party and the government. For art and for music this means complete servitude to the criticism and self-criticism of the Party, i.e., to the will, whims, aims, tastes, and arbitrary administration of a small group of Party bureaucrats.

⁵That is why Soviet policy in the field of music, which openly testifies to its hostility towards all courageous innovations, progress and elementary creative freedom in general, poses an urgent question not only to every contemporary musician but to everyone concerned with the destiny of music: has any evolution taken place in Russian music during recent years, the years which fall within the boundaries of the Soviet period? Has the creative level, the curve of its development, risen or fallen, and why?

⁶Progress in music is the result of the accumulation of creative experience and knowledge handed down from generation to generation. Thus the evolution of music is a logical process resulting from the aggregate of the preceding experience of composers, performers and listeners. The consolidation of this heritage gives rise to new creative problems, to solve which musicians of various countries contribute their strength and their mastery of existing creative experience.

De qualquer maneira, acreditamos que os três paradigmas que detectamos na historiografia possuem contradições que precisam ser comentadas. Por isso intercalamos a construção de nossa análise da bibliografia com textos de natureza bastante diferente, mas que comentam cada um desses paradigmas. O primeiro – Prólogo *Loj* – escrito em forma de ensaio (sem referências bibliográficas e pretensão acadêmica), é um comentário sobre a ideia de que o Realismo Socialista foi um ataque à “liberdade criativa” do artista. O segundo – capítulo 2 – é um estudo sobre as relações entre a teoria estética de Tolstói em *O que é Arte?* e o discurso de Zhdanov no encerramento do Primeiro Congresso de Compositores Soviéticos em 1948. O último (Anexo B) é uma tradução da introdução escrita por Jean-Paul Sartre ao livro *L’artiste et sa Conscience*, de René Leibowitz 1950, em que Sartre discute o paradigma que denominamos “síndrome evolucionista da vanguarda”.

5 Epílogo: Filosofia da Composição

5.1 Dedicatória

Estava assistindo à Mostra de Animação Russa, organizada pelo Sesc, em um sábado¹, acompanhado por minha professora de russo Anna. Ouvíamos a leitura do poema *Tarakã, o bigodudo*, de Korney Chukovskiy (ou Kornei Tchukovski, na transliteração da edição, mais próxima da fonética do português) que teve sua tradução lançada no evento, quando a Ania comentou (sussurrando, para não atrapalhar os demais): “Os diretores dessa mostra sofreram as mesmas perseguições que os compositores que você está estudando sofreram”. Fiquei com isso na cabeça e, no dia seguinte, acordei com a ideia de como seria transportar esse debate para outro momento histórico. Talvez permita uma perspectiva diferente para entender o que foi a arte soviética. Imaginei a descoberta, relatada em forma de artigo científico, de um jornal que documentasse estreia de obras de Beethoven na Rússia do século XIX, cuja crítica provocasse um debate bastante familiar para quem conhece a história da música soviética. O texto é dedicado à Ania, que com grande paciência vai me ensinando esse idioma tão distante.

5.2 O que é Loj

O texto de Loj foi construído com a ideia de debater a ideia de que os artistas soviéticos (em particular os compositores) foram perseguidos por terem sua liberdade de expressão tolhida pelo estado soviético. Existem outros aspectos desse argumento da perseguição, é claro. Porém, a ideia de transportar o debate para outra época me convidou a discutir o aspecto da liberdade de expressão, especialmente nesse momento de fins do século XIX, em que o compositor deixava de ser um funcionário de corte ou da igreja.

O texto é todo construído a partir de certas paráfrases (ou às vezes citações mesmo) de textos existentes, além da mistura de alguns fatos históricos reais com ficção. Porém não há indicação de referências, o que faz com que elas fiquem ocultas para qualquer leitor que não conheça o contexto.

A palavra loj (ложь), em russo, significa mentira. É uma alusão ao jornal Pravda (verdade), que foi o principal jornal da União Soviética, representante da visão do partido comunista e do governo soviético. A palavra tem relação com a invenção da própria descoberta acadêmica e da maneira como a visão dominante da história da música tende a enxergar a música soviética.

Penso que seria até interessante que o texto passasse por um artigo real na primeira leitura, mas não gostaria que permanecesse assim e, especialmente, não gostaria que as referências ficassem perdidas como se o texto fosse um jogo para iniciados, para “um grupo seleto de estetas”. Embora acredite que o argumento principal se sustente sem o conhecimento dessas referências, elas reforçam o contexto em que a discussão ocorre. Explicarei abaixo como o texto foi construído. E o título dessa explicação, por sua vez, também é uma referência: ao texto homônimo, de Edgar Allan Poe, sobre seu poema “O Corvo”.

5.2.1 O formato do texto

Todo o texto é uma maneira de transpor o debate em torno da música soviética para um outro período, de maneira que, espero, facilite uma visão distanciada e mais objetiva sobre o problema da liberdade artística e da suposta perseguição aos compositores soviéticos.

O Formato de artigo científico, além de uma paródia do formalismo acadêmico, permitiu a criação de três personagens: Ruslan Tarutchkin, o crítico, um ideólogo guardião da ideia de liberdade artística, A.A.J., o crítico do crítico, que combate essa ideia, e o próprio autor do artigo, que analisa a polêmica entre os outros dois autores.

¹Já faz alguns anos, mas, pelo que verifiquei nas notícias sobre o evento, a data do lançamento do livro foi no dia 16 de Julho de 2018.

5.2.2 As personagens

O nome do crítico foi baseado em Richard Taruskin. Embora Taruskin já tenha publicado textos com opiniões claramente anti-soviéticas, sua visão difere da do crítico de maneira interessante: ao invés de defender a liberdade de criação artística e, conseqüentemente, a ideia de que os compositores soviéticos tiveram essa liberdade tolhida, Taruskin tem uma enorme desconfiança desses compositores, pois sabe o papel que tiveram naquele Estado. Não se conforma, por exemplo, que o público norte americano ouça a cantata do filme Alexander Nevsky sem enojar-se com a clara alusão ao regime estalinista.

O autor da resposta a Tarutchkin, nomeado A.A.J. (alusão a Andrey Aleksandrovich Zhdanov – ou *Jdanov*, em sua transliteração mais “literária”), porta o argumento principal do texto: a ideia de que a defesa da liberdade de expressão, na verdade, é uma defesa à privatização da censura.

O último personagem, o autor do artigo, permitiu novamente brincar com as formalidades acadêmicas. É uma caricatura de um acadêmico orgulhoso de sua descoberta, preocupado com seu vocabulário e incapaz de tomar um lado no debate que ele mesmo descreve, em tom de auto elogio, por exemplo: “A crítica de Tarutchkin lança novas luzes sobre a vida cultural da Rússia no último quarto do séc. XIX e, por si só, sua descoberta já possui grande importância para nossa comunidade científica.”

5.2.3 O Ano em que se passam os eventos

No momento em que estava escrevendo o texto busquei uma data em que fossem possíveis os eventos descritos nos artigos descobertos pelo musicólogo. A princípio apenas levei em conta as datas de composição das obras de Beethoven, mas, ao longo da escrita, outras coincidências foram aparecendo, como, por exemplo, o assassinato de Alexandre II e a publicação de *O Capital* na Rússia.

5.2.4 A escolha das obras

Quando a ideia do texto veio eu me lembrava apenas da existência das *Dez Árias Nacionais* que de que tomei conhecimento (a princípio achava que lera sobre elas em Mário de Andrade, mas até o momento da conclusão desse texto não encontrei essa referência). Depois fui conhecendo e me dando conta das conexões de Beethoven com a Rússia. Foi interessante descobrir que existiam essas ligações com Beethoven e também com John Field, o que me deu mais combustível para a invenção da “mentira”.

5.3 Algumas passagens comentadas

Eu quis escrever um texto que, apesar de ficcional, refletisse opiniões e visões reais do debate na historiografia musical a respeito da música soviética, em especial da música do período estalinista, cuja estética foi denominada *Realismo Socialista*. Vou comentar a seguir algumas passagens indicando a origem delas, o motivo para usá-las e apontando algumas pontas soltas que posteriormente percebi que o texto deixou.

5.3.1 “Foi-se o tempo em que nossos compositores dependiam das graças de príncipes e outros nobres para sua sobrevivência”

Essa afirmação é mais didática do que verdadeira. De fato, Beethoven representou, na história da música, o modelo de compositor que não viveu mais como um funcionário de cortes, como um “homem livre”, no sentido de vender sua produção e seu trabalho como mercadoria. No entanto, essa relação com a nobreza não é tão linear assim, haja visto que o próprio Beethoven dedicou suas obras justamente a membros da nobreza. O importante aqui foi colocar, de maneira caricata mesmo, bem clara essa mudança nas relações de produção.

5.3.2 “Até o pobre Mozart tentou a sorte, após levar o famoso pontapé de Colloredo por tentar se demitir”

Essa é uma referência ao texto *O pontapé de Mozart*, de Mário de Andrade². Esse texto é bastante referenciado pois, na minha opinião, é uma análise materialista da história da música feita de maneira muito concreta, além de expressar ótimos pontos, às vezes ignorados quando se fala da contribuição de Mário de Andrade para o pensamento musical no Brasil.

5.3.3 “É verdade que muitos compositores serviram com afinco seus algozes, escrevendo músicas tendenciosas”

O termo “música tendenciosa”, vem de Zhdanov: “Nossa literatura soviética não tem medo da acusação de tendenciosa. Sim, a literatura soviética é tendenciosa, pelo fato de que na época da luta de classes, não há e não pode haver uma literatura que não seja de classe, não tendenciosa, alegadamente apolítica.”³ Normalmente é uma maneira pejorativa de descrever a ligação da música soviética com a política e parte do princípio que a música deve justificar-se unicamente a partir das idiossincrasias de sua linguagem. Desse ponto de vista, a música soviética é comprometida pois sua construção puramente musical foi prejudicada em prol da sua função política. Essa ideia da música “tendenciosa” volta em outros lugares, por exemplo: “Não passa pela cabeça de nosso estimado Semionovitch que a música de Beethoven não deixa de ser tendenciosa”.

5.3.4 “uma antena da raça”

No dia em que o texto me veio a mente, como disse na dedicatória, estava sendo lançada a tradução em português de *Tarakã, o bigodudo*. A pessoa que apresentava o lançamento fez questão de associar o conto de Tarakã, em que os animais temem a tirania de uma autoritária barata bigoduda, à figura Stalin, notando inclusive que se trataria de uma profecia, já que o poema foi escrito em 1921, bem antes da chegada de Stalin ao poder, e que esse poema seria, portanto, uma amostra de que o artista é a “antena da raça”. Essa é uma expressão muito famosa de Ezra Pound, que foi um dos defensores do fascismo. Sabendo disso, fica clara a característica fascista da expressão. Me pareceu bastante irônica a utilização de uma expressão fascista para encontrar um ataque a Stalin em um poema infantil.

5.3.5 “Na obra do mesmo Haydn, por exemplo, foram descobertos protestos ocultos contra a nobreza de Esterhazy”

Aqui diversas coincidências reais e estranhas: de fato a sinfonia do Adeus, de Haydn, às vezes é interpretada como um protesto à condição dos músicos de Esterhazy — veja-se, por exemplo Geiringer (1946) — porém a referência aqui é ao livro *Testimony*, de Solomon Volkov.

Esse livro, uma suposta coletânea de relatos de Shostakovich ao autor, colocou em sua boca significados ocultos nas obras musicais cheios, é claro, de protestos contra Stalin, a União Soviética, etc. Já em 1980 a musicóloga Laurel Fay apontou que o livro seria possivelmente uma fraude, demonstrando que diversas passagens “narradas” eram na verdade cópias de textos já publicados na União Soviética. Em 2000 a autora teve acesso a uma cópia do manuscrito do livro e pode demonstrar que, sem dúvidas, tratava-se de um testemunho forjado.

Além do interessante paralelo na tentação de encontrar mensagens ocultas de protesto contra o poder vigente em obras musicais tão distantes no tempo, a sinfonia do Adeus realmente é uma obra de grande interesse do ponto de vista do material musical, o que é apontado prontamente pela personagem de Tarutchkin.

²Esse texto faz parte de uma série de artigos de crítica musical que Mário de Andrade publicou no fim da vida para o jornal [Folha da tarde] e está disponível para leitura no livro *Música Final*(COLI, 1998), de Jorge Coli.

³<https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/zhdanov/lit-music-philosophy.htm>. Acesso em 27 Jun 2021.

As referências seguintes – o suposto desafio de Bach a Frederico da Prússia em sua Oferenda Musical e a rasura de Beethoven na dedicatória de sua Terceira Sinfonia a Napoleão – também possuem o mesmo teor curioso de mensagens “ocultas” em obras musicais, muito a maneira de que diversos autores sonham em encontrar nas obras de Shostakovich.

5.3.6 “não podemos nos esquecer do quão distante de seus pares, quão divorciados da sociedade são seus últimos quartetos de cordas compreensíveis somente para um grupo seletivo de estetas.”

Essa fala é uma mistura de referências. A ideia do compositor divorciado da sociedade vem de Plekhanov, em *A Arte e a vida social*, já colocada no próprio texto. Nesse livro, a tese principal de Plekhanov é de que a ideia da arte pela arte e, por consequência, as obras de arte centradas em sua própria linguagem, florescem em períodos em que o artista está “divorciado da sociedade”.

Há aqui, também, a crítica aos quartetos de Beethoven. Essa crítica é feita, nesse mesmo sentido do distanciamento da sociedade (ou do povo), do ensimesmamento, na obra *O que é Arte*, de Tolstói.

A expressão “grupo seletivo de estetas” vem do discurso de Zhdanov no encerramento do Congresso do Sindicato dos compositores Soviéticos de 1948. Esse discurso entrou para a história da música soviética como um duro golpe do poder sobre os compositores e é largamente citado na historiografia.

5.3.7 “Às vezes até mesmo, pode-se imaginar, indo buscar uma cantata no ano anterior e executando-a novamente, pois não houve tempo de criar uma nova naquela semana, e os pastores talvez nem se lembravam mais dela.”

Essa é uma citação praticamente literal de um trecho de “O pontapé de Mozart”, de Mário de Andrade. No contexto, serviu para desmistificar a imagem do compositor que compõe de acordo com uma inspiração genial e, nessa genialidade, até combate a tirania com mensagens ocultas em sua obra (o suposto desafio a Frederico da Prússia por parte de Bach). É uma imagem mais terrena, mais cotidiana do ofício da composição musical.

5.4 Por que Loj

A ideia de Loj foi colocar em perspectiva os argumentos no debate sobre a música soviética. Ao transpor o debate para outro período, me parece que fica mais claro como a imagem de uma liberdade de expressão tolhida pelo poder, pelo fato de haver uma diretiva estética vigente, não faz sentido.

Essa suposta expressão musical “livre” é completamente estranha a outros períodos da história e, apesar de às vezes ser forçada na biografia de compositores do passado, quando ocorre parece mais uma caricatura do que realidade.

Atualmente, a ideia de “liberdade de expressão”, de “combate a censura” é muito mal colocada. Na versão mais vulgar, a ideia de censura é associada simplesmente ao controle do Estado ao que pode ou não pode ser publicado. Para esse ponto de vista, a produção musical soviética é um exemplo típico, até caricato, da censura mais vil. No entanto, a defesa da “liberdade de expressão” é muito útil para as classes dominantes, pois permite que aqueles que detêm os meios de comunicação tenham a “liberdade” de “exprimir” suas ideias “livremente”. Basta passar alguns minutos em uma edição de um jornal, em uma gravadora, ou em uma agência de publicidade para perceber que a última coisa que está presente ali é a liberdade de expressão. No sistema da propriedade privada, têm voz aqueles que detêm os meios de comunicação.

Referências

- ABEZGAUZ, I. V. *Russkie muzikanti o muzike zapada*. Leningrad: Muzgiza, 1950.
- ABRAHAM, G. *Eight Soviet Composers*. London: Oxford University Press, 1943.
- ALEKSEEV, D. B. K. e. a. A. D. (Ed.). *Istoria Russkoi Sovietskoi Muziki*. Moscow: Muzgiz, 1963. 4 tomos.
- BAKST, J. *A history of Russian-Soviet music*. New York: Dood, Mead & Co., 1966.
- BOREV, Y. B. *Osnovnie Esteticheskie Kategorii*. Moscva: Visshaya Shkola, 1960.
- BUENO, M. A. S. *Círculos de Influência: A música na união soviética da revolução bolchevique às gerações pós-shostakovitch*. São Paulo: Algor Editora, 2010.
- CHERNYSHEVSKY, N. G. The aesthetic relations of art to reality. In: _____. *Russian Philosophy: The Nihilists, The Populists, Critics of Religion and Culture*. 1. ed. Quadrangle Books, 1965. v. 2. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/archive/chernyshevsky/1853/aesthetics-reality.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- COELHO, L. M. *Shostakóvitch: vida, música, tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2006. v. 8. 500 p. (Signus Música, v. 8). ISBN 8527307650.
- COLI, J. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística mundo musical*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998. 420 p. (Viagens da voz).
- DANILEVICH, L. V. *Kniga o Sovetskoe Muzike*. Moscou: Muzgiz, 1962.
- EDMUNDS, N. *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The baton and sickle*. London: Taylor & Francis Routledge, 2004.
- FAIRCLOUGH, P. *Classics for the Masses: shaping soviet musical identity, 1917-1953*. New Haven: Yale Universtisy Press, 2016.
- FAY, L. E. *Shostakovich: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- FAY, L. E. Volkov's testimony reconsidered. In: BROWN, M. H. (Ed.). *A Shostakovich Casebook*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- FROLOVA-WALKER, M. "national in form, socialist in content": Musical nation-building in the soviet republics. *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, American Musicological Society, v. 51, n. 2, p. 331–371, 1998. ISSN 00030139, 15473848. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831980>>.
- FROLOVA-WALKER, M. *Stalin's Music Prize: Soviet culture and politics*. New Haven: Yale University Press, 2016.
- GEIRINGER, K. *Haydn, a creative life in music*. New York: Norton, 1946.
- GINTHER, G. C. *Revisionism in the Music of Dmitry Shostakovich: The shostakovich wars*. Dissertação (Mestrado) – University of Canterbury, Christchurch, 2008.
- GOJOWY, D. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Regensbug: Laaber, 1980.
- GORKY, M. Sobranie sochtenii v tridsaty tomakh. In: _____. GIKhL, 1953. v. 27, cap. O sotsialisticheskome realizme. Disponível em: <http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1933_o_sotzrealizme.shtml>. Acesso em: 15 mai 2021.
- HAKOBIAN, L. *Music of the Soviet Era: 1917-1991*. 2. ed. London: Routledge, 2017.
- HANSLICK, E. *Vom Musikalisch-schönen: ein beitrug zur revision der Ästhetik der tonkunst*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854. Disponível em: <<https://archive.org/details/VomMusikalischSchnen1tea1854/>>. Acesso em: 15 mai. 2021.

- HERRALA, M. E. *The Struggle For Control of Soviet Music From 1932 to 1948: Socialist realism vs. western formalism*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2012.
- HO, D. F. A. B. *Shostakovich Reconsidered*. London: Toccata Press, 1998.
- KATER, C. E. *Música Viva e H. J. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001. 371 p.
- KELD'ĪSH, G. B. (Ed.). *Entsiklopedicheskiy musikal'ni slovar'*. Moscou: Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya, 1959. Compilado por B. C. Shteinpress e I. M. Yampol'skiy.
- KLEFSTAD, T. Shostakovich and the peace conference. *Music & Politics*, v. 6, n. 2, 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.201>>. Acesso em: 20 mar 2021.
- LEIBOWITZ, R. *L'artiste et sa conscience*. Paris: L'Arche, 1950.
- LENIN, V. I. On proletarian culture. In: _____. *Collected Works*. 4th english edition. ed. Moscow: Progress Publishers, 1965. v. 31, cap. 36, p. 316–317. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1920/oct/08.htm>>. Acesso em: 30 jul 2019.
- LENIN, V. I. Party organisation and party literature. In: _____. Moscow: Progress Publishers, 1965. v. 10, cap. 4, p. 44–49. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1905/nov/13.htm>>. Acesso em: 15 mai 2021.
- LENIN, V. I. Leon tolstói. In: _____. *La Ideologia y la Cultura Socialistas*. Moscou: Editorial Progreso, 1979. p. 64–66.
- LUNACHARSKY, A. *On literature and art*. Moscou: Progress publishers, 1965. 379 p.
- LUNATCHÁRSKI, A. Revolução, arte e cultura. In: _____. São Paulo: Expressão Popular, 2018. cap. O realismo socialista, p. 229–258.
- MACDONALD, I. *The New Shostakovich*. Boston: Northeastern University Press, 1990.
- MAES, F. *A history of Russian music: From kamarinskaya to babi yar*. Berkeley: University of California Press, 2002. Translated by Arnold J. Pomerans and Erica Pomerans.
- MALRAUX, A. *Psychologie de l'art*. Genève: A. Skira, 1950. II: La création artistique.
- MANIFESTO do 2º Congresso de compositores e críticos musicais – Praga. São Paulo: [s.n.], 1948. 154–156 p. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/Fundamentos/102725>>. Acesso em: 02 dez 2019.
- MARX, K. Para a crítica da economia política. In: _____. *Para a Crítica da Economia Política, Do Capital, O Rendimento e suas Fontes*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999. (Os Pensadores), cap. 1, p. 25–48. Tradução de Edgard Malagodi. Colaboração de José Arthur Giannotti.
- MATISSE, H. Propos rapportés par tériade. In: _____. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972. cap. 18, p. 126–129.
- MCMILLAN, I. M. A. *The Concise Oxford Dictionary of Politics*. 3. ed. [S.l.]: Oxford University Press, 2009.
- MORRISON, S. *The People's Artist: Prokofiev's soviet years*. New York: Oxford University Press, 2009.
- NABOKOV, N. *Old Friends and New Music*. London: Little, Brown & Co., 1951.
- OLKHOVSKY, A. *Music Under the Soviets: The agony of an art*. New York: Frederick A. Praeger, 1955.
- PLEKHANOV, G. *A arte e a vida social*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1964. Tradução do Espanhol. Título original: El arte y la vida social (Ediciones en lenguas extranjeras, de Moscou).
- SARTRE, J. P. *Situations*. Paris: Gallimard, 1964. v. 4.
- SCHWARZ, B. A history of russian-soviet music by james bakst. *Journal of the American Musicological Society*, v. 20, n. 2, p. 304–307, Summer 1967. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/830799>>.
- SCHWARZ, B. *Music and Musical Life in Soviet Russia*. Bloomington: Indiana University Press, 1983. ISBN 9780253339560.

- STÁLIN, J. V. O marxismo e o problema nacional e colonial. In: _____. Rio de Janeiro: Editorial Vitória Ltda., 1946. cap. Sobre as Tarefas Políticas da Universidade dos Povos do Oriente, p. 267–284. Tradução de Brasil Gerson. Disponível em: <<https://marxists.wikis.cc/portugues/stalin/1925/05/18.htm>>. Acesso em: 15 mai 2021.
- STEINPRESS, B.; YAMPOLSKI, I. (Ed.). *Entsiklopedicheskii Muzykalnyi Slovar*. 2nd. ed. Moscow: Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya, 1966.
- SWAYZE, H. Political control of literature: The moral issues. In: HARRY GIRVETZ AND RALPH ROSS. *Literature and the Arts*. Belmont, CA: Wadsworth Pub. Co., 1971. p. 136.
- TARUSKIN, R. *On Russian music*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- TOLSTOY, L. *What is art?* New York: Thomas Y. Crowell & Company, 1898. Traduzido do original em russo por Aylmer Maude. Disponível em: <<https://archive.org/details/whatisar00tols/page/n5>>. Acesso em: 2 ago 2019.
- VOLKOV S.M. E SHOSTAKOVICH, D. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. Londres: Faber & Faber, 1981.
- VOROB'YOV, I. *Sotsrealisticheskii "bol'shoy stil" v sovetskoy muzike: 1930–1950-ye godi*. St Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2013.
- YEKELCHYK, S. Diktat and dialogue in stalinist culture: Staging patriotic historical opera in soviet ukraine, 1936-1954. *Slavic Review*, Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies, v. 59, n. 3, p. 597–624, 2000. ISSN 00376779. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2697347>>. Acesso em: 21 mar 2021.
- ZHDANOV, A. As tarefas da literatura na sociedade soviética. *Problemas - Revista Mensal de Cultura Política*, n. 20, ago-set 1949. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/tarefas.htm>>. Acesso em: 29 jul 2019.
- ZHDANOV, A. A tendência ideológica da música soviética. *Problemas: revista mensal de Cultura Política*, n. 21, out 1949. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/musica.htm>>. Acesso em: 03 set 2016.
- ZHDANOV, A. *Vstupitel'naya rech' i vystuplenie na soveshchanii deyateley sovetskoy muziki v TsK VKP(b) v yanvare 1948 g*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatura, 1952.
- ZHDANOV, A. Soviet literature - the richest in ideas, the most advanced literature. In: _____. *Soviet Writers' Congress 1934*. London: Lawrence & Wishart, 1977. p. 15–26. Disponível em: <https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zhdanov.htm>. Acesso em: 03 dez 2019.

Anexos

ANEXO A – Lista de obras consultadas

A seguir listamos as obras levantadas inicialmente durante o projeto tendo em vista uma análise quantitativa dos pressupostos sobre a música soviética na historiografia. A partir dessa lista selecionamos as obras analisadas de fato neste trabalho. As obras selecionadas foram marcadas com uma cor de fundo verde. As obras marcadas com a cor de fundo azul foram também selecionadas a princípio porém excluídas da análise posteriormente por motivos diversos. Duas delas (Herrala (2012) e Gojowy (1980)), como já comentado na seção, estavam inacessíveis até um momento bem avançado do trabalho. Outras, após uma consulta mais detalhada, não apresentaram material suficiente para análise, como por exemplo a obra *Lénine, Staline et la musique, 2010*. Há também obras de um mesmo autor, porém com menos informações sobre os episódios da história soviética, por exemplo *Shostakovich and his world*, de Laurel Fay. Neste último caso, analisamos outra obra (FAY, 2005a) da autora.

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Abbiati, Franco	Historia de la musica			México	UTEHA		1960 Livro-texto
Abraham, Gerald	Eight Soviet Composers				Oxford University Press	1943	Aliados
Abraham, Gerald	Cien anos de Música				Alianza Editorial	1985	Divulgação
Evan Jones	Intimate voices	the twentieth-century string quartet		Rochester	University of Rochester Press	c2009	Séc. XX
Souvchinsky, Pierre	Musique russe, tome premier	études réunies par Pierre Souvchinsky			Presses Universitaires de France	1953	Música Russa
Abraham, Gerald	Historia universal de la musica			Madrid	Taurus	1986	Livro-texto
Abraham, Gerald	The concise Oxford history of music			London	Oxford University Press	1979	Livro-texto
Dibelius, Ulrich	La musica contemporanea a partir de 1945	traduccion Isabel Garcia Adanez		Madrid	Akal	c2004	Séc. XX
Benjamin, Thomas	Techniques and materials of music	from the common practice period through the twentieth century		Belmont	Thomson/Schirmer	c2003	Séc. XX
Nice, David	Prokofiev	from Russia to the West, 1891-1935		New Haven	Yale University Press	c2003	Biografia
Souvchinsky, Pierre	Musique russe, tome seconde	études réunies par Pierre Souvchinsky			Presses Universitaires de France	1953	Música Russa
Alaëona, Domingos	Historia da música			São Paulo	Ricordi Brasileira	1984	Livro-texto
Morrison, Simon Alexander 1964-	Russian opera and the symbolist movement			Berkeley	University of California Press	c2002	Música Russa
Alberti, Luciano	El libro de la música	la música a través de los siglos			Queromón	c1974	Divulgação
Albet, Montserrat	A música contemporânea				Salvat	1979	Divulgação
Danielle Cohen-Levinas (org.)	La creation apres la musique contemporaine			Paris	L'itineraire : L'Harmattan	c1999	Séc. XX
Hanning, Barbara Russano 1940-	Concise history of western music	based on Donald Jay Groult & Claude V. Palisca, A history of western music, fifth edition		New York	Norton	c1998	Livro-texto
Sirims, Bryan R.	Music of the twentieth century	style and structure		New York	Schirmer	c1996	Séc. XX
Allen, Warren Dwight.	Philosophies of music history	a study of general histories of 1600-1960			Dover		1962 Estética
Schwartz, Elliott 1936-	Music since 1945	issues, materials, and literature		Belmont	Schirmer	c1993	Séc. XX
Robert P. Morgan (ed.)	Anthology of twentieth-century music			New York	W. W. Norton	c1992	Séc. XX
Brian Morton, Pamela Collins (ed.)	Contemporary composers	with a preface by Brian Ferneyhough		Chicago	St. James Press	c1992	Séc. XX

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Alsina Masmitja, Pep	La musica y su evolucion	historia de la musica con propuestas didacticas y 49 audiciones		Barcelona	Grao	2000	Divulgação
Ansermet, Ernest	Les fondements de la musique dans la conscience humaine				Bacornière	c1961	Filosofia
William G. Rosenberg (ed.)	Bolshevik visions	first phase of the cultural revolution in Soviet Russia		[Ann Arbor, MI]	University of Michigan Press	c1990	Arte Soviética
Austin, William W.	Music in the 20th century	from Debussy through Stravinsky		New York	W. W. Norton	1966	Séc. XX
Tenney, James	A history of consonance and dissonance	man, musician, and modernist		New York	Excelsior	c1988	Livro-texto
Jann Pasler (ed.)	Confronting Stravinsky			Berkeley	University of California Press	c1986	Biografia
Piero Weiss and Richard Taruskin (ed.)	Music in the Western World	a history in documents		New York	Schirmer Books	c1984	Livro-texto
Bakst, James	A history of Russian-Soviet music			New York	Dood, Mead & Co.	1966	Aliados
Winn, James Anderson	Unsuspected eloquence	a history of the relations between poetry and music		New Haven	Yale University Press	c1981	Filosofia
Barraud, Henry	Para compreender as músicas de hoje			São Paulo	Perspectiva	2005	Séc. XX
Peyser, Joan	Twentieth-century music	the sense behind the sound		New York	Schirmer Books	c1980	Séc. XX
Barrenechea, Mariano Antonio.	Historia estética de la música				Claridad	1963	Filosofia
Belgodère-Johannes, V.	Histoire de la musique	de l'antiquité a nos jours			Renouard	1947	Livro-texto
Bennett, Roy	Uma breve história da musica			Rio de Janeiro	Zahar	1988	Divulgação
White, Eric Walter	Stravinsky	the composer and his works		Berkeley	University of California Press	c1979	Biografia
Berger, Melin	Masters of Moder Music				Lothrop, Lee & Shepard Co.	1970	Séc. XX
Bernard, Guy	L' art de la musique			New York	Seghers	c1961	Divulgação
Bernard, Robert	Histoire de la musique				Fernand Nathan	1961-63	Livro-texto
Bosseur, Dominique; Bosseur, Jean-Yves	Revolutions musicales	la musique contemporaine depuis 1945			Le Sycomore	c1979	Séc. XX
Bernstein, Leonard	The unanswered question	six talks at Harvard			Harvard University Press	c1976	Divulgação
Fink, Robert Russell, 1933-	The language of twentieth century music	a dictionary of terms			Collier Macmillan; Schirmer	c1975	Séc. XX
Brindle, Reginald Smith	The new music	the avant-garde since 1945			Oxford University Press	1984	Séc. XX
Bruyl, José	La belle histoire de la musique	the art music tradition of Western culture			Corréa	c1946	Divulgação
Hughes, David G.	A history of European music				McGraw-Hill	c1974	Livro-texto
Vinton, John, 1937-	Dictionary of contemporary music				Dutton	c1974	Séc. XX

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Thompson, Kenneth, 1937-	A dictionary of twentieth-century composers	(1911-1971)			Faber and Faber	c1973	Séc. XX
Slonimsky, Nicolas, 1894-1995	Music since 1900				Charles Scribner's Sons	c1971	Séc. XX
Buck, Percy C. (Percy Carter)	A history of music				E. Benn		1949 Livro-texto
Rescigno, Eduino	La musica moderna				Fratelli Fabbri	c1967	Séc. XX
Buckinx, Boudewijn	O Pequeno Pomo ou a história da musica do pós-modernismo			São Paulo	Giordano		1998 Séc. XX
Burkholder, J. Peter	A history of western music	J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca		New York	W. W. Norton	c2010	Livro-texto
Ardévol, José	Musica y revolucion				UNEAC		1966 Divulgação
Campos, Augusto de	Musica de invenção				Perspectiva	1998	Séc. XX
Sannuel, Claude	Panorama de l'art musical contemporain				Gallinard,	c1962	Séc. XX
Candé, Roland de	História Universal da música				Martins Fontes		1994 Livro-texto
Carol MacClinktock	Readings in the history of music in performance			Bloomington	Indiana University Press	c1979	Filosofia
Matzke, Hermann Karl Anton 1890-1976	Musikgeschichte der Welt	ein Uberblick		Frankfurt/M.	Ulstein Bucher	c1961	Livro-texto
Carpeaux, Otto Maria 1900-1978	O livro de ouro da história da musica	da idade media ao seculo XX	préparation aux professeurs d'enseignement musical et aux instituts de musicologie	Rio de Janeiro	Ediouro		2001 Divulgação
Chailley, Jacques	Cours d'histoire de la musique			Paris	A. Leduc		1980 Livro-texto
Myers, Rollo Hugh	Twentieth century music			Paris	John Calder	c1960	Séc. XX
Challey, Jacques	40.000 years of music		Translated form the French by Rollo Myers: With a preface by Virgil Thomson		Maddonald & Co.		1964 Divulgação
Champigneulle, Bernard	Histoire de la musique			Paris	Presses Universitaires de France		1964 Livro-texto
Pestalozza, Luigi	La scuola nazionale russa				Ricordi	c1958	Música Russa
Christoph Cox and Daniel Warner.	Audio culture	readings in modern music	edited by Christoph Cox and Daniel Warner.	New York	Continuum Editions		2004 Séc. XX
Collaer, Paul	La musique moderne	1905-1955			Meddens		1963 Séc. XX
Collaer, Paul; Linden, Albert, vander	Atlas historique de la musique				Eisevier Séquoia	c1960	Divulgação

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Morgenstern, Sam	Composers on music	an anthology of composers' writings from Palestine to Copland		New York	Greenwood Press	c1956	Séc. XX
Mooser, R.-Aloys (Robert-Aloys)	Panorama de la musique contemporaine, 1947-1953		preface de Bernard Gavoty	Geneve	R. Kister et Union Europeenne	c1953	Séc. XX
Colles, Henry Cope, 1879-1943.	The growth of music, part III	the ideals of the nineteenth century the twentieth century			Oxford University Press	1965	Divulgação
Shostakovich, Dmitri, 1906-1975.	Russian symphony	thoughts about Tchaikovsky			Philosophical Library	c1947	Música Russa
Graf, Max, 1873-1958	From Beethoven to Shostakovich	psychology of the composing process			Philosophical Library	c1947	Filosofia
Combarieu, Jules	Histoire de la musique	des origines au debut du XX siecle		Paris	Armand Collin	c1935, 1938	Livro-texto
Cope, David	New directions in music				W. C. Brown	1971	Séc. XX
Copland, Aaron, 1900-1990	Our new music	leading composers in Europe and América			Whittlesey	c1941	Séc. XX
Culshaw, John	A century of music				D. Dobson	1952	Séc. XX
Kaufmann, Helen Loeb	The story of one hundred great composers				Grosset & Dunlap	c1943	Divulgação
Lopes Graca, Fernando 1906-	Introducao a musica moderna				Cosmos	c1942	Divulgação
Moore, Douglas Stuart.	From madrigal to modern music	a guide to musical styles		Lisboa	W. W. Norton	c1942	Divulgação
Dahlhaus, Carl	Fundamentos de la historia de la música		Traduccion de la segunda edicion italiana, ampliada y anotada bajo la direccion de Higinio Angles	Barcelona	Gedisa	2003	Filosofia
Della Corte, Andrea 1883-1968	Historia de la musica			Barcelona	Editorial Labor	1965	Livro-texto
Shostakovich, Dmitri, 1906-1975.; Preis, A. (Aleksandr)	Lady Macbeth of Mtsensk, or, Katerina Izmailova	an opera in four acts and nine scenes			Edwin F. Kalmus	c1935	Música Soviética
Dufourcq, Norbert	Petite histoire de la musique				Larousse	1988	Divulgação
Barnes, Julian, 1946-	O ruído do tempo				Rocco	2017	Divulgação
Coelho, Raquel	Musica				Formato	2012	Divulgação
Schonberg, Harold C.	A vida dos grandes compositores				Novo Século	2010	Divulgação
Vio, Olavo	Século XX	uma cronologia musical			Método	2008	Séc. XX
Bueno, Marco Aurélio Scarpinella	Shnittke	música para todos os tempos			Algol Editora	2007	Biografia
Burrows, John; Wiffen, Charles	Música clássica				Zahar	2006	Divulgação

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Dufourcq, Norbert	La música	los hombres, los instrumentos, las obras	Version española: Oriol Martorell, Narcisca Toldrà, Francisco de P. Ayesia y Montserrat Albet.	Paris	Larousse	1976	Divulgação
Dufourt, Hugues (org)	Bulletin de la Société Française de Philosophie			Paris	J. Vrin	1998	Filosofia
Dumesnil, René	Histoire illustrée de la musique	idéologie et dialectique dans l'histoire de la musique au XX siècle		New York	Plon	1948	Divulgação
Einstein, Alfred	A short history of music			New York	Alfred A. Knopf	1947	Divulgação
Beltrando-Patier, Marie-Claire	Histoire de la musique				Larousse-Bordas	1998	Livro-texto
Andrade, Mário de, 1893-1945	Introdução à estética musical				HUCITEC	1995	Filosofia
Nery, Rui Vieira, 1957-; Castro, Paulo Ferreira de	Histoire de la musique				Imprensa Nacional	1991	Livro-texto
Ellmerich, Luis	História da música			São Paulo	Fermata do Brasil		1973 Livro-texto
Ewen, David	The home book of 20th century music				Arco	c1956	Divulgação
Ewen, David	The world of twentieth-century music			Englewood Cliffs	N.J. Prentice-Hall		1968 Divulgação
Ferguson, Donald Nivison, 1882-	A history of musical thought				Appleton	c1959	Filosofia
Ferraz, Silvio, 1959-	Música e repetição	a diferença na composição contemporânea			Editora da PUC-SP	1998	Filosofia
Frederico, Edson	Música	breve história			Imãos Vitale	1999	Divulgação
Samuel, Claude	Prokofiev				Éditions du Seuil	1988	Biografia
Lischké, André	Stravinski				Espasa-Calpe	1986	Biografia
Griffiths, Paul, 1947-	The Thames and Hudson encyclopaedia of 20th-century music				Thames	1986	Séc. XX
Gojowy, Detlef	Neue Sowjetische Musik der 20er Jahre			Regensburg	Laaber-Verlag	1985	1980 Música Soviética
Lischké, André	Prokofiev				Espasa-Calpe	1985	Biografia
Fubini, Enrico	La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias				Barral	1971	Filosofia
Galway, James	A música no tempo				Martins Fontes	1987	Divulgação
Ballantine, Christopher John, 1942-	Twentieth century symphony				D. Dobson	1983	Séc. XX
García Laborda, José María	Forma y estructura en la música del siglo XX	una aproximación analítica a guide of the materials of modern music		Madrid	Alpuerto		1996 Séc. XX
Dallin, Leon	Techniques of twentieth century composition				W. C. Brown	1976	Séc. XX

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Garvie, Peter	Music and Western Man				Philosophical Library	1958	Divulgação
Kay, Norman, 1929-2001	Shostakovich	intuiciones, vida y experiencias musicales bajo el espíritu del 68	traducido del ruso por César Astor.		Oxford University Press	1974	Biografia
Gaslini, Giorgio	Música total				Anagrama	c1976	Séc. XX
Gavoty, Bernard; Lesur, Daniel	Pour ou contre la musique moderne?				Flammarion	c1957	Séc. XX
Gentilucci, Armando, 1939-1989.	Estrellas del arte soviético en el mundo de la musica		presentación de Grigori Dauman	Moscu	Editorial Progreso	197-	Música Soviética
Goléa, Antoine	Guía para escuchar la musica contemporanea	de la primera vanguardia a la nueva música			Monte Avila	c1977	Divulgação
Goléa, Antoine	La música de nuestro tiempo				Era	c1967	Divulgação
Goléa, Antoine	Esthétique de la musique contemporaine				Pres Universitaires de France	1954	Filosofia
Graça, Fernando Lops	Introdução à música moderna			Lisboa	Cosmos	1946	Divulgação
Graf, Max	Modern music	composers and music of our time	Translated by Beatrice R. Maier		Philosophical Library	c1946	Divulgação
Gray, Cecil	The history of music				Kegan Paul, Trench, Trubner	1947	Livro-texto
Ewen, David	The new book of modern composers				Knopf	1961	Séc. XX
Griffiths, Paul	A concise history of Western music				Cambridge University Press	c2006	Divulgação
GRIFFITHS, Paul	A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez						
Dyson, George	The new music			Rio de Janeiro	Zahar	2013	Divulgação
Grout, Donald Jay	Historia da música ocidental				Oxford University Press	1948	Séc. XX
Mayer-Serra, Otto	Enciclopedia de la música			Lisboa	Gradiva	2007	Livro-texto
D'hurigny, Franz	Tout ce qu'il faut savoir de l'histoire de la musique	des origines a nos jours		Paris	Atlante	1944	Divulgação
Hamm, Charles; Netti, Bruno; Byrnside, Ronald L.	Contemporary music and music cultures				Fauconnier	194?	Divulgação
Headington, Christopher	A history of western music				Prentice-Hall	c1975	Séc. XX
Mileiukov, P. N. 1859-1943 (Pavel Nikolaevich)	Outlines of Russian culture		translated by Valentine Ughet and Eleanor Davis	Philadelphia	Paladin; Triad	1977	Livro-texto
					University of Pennsylvania Press	[c1942,1943]	Música Russa

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Pablo, Luis de Bücken, Ernst	Aproximacion a una estetica de la musica contemporanea Geschichte der Musik		trad. de Margarita Fortser de Petit : revision y adiciones sobre la música en Espana e Iberoamerica por Jose Subira	Madrid Stuttgart	Editorial Ciencia Nueva A. Kröner	[1968] [1951]	Séc. XX Livro-texto
Herzfeld, Friedrich	La musica del siglo XX			Barcelona	Labor		1964 Séc. XX
Symphony for the city of the dead : Dmitri Shostakovich and the siege of Leningrad	Symphony for the city of the dead	Dmitri Shostakovich and the siege of Leningrad	analyse e interpretacao da sinfonia n10 Op. 93	Sao Paulo	Candlewick Press		2017 Música Soviética
Camargo, Luciano de Freitas	Chostakovitch - discurso e acao			Sao Paulo	Presses Universitaires de France Brepols Cambridge University Press		2017 Música Soviética
Hodeir, André Roberto Illiano (ed.)	La musique depuis de Debussy Protest music in the twentieth century	sound and legacy of a musical idiom		Turnhout Cambridge			1961 Séc. XX 2015 Séc. XX 2015 Música Russa
Van den Toorn, Pieter C. 1938-	Stravinsky and the Russian period	uma pequena introducao		Sao Paulo	ECA/USP		2015 Séc. XX
Costa, Rogerio Luiz Moraes trad Camargo, Luciano de Freitas (*)	A Trilogia de Guerra de Chostakovitch			Barbacena	EDUEMG		2015 Música Soviética
Ferraz, Silvio Nascimento, Guilherme: Zille, José Antônio Baêta (org)	Pequena trajetoria da idelia de tempo na musica do seculo XX A música dos séculos 20 e 21		um estudo sobre a questao da heranca cultural no pensamento de Lukacs nos anos 1930	Barbacena	EDUEMG		2014 Séc. XX 2014 Séc. XX
Dias, Fabio Alves dos Santos Jamni, Jacqueline	Do realismo burgues ao realismo socialista Histoire de la musique			Sao Paulo Paris	. Leduc Atlantic Monthly Press	c1966	2014 Música Soviética Livro-texto
Moyrahan, Brian	Leningrad: Siege and Symphony		harmonic progression based on modality and the interval cycles	New York	Routledge, Taylor & Francis Group		2013 Música Soviética
Susanni, Paolo	Music and twentieth-century tonality			New York			2012 Séc. XX
Pacioni, Diego Scarpino Souza, Rodolfo Coelho de	Oitava Sintonia de Dmitri Shostakovich [curso electronico] No ambiente cultural da Russia	uma visao analitica do primeiro movimento	orientacao Ronaldo Coutinho de Miranda	Sao Paulo Sao Paulo	D. S. Pacioni		2012 Música Soviética 2012 Música Russa

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Camargo, Luciano de Freitas	O discurso sinfônico de Chostakovitch	estudo analítico das sinfonias n. 4 e 5		Sao Paulo		2012	Música Soviética
Janson, H. W, Kerman, Joseph	A history of art and music			Englewood Cliffs	Prentice-Hall	1968	Divulgação
Vieira Junior, Joaquim M.	A setima sonata para piano de Prokofiev e a estetica sovietica		orientacao Amilcar Zani traducao Fernando R. de Moraes Barros	Sao Paulo		2012	Música Soviética
Adorno, Theodor W. 1903-1969	Introducao a sociologia da musica	doze prelecoes teoricas		Sao Paulo	Ed. Unesp	2011	Filosofia
Miranda, Clarice; Justus, Liana	A música e sua relação com outras artes				Expoente	2010	Filosofia
Dahlhaus, Carl	Geschichte der Musik			Augsburg	Laaber	2010	Filosofia
Taruskin, Richard	Music in the early twentieth century			New York	Oxford University Press	2010	Séc. XX
Robin, Regine	Le realisme socialiste	une esthetique impossible		Paris	Payot	1986	Música Soviética
Martins, Jose Eduardo 1938- (*)	Historia breve da musica ocidental			Sao Paulo		2010	Divulgação
Jean-Aubry, Georges, 1882-1950.	La música y las naciones				Argos	1946	Divulgação
Gordon D. Mcquere (ed.)	Russian theoretical thought in music			Ann Arbor	UMI Research Press	1993	Música Russa
ZUBEN, Paulo Roberto Ferraz von	Planos sonoros	a experiencia da simultaneidade na musica do seculo XX		Sao Paulo		2009	Séc. XX
Thomas Lahusen and Evgeny Dobrenko (ed.)	Socialist realism without shores			Durham, N.C	Duke University Press	1997	Música Soviética
Thomas Christensen (ed.)	The Cambridge history of Western music theory			Cambridge	Cambridge University Press	2008	Livro-texto
Kinsky, Georg	A history of music in pictures				Dover	c1951	Divulgação
Kostka, Stefan M.	Materials and techniques of twentieth-century music			Upper Saddle Ri	Prentice-Hall	1999	Séc. XX
Wisnik, Jose Miguel 1948-	O som e o sentido	uma outra historia das musicas		Sao Paulo	Companhia das Letras	2007	Filosofia
Iarovaia, Daria	Alfred Schnittke e a sintese dos tempos			Sao Paulo		2007	Música Soviética
Coelho, Lauro Machado	Shostakóvitch	vida, música, tempo		São Paulo	Perspectiva	2006	Biografia
Huritz, David	Shostakovich symphonies and concertos				Amadeus Press	2006	Música Soviética
Landowski, W. L. (Wanda L.)	Histoire universelle de la musique moderne				Aubier	c1947	Livro-texto
Nascimento, Guilherme	Musica menor	a avant-garde e as manifestacoes menores na musica contemporanea		Sao Paulo	Annablume	2005	Séc. XX
Cross, Jonathan	The Stravinsky legacy			Cambridge	Cambridge University Press	2005	Séc. XX

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Mervyn Cooke (ed.)	The Cambridge companion to twentieth-century opera			Cambridge	Cambridge University Press	2005	Séc. XX
Taruskin, Richard	The Oxford history of western music			New York	Oxford University Press	2005	Livro-texto
Lang, Paul Henry	La musica en la civilización occidental				Editorial Universitaria de Buenos Aires	1979	Divulgação
Lang, Paul Henry, 1901-1991.; Bethmann, Otto	A pictorial history of music				Norton	c1960	Divulgação
Fay, Laurel	Shostakovich and his world				Princeton University Press	2004	Música Soviética
Larry Sitsky (ed.)	Music of the twentieth-century avant-garde	a biocritical sourcebook		Westport	Greenwood	2002	Séc. XX
Whittall, Arnold	Exploring twentieth-century music	tradition and innovation		Cambridge	Cambridge University Press	2003	Séc. XX
Metzer, David Joel	Quotation and cultural meaning in twentieth-century			Cambridge	Cambridge University Press	2003	Séc. XX
Hans-Joachim Braun (ed.)	Music and technology in the twentieth century			Baltimore	John Hopkins University Press	2002	Séc. XX
Leibowitz, Rene	Evolution de la musique	de bach a schoenberg		Paris	Correa	1951	Filosofia
Almeida, Jorge de 1967-	O carater russo			Sao Paulo	Discurso Editorial	2002	Música Russa
Couto Junior, Euro de Barros	Uma visao da opera russa sob o nariz de Chostakovitch			Sao Paulo		2002	Música Soviética
Zani, Heloisa Helena Fortes	Correspondencia	Clara e Edward Steuermann & Rene Leibowitz		Sao Paulo		2002	Filosofia
Leichtentritt, Hugo 1874-1951	Music, history, and ideas			Cambridge	Harvard University Press	1947	Filosofia
Leonie Rosenstiel (ed.)	Schirmer history of music			New York	Schirmer	c1982	Livro-texto
Pierucci, Antonio Flavio de Oliveira trad	Individualidade ou universalidade da linguagem musical?			Sao Paulo		2001	Séc. XX
Karolyi, Otto	Introduccion a la musica del siglo XX		traduccion Pedro Sarmiento	Madrid	Alianza Editorial	2000	Séc. XX
Lester, Joel	Analytic approaches to twentieth-century music			New York	W. W. Norton	1989	Séc. XX
Leuchter, Erwin	La historia de la musica :como reflejo de la evolucion cultural			Buenos Aires	Ricordi Americana	1946	Filosofia
Levon Hakobian	Music of the Soviet Era	1917–1991			Routledge	2017	Dissidentes
Eyerman, Ron	Music and social movements	mobilizing traditions in the twentieth century		Cambridge	Cambridge University Press	1998	Séc. XX
Chaim, Ibrahim Abrahao	A musica erudita da Idade Media ao seculo XX			Sao Paulo	Letras & Letras	1998	Séc. XX
Lima, Rossini Tavares de	Noções de história da música			São Paulo	Casa Wagner	194?	Divulgação

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Lipman, Samuel, 1934-1994	Music after modernism			New York	Basic Books	c1979	Séc. XX
Elliott Schwartz (ed.)	Contemporary composers on contemporary music						
Oliveira, Joao Pedro Paiva de	Teoria analitica da musica do seculo XX			Lisboa	Da Capo Press Fundacao Calouste Gulbenkian	1998	Séc. XX
Nicholas Rzhevsky (ed.)	The Cambridge companion to modern Russian culture			Cambridge	Cambridge University Press	1998	Música Russa
Malarenko, Henady	O exercito vermelho em cancoes (1918-1945)			Sao Paulo		2008	Música Soviética
López, Júlio, 1954- Lovelock, William	La música de la modernidad História concisa da música	(de Beethoven a Xenakis)		São Paulo	Anthropos Editorial Martins Fontes	1984	Séc. XX
Couture, Annie Karolyi, Otto	Mestres do século XX Histoire de la musique Introducing modern music		Centro Cultural Banco do Brasil, direção musical de Ricardo Prado	São Paulo Paris London	CCBB Hachette Penguin	1996 1996 1995	Séc. XX Livro-texto Divulgação
Griffiths, Paul	Enciclopedia da musica do seculo XX		traducao Marcos Santarrita, Alda Porto ; revisao Eduardo Brandao	Sao Paulo	Martins Fontes	1995	Divulgação
Adorno, Theodor W. 1903-1969	Quasi una fantasia	essays on modern music	translated by Rodney Livingstone	London	New Yorl Verso	1994	Filosofia
Chanana, Michael Lovelock, William	Musica practica Historia concisa da musica	the social practice of Western music from Gregorian chant to postmodernism		London	Verso	1994	Séc. XX
Lemaire, Frans C.	La Musique du XXe Siècle en Russie et dans les anciennes Républiques Sovietiques	traducao Alvaro Cabral		Sao Paulo	Martins Fontes	1987	Divulgação
Machlis, Joseph	Introduction to contemporary music			Paris	Fainard	1994	Música Soviética
Neil Edmunds (ed.)	Soviet music and society under Lenin and Stalin				J. M. Dent & Sons	1963	Séc. XX
		the baton and sickle		London	Routledge	2009	Acadêmicos

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Antoine Hennion (org.)	1789-1989		colloque international organise par l'IASPM, Paris, 17-20 juillet 1989	Paris	Editions de la Maison des sciences de l'homme	1992	Filosofia
Soleil, Jean-Jacques	As obras-primas da musica			Sao Paulo	Martins Fontes	1992	Divulgação
Antokoletz, Elliott	Twentieth-century music			Englewood Cliffs	Prentice Hall	1992	Séc. XX
Dahlhaus, Carl 1928-	The idea of absolute music		translated by Roger Lustig.	Chicago	University of Chicago Press	1991	Filosofia
Almeida, Oriano de	A musica atraves dos tempos	do seculo xviii ao seculo xx		Natal	Ufrn- Editora Universitaria	1991	Divulgação
Maes, Francis	A history of Russian music	from Kamarin'skaya to Babi Yar	translated by Arnold J. Pomerans and Erica Pomerans	Berkeley	University of California Press	2002	Propagandistas
Martins, Jose Eduardo 1938-	Prokofiev, o formalista e o realista			Sao Paulo		1991	Biografia
G. Perez Sevilla (ed.)	Historia de la musica y sus compositores			[Barcelona]	Euroilber	1991	Divulgação
Conrter, Arnaldo Daraya	Historia e musica	novas abordagens		Rio de Janeiro		1991	Filosofia
Schumann, Ernst F.	A musica como linguagem	uma abordagem historica		Sao Paulo	Brasiliense	1990	Filosofia
Marco, Tomás	Historia general de la musica, 4	el siglo XX			ISTMO	1989	Livro-texto
Michael Raeburn; Alan Kendall (ed.)	Heritage of music. Volume 4, Music in the twentieth century			Oxford	Oxford University Press	1989	Livro-texto
Roseberry, Eric 1930-	Ideology, style, content, and thematic process in the symphonies, cello concertos, and string quartets of Shostakovich			New York	Garland Pub.	1989	Música Soviética
traducao Angela Ramalho Viana, Carlos Sussekind, Marra Tereza Resende Costa.							
Massin, Jean	Historia da musica occidental			Rio de Janeiro	Nova Fronteira	1997	Livro-texto
Mellers, Wilfrid Howard	Romanticism and the 20th century	from 1800			Rockliff	c1957	Séc. XX
Menuhin, Yehudi; Davis, Curtis	A música do homem			São Paulo	Martins Fontes	1990	Divulgação
Meyer, Leonard B.	Music the arts and ideas	patterns and predictions in twentieth-century culture			University of Chicago Press	1989	Séc. XX
Oxford							
Morrison, Simon	The people's artist	Prokofiev's Soviet years		New York	University Press	2009	Propagandistas
Neunzig, Hans Adolf	Uma nova música europeia				Inter Nationes	1985	Séc. XX

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Attali, Jacques	Noise		translation by Brian Massumi ; foreword by Fredric Jameson ; afterword by Susan McClary	Minneapolis	University of Minnesota	1985	Séc. XX
Mila, Massimo	Breve storia della musica	the political economy of music			Bianchi-Giovini	1977	Divulgação
Miller, Hugh Milton	History of music			New York	Barnes & Noble Books	1973	Livro-texto
Shostakovich, D., 1906-1975.; Rostropovich, Mstislav, 1927-; SinfNacional de Washington; Sinfonica Nacional de Washington	Sinfonia n.5 em re menor, op.47					1984	Música Soviética
Miller, Hugh Milton; Cockrell, Dale	History of Western music				Harper Perennial	c1991	Livro-texto
Souza, Rodolfo Coelho de	Música				Novas Metas	1983	Divulgação
Shostakovich, D., 1906-1975.; Coro Academico Estatal Russo; Ivanovsku, Ivan; Jurlov, Alexander; Sinfonica da Filarmónica,moscou	Canção da floresta, a., op.81					1983	Música Soviética
Poblete Varas, Carlos	Historia de la música occidental			Valparaíso	Ediciones Universitarias de Valparaíso	1982	Livro-texto
Brouwer, Leo	La musica, lo cubano y la innovacion				Editorial Letras Cubanas	1982	Filosofia
Betz, Albrecht	Hanns eisler political musician			Cambridge	Cambridge University Press	1982	Biografia
Mitchell, Donald	The language of modern music				Faber and Faber	1966	Séc. XX
Sadie, Stanley, 1930-2005.	History of opera				Macmillan	1980	Livro-texto
Montanari, Vaidir	História da música	da idade da pedra à idade do rock		São Paulo	Atica	1993	Divulgação
Montanari, Vaidir, 1951-	O som e a fúria	a música do século XX			Rádio USP	c1988	Séc. XX
Mooseer, R.-Aloys (Robert-Aloys); Hönegger, Arthur.	Regards sur la musique contemporaine	1921-1946			F. Rouge	1946	Séc. XX
Moraes, J. Jota de (José Jota de)	Musica da modernidade	origens da música do nosso tempo			Brasiliense	1983	Séc. XX
Morgan, Robert P.	Twentieth-Century music	a history of musical style in modern Europe and América		New York	Norton	1991	Séc. XX
Morin, Leo-Pol	Musique			[Montreal]	Beauchemin	1955	Divulgação
Raynor, Henry	Music and society since 1815			New York	Schocken Books	1976	Filosofia
Mundy, Simon; McEwan, Joseph	História da música				Edições 70	c1980	Livro-texto

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Myers, Rollo Hugh	Music since 1939	os progressos nos meios de comunicação de massas e de propaganda desde Stalin			British Council		1947 Séc. XX
Hollander, Gayle Durham	Doutrinação política soviética		translated by Carl F. Platteicher	New York	Columbia University Press		1974 Música Soviética
Net, Karl 1873-1935	An outline of the history of music				C. Bertelsmann	c1962	Livro-texto
Nestler, Gerhard	Geschichte der Musik		version por Hector Alberto Alvarez	Buenos Aires	Schapiro Cambridge University Press		1951 Biografia
Nestyev, Israel	Prokofiev The Cambridge history of twentieth-century music			Cambridge			2004 Livro-texto
Nicholas Cook; Anthony Pople (ed.)			traducao: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros				
Boulez, Pierre 1925-	A musica hoje			Sao Paulo	Perspectiva		1972 Séc. XX
Oliver Strunk (ed.)	Source readings in music history			New York	Norton		1998 Livro-texto
Olkhovskiy, Andrey Vasilyevich	Music under the Soviets	the agony of an art			Routledge & Kegan Paul		1955 Dissidentes
Angelini Bontempi, Giovanni Andrea 1624-1705	Historia musica			Bologna	Forni		1971 Livro-texto
Pagano, Leticia	A música e sua história				Ricordi	1968	Divulgação
Rostand, Claude	Dictionnaire de la musique contemporaine			Paris	Larousse		1970 Divulgação
Pahissa, Jaime	Los grandes problemas de la musica				Poseidon		1945 Divulgação
Pahlen, Kurt	Nova historia universal da musica			Sao Paulo	Melhoramentos	c1991	Livro-texto
Pahlen, Kurt.	História universal da música				Melhoramentos	1965	Livro-texto
Yates, Peter	Twentieth century music	its evolution from the end of harmonic era into the present era of sound			George Allen & Unwin		1968 Séc. XX
Garden, Edward	Balakirev	a critical study of his life and music			Faber and Faber		1967 Música Russa
Pahlen, Kurt.	Qué es la música moderna				Columba		1972 Séc. XX
Paz, Juan Carlos	Introdução a música do nosso tempo		tradução de Diva Ribeiro de Toledo Piza	São Paulo	Duas Cidades		1976 Séc. XX
Pincherle, Marc	Histoire illustrée de la musique				Gallimard	c1959	Divulgação

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Mello, Barboza	Aspectos culturais da Uniao Soviética	literatura/artes, plasticas/teatro, cinema/televisao/musica/danca, arquitetura/filosofia/historia astronautica		Rio de Janeiro	Leitura Philosophical Library	1965	Música Soviética
Porter, Evelyn Ellen Kate 1899- Raeburn, Michael, 1940-; Kendall, Alan, 1939-	The story of music Heritage of music	music in the twentieth century	Traducido por Angel Perezagua Gil-Olaun	New York	Oxford University Press	[1951] 1989	Divulgação Divulgação
Reichen, Charles-Albert Robertson, Alec; Stevens, Denis William	El arte musical y su evolucion Historia general de la música Anthology for music in western civilization	desde el Clasicismo hasta el siglo XX		Madrid	Paraninfo	1964	Divulgação
Roden, Timothy James Roland-Manuel Rufer, Josef Sachs, Curt	Histoire de la musique, II Músicos sobre música Our musical heritage	du XVIIIe siècle à nos jours en cartas, diarios y apuntes a short history of music		Belmont, CA	ISTMO Thomson/Schirmer Gallinard. EUDEBA	c2006 1988 c1964	Livro-texto Livro-texto Livro-texto Divulgação
Ermolaev, Herman Salazar, Adolfo.	Soviet literary theories, 1917-1934 Sintesis de la historia de la música	the genesis of socialist realism		New York Berkeley	Prentice-Hall University of California Press	1948 1963	Divulgação Música Soviética
Salazar, Adolfo.	Conceptos fundamentales en la historia de la musica				Pleamar	c1945	Divulgação
Salazar, Adolfo.	La música como proceso histórico de su invención European music in the twentieth century				Manuales de la Revista de Occidente Fondo de Cultura Económica	1954 1950	Filosofia Filosofia
Hartog, Howard Poliakova, Ludmila Blume, Friedrich	La musique sovietique Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 9	allgemeine Enzyklopädie der Musik ensayo de crítica y de estetica desde el punto de vista de su funcion social	traduccion par Georges Jakobi	Moscou	Penguin Editions En Langues Etrangeres Barenreiter	1961 1961 1961	Séc. XX Música Soviética Divulgação
Salazar, Adolfo.	Música y sociedad en el siglo XX				Casa de España	1939	Filosofia
Salzman, Eric	Introdução à música do século XX		traducido por Marco Aurélio de Moura Matos	Rio de Janeiro	Zahar	Zahar	Divulgação

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Rabinovich, David	Dmitry Shostakovich	composer	Traducción de María y Oriol Martorell		Foreign Languages Pub. House	1959	Biografia
Schloezer, Boris de, 1881-1969.; Scriabine, Marina	Problemas de la música moderna	a study of some trends in twentieth century music			Biblioteca Breve de Bolsillo	1973	Séc. XX
Reti, Rudolph, 1885-1957	Tonality, atonality, pantonality				Rockliff	1958	Séc. XX
Egon Wellesz (ed.)	The New Oxford History of Music			Oxford	Oxford University	1957	Livro-texto
Bonavia, Ferruccio	Musicians on music				Routledge & Kegan Paul	1956	Divulgação
Salazar, Adolfo.	La música orquestal en el siglo XX				Fondo de Cultura Económica	1956	Séc. XX
Silbermann, Alphonse	Introduction a une sociologie de la musique		Traduction de Pierre Billard	Paris	Presses universitaires de France	1955	Filosofia
Scholes, Percy Alfred, 1877-1958.	A miniature history of music	for the general reader and the student			Oxford University Press	1974	Divulgação
Viad, Roman, 1919-	Modernità e tradizione nella musica contemporanea				Einaudi	1955	Séc. XX
Taruskin, Richard	On Russian music			Berkeley	University of California Press	2009	Dissidentes
Scholes, Percy Alfred.	The Columbia history of music through ear and eye, period V	the twentieth century			Oxford University Press; Columbia Graphophone	1948	Livro-texto
Schwarz, Boris	Music and Musical Life in Soviet Russia				The Norton Library	1973	Propagandistas
Slonimsky, Nicolas 1894-1995	The great composers and their works		edited by Electra Yourke	New York	Schirmer Books	c2000	Divulgação
Bueno, Marco Aurélio Scarpinella	Círculos de influência	a música da União Soviética: da revolução bolchevique às gerações pós-shostakóvitch		São Paulo	Argol	2010	Propagandistas
Souris, André	Conditions de la musique et autres écrits			Londres	Centre National de la Recherche Scientifique; Editions de l'Université	c1976	Filosofia
Spence, Keith	Living Music				Hamish Hamilton	1979	Divulgação
Cooper, Martin, 1910-1986	Russian opera				Max Parrish	1951	Música Russa

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Stanford, Charles Villiers; Forsyth, Cecil	A history of music				Macmillan	1933	Livro-texto
Stehman, Jacques	Historia da musica europeia	das origens aos nossos dias		São Paulo	DIFEL	1964	Divulgação
Strunk, William Oliver; Powers, Harold	Studies in music history				Princeton University Press	1968	Livro-texto
Stuckenschmidt, Hans Heinz	La música del siglo XX			Madrid	Ediciones Guadarrama	1960	Séc. XX
Rolland, Romain.	Musicos de hoy				Ricordi Americana	1949	Séc. XX
Blume, Friedrich	Musik in geschichte und gegenwart	allgemeine enzyklopadie der music		Barenreiter	Kassel und Basel	1949	Divulgação
Suárez Urtubey, Pola	Breve historia de la música			Buenos Aires	Claridad	c1994	Divulgação
Subira, Jose	Compendio de historia de la música			Madrid	Compañía Bibliográfica Española	195?	Divulgação
Talamon, Gaston O.	Historia de la música	del siglo XVIII a nuestros dias			Ricordi Americana	1972	Livro-texto
Nef, Charles	Histoire de la musique			Paris	Payot	1948	Livro-texto
Torres, Jacinto; Gallego, Antonio; Alvarez, Luis	Música y sociedad						
Untersteiner, Alfred; Bernardi, Gian Giuseppe	Storia della musica				Real Musical	c1976	Filosofia
Valls, Manuel	Que é a música?	reflexões em torno do facto musical			Hoeppli	1951	Livro-texto
Subirá, José	Historia de la música, tomo II	melodia acompañada y armonia			Verbo	1971	Divulgação
Vuillermoz, Emile	Historia da musica			Barcelona	Salvat	1947	Livro-texto
Bush, Alan	A música russa actual			Lisboa	Livraria Bertrand	19??	Livro-texto
Calvocoressi, M. D. (Michel D.), 1877-1944	Panorama della musica russa				[Seara Nova]	1947	Música Russa
Ward, Justine	Musique pour les classes elementaires	livre de seconde année: a l'usage des professeurs		Tom Ai	A. Tarantola	1947	Música Russa
Weiss, Piero; Taruskin, Richard	Music in the Western World	A history in documents		New York	Schirmer Books	1984	Livro-texto
Whittall, Arnold	Musical composition in the twentieth century			New York	Oxford University Press	1999	Séc. XX
Wiora, Walter	Les quatre ages de la musique		Traducion de J. Gaudefroy-Demombynes				
Hofmann, Rostislav	Un siecle d'opera russe	de la préhistoire à l'ère de la technique	revue par l'auteur	Paris	Payot	1963	Divulgação
Martins, A. de Rezende	Historia da musica	Un siecle d'opera russe		Sao Paulo	Correa	1946	Música Russa
					Irmaos Vitale	1946	Livro-texto

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Darmois, Emile Wofj, Johannes	Le grandes étapes de la pensee musicale Historia de la musica	las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo		Paris Barcelona	Editions de la Revue des Jeunes Labor	1945 1934	Filosofia Livro-texto
Salazar, Adolfo, 1890-1958. Calvocressi, M. D. (Michel D.), 1877-1944; Abraham, Gerald, 1904-1988	La musica moderna Masters of Russian music			Buenos Aires	Losada Tudor	1944	Séc. XX Música Russa
Patlen, Kurt	Historia grafica universal de la musica.		direction d'ouvrage, Pascal Huyhnh, traduction Michèle Kahn et al.		Centurion	1944	Música Russa Divulgação
	Lénine, Staline et la musique	Musée de la musique, 12 octobre 2010-16 janvier 2011	traducao ampliada por J. C. Caldera Filho	Paris	Cité de la musique	2010	Música Soviética
Aialeona, Domenico 1881-1928	Nocoes de historia da musica			Sao Paulo	Ricordi Americana	1941	Divulgação
Wörner, Karl Heinrich	Geschichte der Musik Temas de estetica y de historia de la musica	ein Studien und Nachschlagebuch con textos de numerosissimos autores de diferentes épocas			Wörner, Karl Heinrich, 1910-1969	1961	Livro-texto
Zamacois, Joaquin, Zimmernann, Nilsa	A música através dos tempos Pequena história da música erudita			São Paulo	Labor Paulinas SESC	2001 1997	Filosofia Divulgação
Mello, Barboza	Aspectos Culturais Da Uniao Sovietica	Literatura, Artes Plasticas, Teatro, Cinema, Televisao, Musica, Danca, Arquitetura, Filosofia, Historia E Astronautica	Tradução de Guilherme Figueiredo, Introdução de Mário de Andrade				Música Soviética
Seroff, Victor Ilych Marina Frolova-Walker, Jonathan Walker	Dimitri Shostakovich Music and Soviet Power, 1917-1932	vida e ambiente de um compositor soviético			Boydell & Brewer	2012	Biografia Música Soviética
Frolova-Walker, Marina	Stalin's Music Prize	Soviet Culture and Politics	a linguagem musical : sua história ; uma orquestra sinfônica ; os instrumentos		Yale University Press	2016	Acadêmicos
	A arte da música				Abril Cultural		Divulgação

Autor	Título	Subtítulo	Notas	Cidade	Editora	Ano	Classificação preliminar
Pauline Fairclough	Classics for the Masses	Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin			Yale University Press	2016	Acadêmicos
Nicolas Slonimsky	Nicolas Slonimsky: Writings on Music	Russian and Soviet Music and Composers			Routledge	2003	Música Soviética
Fay, Laurel	Shostakovich	A life		Oxford	Oxford University Press	2005	Acadêmicos

ANEXO B – Tradução de *O Artista e Sua Consciência*, de Jean Paul Sartre¹

Você desejou, meu caro Leibowitz², que eu acrescentasse algumas palavras ao seu livro: isso porque eu tive a oportunidade, há algum tempo, de escrever acerca do engajamento literário e você deseja, associando nossos nomes, enfatizar que, em uma mesma época, as preocupações dos artistas e as dos escritores são solidárias. Se a amizade não fora suficiente, a preocupação em manifestar essa solidariedade me teria convencido. Mas agora que é preciso escrever, confesso que estou muito envergonhado. Eu não possuo uma competência particular em música e não quero me expor ao ridículo de repetir mal e com palavras impróprias o que você disse tão bem e na linguagem apropriada; nem poderia ter a tola ideia de apresentá-lo a leitores que o conhecem perfeitamente e que o acompanham com paixão na sua tripla atividade de compositor, regente e crítico musical. Gostaria de dizer tudo de bom que penso de seu livro: ele é tão simples e tão claro, ele me ensinou tanto, ele destrincha os problemas mais confusos, mais involuados, ele nos habitua a olhá-los com novos olhos: mas o quê? O leitor não precisa de mim: para apreciar seus méritos, basta que ele o abra. No final das contas, o melhor que poderia fazer é imaginar que nós conversamos como já fizemos frequentemente e confiar a você inquietudes e questões que sua obra provocou em mim. Você me convenceu e, no entanto, ainda sinto resistência e constrangimento; é preciso lho confessar. É um leigo, é claro, que questiona um iniciado, um aluno que discute, após a aula, com o professor. Mas, afinal, muitos de seus leitores são leigos e imagino que meu sentimento reflete o deles. Esse prefácio, em suma, não tem outro objetivo senão pedir-lhe, em nome deles e meu, para escrever um novo livro ou simplesmente um artigo, onde você desvendaria nossas últimas dúvidas.

Elas não me fazem rir, as náuseas da jiboiá comunista, incapaz tanto de proteger quando rejeitar o enorme Picasso. Nessa indigestão do Partido Comunista eu discirno os sintomas de uma infecção que se estende à época inteira.

Quando as classes privilegiadas estão bem assentadas sobre seus princípios, quando elas possuem boa consciência, quando os oprimidos, devidamente convencidos de serem criaturas inferiores, sentem orgulho de sua condição servil, o artista está à vontade. O músico, você diz, após a Renascença, constantemente dirigia-se a um público de especialistas. Mas quem era esse público senão a aristocracia dirigente que, não contente em exercer sobre todo o território poderes militares, jurídicos, políticos e administrativos, se constituía naquela época em tribunal de gosto? Como essa elite de direito divino definia a figura humana, era à humanidade inteira que o *cantor*³ ou o mestre de capela podiam fazer ouvir suas sinfonias ou suas cantatas. A arte podia se dizer humanista porque a sociedade permanecia desumana.

E hoje dá-se o mesmo? Esta é a pergunta que me atormenta e que, de minha parte, lhe coloco. Pois, afinal, as classes dirigentes de nossas sociedades ocidentais não têm mais a pretensão de fornecer a medida do homem por elas mesmas. As classes oprimidas são conscientes de sua força, em posse de seus ritos, de suas técnicas, de sua ideologia. Sobre o proletariado, Rosenberg⁴ disse admiravelmente: “Por um lado, a ordem social presente está ameaçada permanentemente pela extraordinária pujança virtual dos trabalhadores; por outro, o fato de que

¹Prefácio ao livro *L'artiste et sa conscience*, de René Leibowitz (1950). O texto também foi publicado na coletânea de escritos de Sartre *Situations*, volume IV (1964), (N. T.)

²René Leibowitz (1913 – 1972). Regente, compositor, teórico musical e professor. Foi defensor da Segunda Escola de Viena na França, sendo autor de diversos livros, especialmente sobre música de Schoenberg e a técnica dodecafônica. (N. T.)

³Trata-se, aqui, do título utilizado para o indivíduo responsável pela preparação da música e instrução dos músicos de igreja. É uma figura presente tanto na tradição católica quanto luterana do século XVIII. Às vezes utiliza-se a grafia alemã *kantor* para diferenciar seu sentido do cantor em sentido comum. (N. T.)

⁴Harold Rosenberg (1906 – 1978). Crítico de arte ativo especialmente a partir dos anos de 1950. Seu primeiro trabalho de fôlego, o artigo *The American Action Painters*, de 1952, foi devotado às artes visuais, onde cunhou o termo *Action Painting* (ou Gestualismo, em português), defendendo o expressionismo abstrato de pintores como Jackson Pollock. Escreveu ainda trabalhos sobre Gorky (1962), de Kooning (1972) e Newman (1978). (N. T.)

esse poder esteja entre as mãos de uma categoria anônima, um ‘zero’ histórico, dá a todos os fabricantes de mitos modernos a tentação de tomar a classe trabalhadora como matéria prima de novas formas de organização da sociedade. Este proletariado sem história não pode ser tão facilmente convertido no que quer que seja que não a si mesmo? Mantendo em suspenso o drama entre a revolução feita pela classe trabalhadora por conta própria e a revolução como um instrumento para outros, o patético do proletariado domina a história moderna”⁵. Ora, precisamente a música – para falar apenas dela – metamorfoseou-se: essa arte recebia suas leis e seus limites do que ela pensava ser sua essência; você mostrou luminosamente como, ao termo de uma evolução rigorosa e no entanto livre, ela se desgarrou da alienação e se arriscou a criar sua essência prescrevendo livremente suas próprias leis. Portanto, ela não poderia, por sua vez, influenciar o curso da história contribuindo para apresentar às classes trabalhadoras a imagem de um “homem total” [*homme total*] que se desprende da alienação, do mito da “natureza” humana e que, através de um combate cotidiano, forja sua essência e os valores em nome dos quais considera ser avaliado? Quando reconhece limites *a priori*, a música, a despeito de si mesma, reforça a alienação, celebra o *dado* [*célèbre le donné*], e, ao mesmo tempo que manifesta à sua maneira a liberdade, ressalta que essa liberdade recebe seus marcos fronteiros da natureza; não é incomum que os “fabricantes de mitos” [*faiseurs de mythes*] usem-na para mistificar o público transmitindo a ele uma emoção sagrada, como acontece, por exemplo, na música militar ou nos coros. Mas, se eu o compreendo bem, não devemos ver nas formas mais recentes dessa arte algo como a apresentação do poder nu do criar? E eu creio entender o que o opõe a esses músicos comunistas que assinaram o Manifesto de Praga⁶: eles querem que o artista se submeta a uma sociedade-objeto e que cantem as loas do mundo soviético como Haydn cantou as da Criação Divina. Eles demandam-no copiar aquilo que é, imitar sem ultrapassar e oferecer ao seu público o exemplo da submissão a uma ordem estabelecida; se a música se definisse como uma revolução permanente, ela não arriscaria, de sua parte, despertar entre os ouvintes o desejo de transportar essa revolução a outros domínios? Você, ao contrário, deseja demonstrar ao homem que ele não é feito pronto, que não o será jamais e que ele mantém sempre e em toda parte a liberdade de fazer e fazer-se para além de tudo o que já está feito.

Mas aqui está o que me incomoda: você não determinou que uma dialética interna conduziu a música da monodia à polifonia e das formas polifônicas mais simples às formas mais complexas? Isso significa que ela pode andar para frente, mas não para trás: seria, assim, tão ingênuo querer reduzi-la a suas figuras anteriores quanto querer reduzir nossas sociedades industriais à simplicidade pastoral. Até aí tudo bem: mas como resultado, sua crescente complexidade a reserva – como você mesmo reconhece – a um punhado de especialistas que são recrutados necessariamente da classe privilegiada. Schoenberg⁷ está mais distante dos trabalhadores do que Mozart estava dos camponeses. Você me dirá que a maioria dos burgueses não entende nada de música; isso é verdade. Mas também é verdade que aqueles que podem apreciá-la pertencem à burguesia, beneficiam-se da cultura burguesa, do lazer burguês e em geral praticam uma profissão liberal. Eu sei: os amadores não são ricos; eles são encontrados principalmente nas classes médias, é raro que um rico industrial seja um melômano. No entanto, *existe*: mas não me lembro de ter visto um operário em seus concertos. É certo, então, que a música moderna quebra os limites, rasga as convenções e traça seu próprio caminho. Mas para quem ela fala de libertação [*libération*], de liberdade, de vontade, de criação do homem pelo homem? Para um público desgastado e

⁵Cf. Les Temps Modernes, n. 56, p. 2151 [D’un côté, le présent ordre social est menacé d’une manière permanente par l’extraordinaire puissance virtuelle des travailleurs; de l’autre, le fait que ce pouvoir soit entre les mains d’une catégorie anonyme, un «zéro» historique, donne à tous les faiseurs de mythes modernes la tentation de prendre la classe comme matière première de collectivités nouvelles par lesquelles la société puisse être soumise. Le prolétariat sans histoire ne peut-il être aussi facilement converti en n’importe quoi qu’en lui-même? Tenant en suspens le drame entre la révolution par la classe ouvrière pour son propre compte, et la révolution comme instrument pour d’autres, le pathétique du prolétariat domine l’histoire moderne]

⁶O Manifesto de Praga foi um documento que resultou do Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, em 1948. Neste Congresso participaram artistas de 70 países, incluindo, do Brasil, Arnaldo Estrella e Cláudio Santoro. Seu texto indubitavelmente reflete o discurso de fechamento do Congresso do Sindicato de Compositores Soviéticos, feito por Andrei Zhdanov no mesmo ano, em que denunciou-se a produção de diversos compositores soviéticos como *formalista*. O texto foi publicado em português no mesmo ano na revista *Fundamentos* (1948), atualmente digitalizado e disponibilizado online pela Biblioteca Nacional. O texto aparece também em Kater (2001). (N. T.)

⁷Arnold Schoenberg (1874-1951). Compositor, professor, teórico e pintor austríaco. Muitas vezes considerado um dos mais influentes compositores do século XX é considerado o líder da *Segunda Escola de Viena*, responsável pelo desenvolvimento da música dodecafônica. (N. T.)

selecionado cujos ouvidos estão entupidos por uma estética idealista. Ela diz “revolução permanente” e a burguesia entende “evolução, progresso”. E se, mesmo entre os jovens intelectuais, alguns a compreendam, o seu desamparo não os levará a conceber dita libertação como um belo mito e não como *sua* realidade? Bem entendido: não é culpa do artista nem da arte. A arte não mudou *internamente*: seu movimento, sua negatividade, sua força criativa permanecem o que sempre foram. Hoje em dia como antigamente, o que escreveu Malraux permanece verdadeiro: “Toda criação é, na origem, a luta de uma forma em potencial contra uma forma imitada”⁸. E assim deve ser. Mas no céu de nossas sociedades modernas, a aparição desses enormes planetas, as massas, perturba tudo, transforma à distância, sem mesmo tocá-la, a atividade artística, rouba seu significado e corrompe a boa consciência do artista: simplesmente porque as massas *também* estão lutando pelo homem, mas cegamente, porque correm o risco constante de se perderem, de esquecerem o que são, de serem seduzidas pela voz de um fabricante de mitos e porque o artista não possui a linguagem que lhe permita se fazer compreendido por elas. É precisamente da liberdade *delas* que falamos – porque não há senão uma liberdade – mas falamos em uma língua estrangeira. Que se trata de uma contradição histórica, essencial em nossa época, e não de um escândalo burguês, devido ao subjetivismo dos artistas, a confusa política cultural da URSS seria suficiente para prová-lo. Claro, caso se considere que a URSS é o Diabo, pode-se supor que seus líderes possuem um prazer perverso [*é prouvent une joie mauvaise*] em realizar os expurgos que perturbam e exaurem os artistas. E caso se acredite que Deus é soviético, também não há dificuldade: Deus faz o que é justo, é tudo. Mas se nos atrevemos a apoiar por um momento essa tese paradoxal e nova de que os líderes soviéticos são homens, homens em posição difícil, quase insustentável, que buscam alcançar o que lhes parece bom, que os acontecimentos frequentemente saem do planejado [*dépassent souvent*] e às vezes vão além do que eles desejam, em suma, homens como nós, então tudo muda; e nós podemos imaginar que eles não dão de coração leve os duros golpes que arriscam comprometer a máquina. Ao destruir as classes, a revolução russa se propôs a destruir as elites, isto é, os órgãos requintados e parasitários que se encontram em todas as sociedades de opressão e que produzem os valores e as obras como se fossem bolhas; onde quer que uma elite funcione, com a aristocracia da aristocracia esboçando para aristocratas a figura do homem total, os novos valores e as obras de arte, ao invés de enriquecer o oprimido, aumentam seu empobrecimento até o absoluto: os produtos da elite, para a maioria dos homens, são recusas, ausências, limites; o gosto de nossos amadores necessariamente determina o mau gosto ou ausência de gosto das classes trabalhadoras, e enquanto os belos espíritos consagram uma obra, há no mundo um “tesouro” a mais que o trabalhador não possuirá, uma beleza a mais que ele não poderá apreciar nem compreender. Os valores não podem ser uma determinação positiva de cada um se não forem o produto comum de todos. Uma nova aquisição da sociedade – seja uma nova técnica industrial ou uma expressão nova – sendo feita por todos, deve ser, para cada um, um enriquecimento do mundo e um caminho que se abre, resumindo, sua possibilidade mais íntima: em vez do homem total da aristocracia que se define pelo conjunto das oportunidades que ele tira de todos, como aquele que sabe aquilo que os outros não sabem, quem prova aquilo que os outros não podem provar, que faz aquilo que os outros não fazem, resumindo, como o mais insubstituível dos seres, o das sociedades socialistas se definiria em seu nascimento pelo conjunto das oportunidades que todos oferecem a cada um e, em sua morte, pelas novas chances – por menores que sejam – que ofereceu a todos. Assim, *todos* são o caminho de cada um para si mesmo e, cada um, o caminho de todos para todos. Mas ao mesmo tempo que perseguia a realização de uma estética socialista, as necessidades da administração, da industrialização e da guerra levavam a URSS a estabelecer uma política de quadros que necessitava de engenheiros, funcionários, chefes militares. Daí o perigo de que essa elite de fato, cuja cultura, profissão, padrão de vida contrastam fortemente com o da massa, produza por sua vez valores e mitos, de que os “amadores” que nascem em seu seio criem uma *demande* particular para os artistas. O texto chinês que você cita – revisado e corrigido por Paulhan⁹ – resume muito bem a ameaça que pesa

⁸ *Toute création est, à l'origine, la lutte d'une forme en puissance contre une forme imitée* (MALRAUX, 1950, p. 141) (N. T.)

⁹ O texto é *Considerations sur les Coursiers*, de Han Yu e citado por Jean Paulhan na obra *Les Fleurs de Tarbes*. Leibowitz utiliza o texto como epígrafe do início da segunda parte – *Les Possibilités d'une musique engagée* – de seu livro: “Assim que aparecem no mundo conhecedores de cavalos, surgem corcéis notáveis. O caso é que sempre houveram esses corcéis, mas os conhecedores são muito raros.” [Sitôt qu'il a, dans le monde des connaisseurs de chevaux, on voit apparaître des coursiers remarquables. /

sobre uma sociedade em construção, assim como a existência dos amantes de cavalos por si só já é suficiente para fazer aparecer belos cavalos de corrida, uma elite que se constitua em público especializado seria suficiente para dar à luz uma arte para a elite. Uma nova segregação arrisca-se a operar: uma cultura de quadros nascida com seu cortejo de valores abstratos e de obras exotéricas, enquanto a massa dos trabalhadores cairia em uma nova barbárie medida justamente pela incompreensão dos produtos destinados a essa nova elite. Esta é, acredito, uma das explicações desses famosos expurgos que nos revoltam: à medida em que os quadros se reforçam, à medida em que a burocracia corre o risco de se transformar se não em classe ao menos em elite opressora, uma tendência ao esteticismo se desenvolve no artista. E os líderes todos ao se apoiarem nessa elite devem se esforçar em manter, ao menos idealmente, o princípio de uma comunidade que produz os seus valores como um todo. Eles estão acudados, isso é certo, entre dois empreendimentos contraditórios, pois fazem uma política geral de quadros e uma política cultural de massas: com uma mão criam uma elite e com outra se esforçam em lhe arrancar sua ideologia que renasce sem cessar e sempre renascerá. Mas, inversamente, há uma grande confusão entre os adversários da URSS quando eles simultaneamente culpam seus líderes por criarem uma classe opressora e por quererem destruir a estética de classe. O que é verdade é que os líderes soviéticos e o artista das sociedades burguesas enfrentam a mesma impossibilidade: a música desenvolveu-se segundo sua dialética, tornou-se uma arte apoiada sobre uma técnica complexa; é um fato lamentável, mas *é um fato* que ela precisa de um público especializado. Resumindo, a música moderna exige uma elite e as massas trabalhadoras exigem uma música. Como resolver esse conflito? “Dando forma à profunda sensibilidade popular”? Mas que forma? Vincent d’Indy fazia música erudita “baseada em um canto montanhês”. Acreditamos que os montanheses reconheceriam o seu canto? E no mais, a sensibilidade popular cria suas próprias formas. As canções folclóricas, o jazz, as melodias [*melopées*] africanas não precisam ser revisadas e corrigidas pelo artista profissional. Muito pelo contrário, a aplicação de uma técnica complexa aos produtos espontâneos dessa sensibilidade tem por consequência necessária a desnaturação desses produtos. Esse é o drama dos artistas haitianos¹⁰ que não conseguem unir sua cultura formal ao material folclórico que gostariam de tratar. É necessário, diz aproximadamente o Manifesto de Praga, baixar o nível da música elevando o nível cultural das massas. Ou isso não significa nada ou é admitir que a arte e seu público se unirão na mediocridade absoluta. Você tem razão em assinalar que o conflito da arte e da sociedade é eterno porque está na essência de ambos. Mas hoje em dia ele tomou uma forma nova e mais aguda: a arte é uma revolução permanente e, durante quarenta anos, a situação fundamental de nossas sociedades tem sido revolucionária; mas a revolução social exige um conservadorismo estético, enquanto a revolução estética exige, a despeito do próprio artista, um conservadorismo social. Comunista sincero, condenado pelos líderes soviéticos, fornecedor oficial de ricos apreciadores nos EUA, Picasso é a imagem viva dessa contradição. Quanto a Fougeron¹¹, suas pinturas deixaram de agradar a elite, mas sem despertar o interesse do proletariado.

Além disso, a contradição se acusa e se aprofunda quando consideramos as fontes de inspiração musical. Trata-se de, diz o Manifesto de Praga, exprimir “os sentimentos e as grandes ideias progressistas das massas populares”. Sobre os sentimentos, vá lá. Mas as “grandes ideias progressivas”, como colocá-las em música? Porque, afinal, a música é uma arte *que não assina significados*. Os espíritos que pensam sem rigor gostam de falar em “linguagem musical”. Mas sabemos bem que a “frase musical” não designa um objeto: ela é um objeto por si mesma. Como esse mudo pode evocar ao homem seu destino? O Manifesto de Praga propõe uma solução cuja ingenuidade se regozijará: cultivaremos “as formas musicais que possibilitam atingir esses objetivos, especialmente a música vocal, as óperas, os oratórios, as cantatas, os coros, etc.” Ah! Essas obras híbridas são falantes; elas falam na música. Não há melhor maneira de dizer que a música deveria ser apenas um pretexto, um meio de elevar a pompa da fala. É a palavra que cantará Stalin, o plano quinquenal, a eletrificação da URSS. Com

C’est qu’il y a toujours eu de tels coursiers, mais les connaisseurs sont bien rares.] (N. T.)

¹⁰Não está totalmente claro a quais artistas Sartre se refere. Possivelmente trata-se dos artistas unidos em torno de Le Centre d’Art d’Haïti, a primeira instituição do país, fundada em 1944. Segundo o website oficial da instituição, o centro esteve na origem do movimento artístico denominado ‘naïf’, que emergiu em 1945. <<https://www.lecentredart.org/le-centre-dart/history-and-archives/?lang=en>> Acesso em: 03 dez 2019. (N. T.)

¹¹André Fougeron (1913 – 1998), pintor francês, nascido em Paris. Após a II Guerra Mundial, Fougeron tornou-se o pintor oficial do partido comunista francês. (N. T.)

outras palavras, a mesma música celebraria Pétain, Churchill, Truman, o T. V. A.¹² Mude as palavras: um hino aos mortos russos de Stalingrado se tornará uma oração fúnebre para os alemães tombados diante da mesma cidade. O que os sons podem dar? Uma grande lufada de heroísmo sonoro; é o verbo que especificará. Não haveria engajamento musical exceto se a obra fosse tal que não pudesse aceitar nada mais do que um único comentário verbal; é preciso, em uma palavra, fazer com que a estrutura sonora *repila* certas palavras e *atraia* outras. Isso é possível? Em alguns casos privilegiados, talvez: e você mesmo cita o *Sobrevivente de Varsóvia*¹³. No entanto, Schoenberg não pôde evitar o recurso das palavras. Aquele “galope de cavalos selvagens”, como poderíamos reconhecer, sem palavras, enumeração de mortos. Ouviríamos um galope. A comparação poética não está na música, mas na relação da música com as palavras. Mas, você dirá, aqui, pelo menos, as palavras são parte da obra, são elas mesmas um elemento musical. Seja: mas devemos desistir da sonata, do quarteto, da sinfonia? Devemos nos dedicar a “óperas, oratórios e cantatas” como ordena o Manifesto de Praga? Eu sei que você não pensa assim. E concordo com você quando escreve que “o assunto escolhido continua sendo um elemento neutro, algo como uma matéria-prima que deverá se submeter a um tratamento puramente artístico. E não é em última análise que a qualidade desse tratamento é que irá provar ou negar a aderência [...] de preocupações e emoções extra-artísticas ao projeto puramente artístico”.

Só não sei muito bem onde reside o engajamento musical. Receio ter escapado da obra para se refugiar na conduta do artista, na sua atitude diante da arte. A vida do músico pode ser exemplar: exemplar sua pobreza consentida, sua recusa de sucesso fácil, sua constante insatisfação, e a revolução permanente que ele opera contra os outros e contra si mesmo. Mas temo que a austera moralidade de sua pessoa não passe de um comentário exterior a seu trabalho. O trabalho musical não é, por si só, negatividade, recusa de tradições, movimento libertador: é a consequência positiva dessa recusa e dessa negatividade. Objeto sonoro, ela não revela mais as dúvidas, as crises de desespero, a decisão final do compositor do que a patente de invenção revela os tormentos e as ansiedades do inventor; não nos mostra a dissolução das regras antigas, mas mostra outras regras que são as leis positivas do seu desenvolvimento. Mas o artista não deve ser para o público o comentário de seu trabalho: se a música for engajada, é no objeto sonoro tal qual se apresenta imediatamente ao ouvido, sem referência ao artista ou a tradições anteriores, se encontrará o compromisso com sua realidade intuitiva.

Isso é possível? Parece que encontramos sob outra forma o dilema que havíamos encontrado no início: forçando a música, uma arte não significativa, a expressar significados pré-estabelecidos, alienamo-la; mas, ao rejeitar as significações naquilo que você chama de “extra-artístico”, a libertação musical não se arrisca a conduzir à abstração e a dar o compositor como exemplo dessa liberdade formal e puramente negativa que Hegel chama de Terror. Servitude ou Terror: é possível que nossa época não ofereça outra alternativa ao artista¹⁴. Se for necessário escolher, confesso que prefiro o Terror: não por si só, mas porque, nesse período de refluxo, ele mantém os requisitos estéticos da arte e permite que ela aguarde sem muito prejuízo um tempo mais favorável.

Mas devo admitir que, antes de lê-lo, eu era menos pessimista. Compartilho aqui o meu sentimento bastante ingênuo de ouvinte não muito culto: quando se executava, diante de mim, uma composição musical, não encontrava qualquer tipo de significado na sucessão sonora, e era muito indiferente para mim que Beethoven tivesse composto as suas marchas fúnebres “sobre a morte de um herói” ou que Chopin gostaria de sugerir, no final de sua primeira balada, o riso satânico de Wallenrod; por outro lado, parecia-me que essa sucessão tinha um *sentido* e era isso que me agradava. Sempre distingui, de fato, o sentido [*sens*] da significação [*signification*]. Parece-me que um objeto é significativo quando vislumbramos, através dele, um outro objeto. Neste caso, o espírito não presta atenção ao próprio signo: o ultrapassa, em direção ao significado; muitas vezes sucede que ele permanece presente para nós quando já há muito tempo perdemos a memória das palavras que nos fizeram concebê-lo. O sentido, por outro lado, não se distingue do próprio objeto, e é ainda mais manifesto quando damos mais atenção àquilo que ele habita. Eu diria que um objeto tem *sentido* quando é a encarnação de uma realidade que o

¹²Provavelmente *taxe sur la valeur ajoutée*: imposto sobre valor acrescentado. (N. T.)

¹³Cantata de Arnold Schoenberg para orquestra, coro masculino e narrador escrita em homenagem às vítimas do holocausto. (N. T.)

¹⁴Explico: o artista se distingue, para mim, do escritor porque ele cultiva artes não significantes. Mostrei em outro lugar que os problemas da literatura são muito diferentes.

ultrapassa, mas que não pode ser compreendida sem ele e que a sua infinidade não pode ser expressa adequadamente por nenhum sistema de signos; é sempre uma totalidade: totalidade de uma pessoa, de um meio, de uma época, da condição humana. Aquele sorriso da Mona Lisa, eu diria que não “quer” dizer nada, mas ele tem um sentido: através dele se realiza uma estranha mistura de misticismo e naturalismo; de evidência e mistério que caracteriza o Renascimento. E eu só preciso olhar para distingui-lo desse outro sorriso igualmente misterioso, mas mais inquietante, mais rígido, irônico, ingênuo e sagrado que flutua vagamente sobre os lábios do Apolo etrusco¹⁵, ou daquele “horível”, laico, racionalista e espiritual que esboça o Voltaire de Houdon¹⁶. Claro, o sorriso de Voltaire *era significativa*: ele aparecia em certas ocasiões, ele *queria dizer*: “Não estou enganado”, ou: “Ouça-o, esse fanático!” Mas, ao mesmo tempo, é o próprio Voltaire, Voltaire como uma totalidade inefável. Em Voltaire, pode-se falar ao infinito, sua realidade existencial é incomensurável com a fala. Mas deixe-o sorrir e tem-no inteiro e sem esforço algum. Ora, parecia-me que a música era um belo mudo com olhos plenos de sentido. Quando ouço um *Concerto de Brandemburgo*¹⁷, nunca penso no século XVIII, na austeridade de Leipzig, na rusticidade puritana dos príncipes alemães, neste momento do espírito em que a razão, em plena posse de suas técnicas, permanece ainda submissa à fé e em que a lógica do conceito se transforma na lógica do juízo: mas tudo está lá, dado nos sons, enquanto o Renascimento sorri nos lábios da Mona Lisa. E eu sempre acreditei que o público “médio” que, como eu, não possui conhecimentos muito precisos sobre a história da composição musical, poderia datar imediatamente uma obra de Scarlatti, Schumann ou Ravel, mesmo se ele estivesse equivocado quanto ao nome do compositor, por causa dessa presença silenciosa, em todo objeto sonoro, de toda a época e de sua concepção do mundo. Não seria concebível que o engajamento musical residisse nesse nível? Eu entendo o que você me responderá, se o artista está impresso inteiro em sua obra – e seu século com ele – ele fez isso sem querer: ele não se preocupou com nada além de cantar. E é o público de hoje que discerne, a cem anos de distância, as intenções que estão no objeto sem ter sido colocadas nele: o ouvinte do século passado percebia apenas a melodia, ele via regras absolutas e *naturais* no que consideramos retrospectivamente como postulados que refletem a época. Isso é verdade: mas não se pode conceber hoje um artista mais consciente que, através da reflexão sobre sua arte, tentaria incorporar nela sua condição de homem? Eu somente lhe coloco a questão; é você quem está qualificado para responder. Mas, admito, se eu condeno de acordo com você o absurdo Manifesto de Praga, não posso me impedir de estar perturbado por certas passagens deste famoso discurso de Zhdanov¹⁸, que inspirou toda a política cultural da URSS. Você sabe, como eu, que os comunistas são culpados porque estão errados em sua maneira de estar certos e eles nos tornam culpados porque estão certos na maneira de estarem errados. O Manifesto de Praga é a consequência extrema e estúpida de uma teoria da arte perfeitamente defensável e que não implica necessariamente no autoritarismo estético. “É necessário”, diz Zhdanov, “conhecer a vida para representá-la de maneira verídica nas obras de arte, para não representá-la de forma escolástica, morta, não apenas como realidade objetiva, mas para representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário.”¹⁹ O que ele quer dizer senão que a realidade nunca é inerte: está constantemente mudando e aqueles que a apreciam ou a retratam estão eles também no processo de mudança. A unidade profunda de todas essas mudanças que se entrelaçam é o sentido futuro de todo o sistema. Assim, o artista deve quebrar os hábitos já cristalizados que nos fazem ver *no presente* instituições e costumes *já ultrapassados*; deve, para fornecer uma imagem verdadeira da nossa época, considerá-la a partir do auge do futuro que está forjando pois é o amanhã que decide a verdade de hoje. Em um certo sentido, este projeto coincide com o seu: assim como você mostrou que o artista engajado está “à frente” de seu tempo e que ele olha com os olhos futuros para as tradições atuais de sua arte. Certamente há, em Zhdanov assim como em você, uma alusão à negatividade e à capacidade de ir adiante [*dépassement*]; mas ele não foca no momento da negação. Para ele, o valor da obra se define sobretudo pelo seu conteúdo positivo:

¹⁵Ou Apulu de Veii. Uma estátua do deus etrusco produzida no séc. VI a.c. (N. T.)

¹⁶Um busto do artista esculpido por Jean Antoine Houdon (1741 - 1828). (N. T.)

¹⁷Os concertos de Brandemburgo são uma série de seis obras instrumentais compostas por Johann Sebastian Bach e apresentadas para Christian Ludwig, Marquês de Brandemburgo, em 1721. (N. T.)

¹⁸Discurso de 17 de agosto de 1934, no 1º Congresso dos Escritores Soviéticos.

¹⁹O discurso de Zhdanov ficou conhecido com o título *Literatura Soviética: a mais rica em ideias, a literatura mais avançada*. E está amplamente disponível online. Ver, por exemplo, Zhdanov (1977). (N. T.)

é um bloco de futuro que caiu no presente, ela avança em alguns anos o julgamento que assumiremos sobre nós mesmos, mostra nossas possibilidades do futuro, ela sucede, acompanha e precede em um único movimento a progressão dialética da história. Eu sempre pensei que nada era mais tolo do que essas teorias que querem determinar o nível mental de uma pessoa ou de um grupo social. Não há nenhum nível: ser “de sua idade” para uma criança é ser simultaneamente acima daquela idade e abaixo. É o mesmo para nossos hábitos intelectuais e emocionais. “Nossos sentidos estão em uma idade de desenvolvimento que não vem do ambiente imediato, mas de um momento da civilização”²⁰, escreveu Matisse. Sim: e, inversamente, vão além deste momento e percebem confusamente uma multidão de objetos que serão vistos amanhã, discernem outro mundo, neste. Mas isso não é consequência de algum dom profético: são as contradições e os conflitos da época que os excitam até o ponto de dar-lhes uma espécie de visão dupla. É, portanto, verdade que uma obra de arte é simultaneamente uma produção individual e um fato social. Não é somente a ordem religiosa e monárquica que encontramos em O Cravo bem Temperado: a esses prelados, a esses barões, vítimas e beneficiários de tradições opressivas, Bach ofereceu a imagem de uma liberdade que, embora parecendo contida em estruturas tradicionais, foi além da tradição para novas criações. À tradição fechada das pequenas cortes despóticas, ele opôs uma tradição aberta; ele aprendeu a encontrar a originalidade em uma disciplina consentida, para finalmente viver: Ele demonstrava o jogo da liberdade moral dentro do absolutismo religioso e monárquico, ele retratou a orgulhosa dignidade do sujeito que obedece ao seu rei, do fiel que reza ao seu Deus. Inteiramente em seu tempo, do qual ele aceita e reflete todos os preconceitos, ele está ao mesmo tempo fora dele e julga sem palavras de acordo com as regras ainda implícitas de um moralismo pietista que dará nascimento meio século depois à Ética de Kant. E as variações infinitas que ele executa, os postulados que ele se obriga a respeitar, colocam seus seguidores à beira de mudar os próprios postulados. Certamente ele deu em sua vida o exemplo do conformismo, e eu não suponho que ele tenha feito comentários muito revolucionários. Mas sua arte não é simultaneamente a ampliação da obediência e a superação dessa obediência que ele *julga*, no momento em que ele pretende nos mostrá-la, do ponto de vista de um racionalismo individualista que ainda não nasceu? Mais tarde, sem perder o seu nobre público, o artista ganha uma outra coisa: refletindo sobre as receitas de sua arte, pelas melhorias contínuas que ele traz aos hábitos herdados, o artista reflete, *antecipando* à burguesia, o bom progresso sem choques e sem revolução que deseja realizar. Sua concepção de engajamento musical, meu caro Leibowitz, parece-me convir a essa feliz época: a apropriação das exigências estéticas do artista às exigências políticas de seu público é tão perfeita que a mesma análise crítica serve para demonstrar a inutilidade prejudicial dos impostos internos, pedágios, direitos feudais e das prescrições que tradicionalmente regulam o comprimento do tema musical, a frequência de seus retornos, o modo de seu desenvolvimento. E essa crítica respeita tanto os fundamentos da sociedade quanto os da arte: A estética tonal continua sendo a lei natural de toda música, a propriedade de toda comunidade. Eu não penso, como se pode suspeitar, em explicar a música tonal pelo regime da propriedade: eu indico apenas que há, para cada época, correspondências profundas entre os objetos sobre os quais, em todos os domínios, a negatividade é exercida e entre os limites que ela encontra, ao mesmo tempo, em todas as direções. “Há uma natureza humana, não toque nela!” Este é o significado comum das proibições sociais e artísticas no final do século XVIII. Oratória, patética, às vezes prolixa, a arte de Beethoven nos oferece, com algum atraso, a imagem musical das Assembleias Revolucionárias: é Barnave, é Mirabeau, às vezes é, infelizmente, Lally-Tollendal²¹. E não penso nos significados que às vezes ele gostaria de dar às suas obras, mas no seu sentido que, finalmente, exprimiu sua maneira de se lançar num mundo eloquente e caótico. Mas, finalmente, este discurso de torrentes e esses dilúvios de lágrimas parecem suspensos em uma liberdade de uma calma quase mortuária. Ele não inverteu as regras de sua arte, ele não cruzou os limites e, no entanto, pode-se dizer que ele está além dos triunfos da Revolução, mesmo além de seu fracasso. Se tantas pessoas têm coragem de buscar consolo na música, isso é, parece-me, porque ela fala de

²⁰ *Nos sens ont un âge de développement qui ne vient pas de l'ambiance immédiate, mais d'un moment de la civilisation.* (MATISSE, 1972, p. 128) (N. T.)

²¹ Antoine Barnave (1761 – 1793) e Honoré Mirabeau (1749 – 1791) foram importantes oradores e líderes do início da Revolução Francesa e defensores da monarquia constitucional. Lally-Tollendal (Thomas Arthur, 1702 – 1766) foi um general francês. Comandou forças francesas na Índia durante a Guerra dos Sete Anos. (N. T.)

seus problemas com a voz que elas falarão de si mesmas quando forem consoladas e porque as faz ver com os olhos de depois do amanhã.

É então impossível hoje que um artista, sem qualquer intenção *literária* e sem preocupação de *significar*, se lance em nosso mundo apaixonadamente, o ame e o odeie com grande força, viva suas contradições com grande sinceridade e planeje mudá-lo com grande perseverança para que este mesmo mundo, com sua violência selvagem, sua barbárie, suas técnicas refinadas, seus escravos, seus tiranos, suas ameaças mortais e nossa liberdade horrível e grandiosa se transforme através dele em música? E se o músico compartilhou as fúrias e as esperanças dos oprimidos, é impossível que ele seja levado para além de si mesmo por tanta esperança e tanta fúria e que ele cante hoje este mundo com uma voz futura? E se for assim, poderíamos continuar falando de preocupações “extra-estéticas”? De sujeito “neutro”? Significação? Podemos distinguir o material do seu tratamento?

É a você, meu caro Leibowitz, que eu coloco essas perguntas. A você, e não a Zhdanov. Sua resposta para ele, eu já conheço: porque, quando pensei que ele estava me mostrando o caminho, percebi que estava desviado: assim que ele menciona essa transcendência da realidade objetiva, ele acrescenta: “A verdade e o caráter histórico e concreto da representação devem unir-se à tarefa de transformação ideológica e educação dos trabalhadores com o espírito do socialismo.” Eu acreditava que ele estava convidando o artista a viver intensamente e livremente os problemas da época *em sua totalidade* para que a obra a seu modo, os refletisse a nós. Mas vejo que se trata apenas de uma questão de encomendar obras didáticas aos funcionários públicos que as realizarão sob a direção do Partido. Uma vez que impomos ao artista sua concepção de futuro em vez de deixá-lo ser encontrado, não importa que, para a política, esse futuro ainda esteja por fazer: para o músico, ele já está feito. Todo o sistema se afunda no passado; os artistas soviéticos, para emprestar uma expressão que lhes é cara, são *passadistas*, eles cantam o futuro da URSS como nossos românticos cantavam o passado da monarquia. Sob a Restauração, era uma questão de balancear a imensa glória de nossos revolucionários com uma glória igual, que eles fingiam descobrir nos primeiros tempos do Antigo Regime. Hoje mudamos a era de ouro, nós a projetamos diante de nós. Mas, em qualquer caso, esse reproduzidor musical da idade dourada permanece o que é: um mito reacionário.

Reação ou terror? Arte livre, mas abstrata, arte concreta, mas obediente? Público de massa, mas inculto, público especializado, mas burguês? Cabe a você, meu querido Leibowitz, a você que vive em plena consciência, sem mediação nem concessão, a contradição da liberdade e do engajamento, cabe a você nos dizer se esse conflito é eterno, se é apenas um momento da história e, neste último caso, se o artista possui em si hoje o meio de resolvê-lo, ou se, para vermos o resultado, devemos aguardar uma mudança profunda da vida social e das relações humanas.