

## O realismo socialista na música como estética e como moral

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

*Caio Giovaneti de Barros*  
*Instituto de Artes/UNESP – SP*

*Marcos Fernandes Pupo Nogueira*  
*Instituto de Artes/UNESP – SP*

**Resumo:** Apoiando-se na revisão crítica da ideologia do totalitarismo que vêm ocorrendo nos estudos historiográficos da música soviética, apresentamos duas teses a respeito do significado do realismo socialista para a música. Como ponto de partida, revisitamos a disputa estética entre esta corrente e a vanguarda europeia. Isso nos permite afirmar, em primeiro lugar, que a disputa entre os dois polos antagônicos representa um problema moral (e não estético) e, em segundo, que o realismo socialista foi uma resposta estética (e não política) a esse problema.

**Palavras-chave:** Realismo socialista. Vanguarda musical. Chostakóvitch. União Soviética.

### **Socialist Realism in Music as Aesthetics and Moral**

**Abstract:** We rely on the critical review of the totalitarianism ideology occurring in recent historiographic studies in soviet music to present two theses on the meaning of socialist realism in music. As a starting point we revisit the aesthetic dispute between this current and European avant-garde. This allows us to affirm, firstly, that the dispute between both antagonistic poles represents a moral (not aesthetic) problem and, secondly, that socialist realism was an aesthetic (not political) response to this problem.

**Keywords:** Socialist realism. Musical avant-garde. Shostakovich. Soviet Union.

### **1. Introdução**

Na programação da Rádio Cultura FM de São Paulo do dia 24 de julho de 2016 foi ao ar uma edição do programa Contrastes, em que duas interpretações antagônicas do oitavo quarteto de cordas de Chostakóvitch foram confrontadas e comparadas. Entre trechos e comentários críticos das gravações, o apresentador, citando o filho do compositor, Maxim, por algumas vezes insistiu em “corrigir” a epígrafe original da edição soviética da partitura do quarteto (“À memória das vítimas do fascismo e da guerra”) para incluir entre os homenageados “as vítimas de todos os totalitarismos, sem qualquer distinção”, sendo essa, segundo o apresentador, a verdadeira intenção de Chostakóvitch. Esse tipo de interpretação da realidade da música soviética parece ser ainda hegemônica nos meios de comunicação, incluindo, por exemplo, programas de concerto<sup>1</sup> e exposições de obras de arte.<sup>2</sup>

O fim da guerra fria, no entanto, fez emergir novas evidências que exigem uma revisão profunda da história da arte praticada no seio do socialismo. A própria tese de que

Chostakóvitch foi um compositor perseguido pelas autoridades soviéticas, vendo-se obrigado a enxertar protestos velados em sua obra instrumental, tese largamente difundida pelo livro *Testimony* de Volkov (1981), sofreu sérios abalos quando a musicóloga Laurel Fay demonstrou que o trabalho de Volkov é uma falsificação.<sup>3</sup> No caso específico do oitavo quarteto de cordas de Chostakóvitch, a explicação mais plausível para sua dedicatória parece ser a sugerida pela própria Fay em sua biografia do compositor (FAY, 2000): a de que o trabalho foi inspirado por sua viagem a Dresden para participar da produção do filme *Cinco dias, cinco noites*, de Leo Arnchtam, sobre o bombardeio da cidade em 1945 pelo exército estadunidense.

Esse exemplo é um indício de que, longe de encerrada, a batalha pelo passado da música socialista não só está em pleno vigor, como passa por uma reavaliação baseada no questionamento do “paradigma do totalitarismo”, como denomina Tompkins (2009)<sup>4</sup>. Mas se os trabalhos de Fay e Tompkins representam um ataque a esse “paradigma” do ponto de vista da historiografia, é possível que esse modelo de pensamento ainda sobreviva com vigor no plano estético.

Se sobre toda estrutura econômica se levanta uma superestrutura à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência, como diz o cânone do materialismo histórico (MARX, 1999, p. 52), é de se esperar que a uma visão da história contaminada pela guerra fria corresponda um programa estético correlato. Acreditamos que uma chave para a compreensão do embate estético entre capitalismo e socialismo esteja na polêmica entre os defensores da arte de vanguarda e os proponentes do realismo socialista.

## **2. A disputa estética entre Vanguarda e Realismo Socialista**

Desde a adoção do Realismo Socialista como projeto estético oficial da União Soviética<sup>5</sup>, seguiu-se uma querela com ataques e defesas em ambos os lados da cortina de ferro. Do lado ocidental, a vanguarda artística levantava bandeiras como as da invenção especulativa sobre a linguagem, da criação individual e da liberdade do artista. No oriente socialista, as palavras de ordem para a música eram “perpetuar e desenvolver as tradições da música clássica” e “ser compreendido por meus contemporâneos” (ZHDANOV, 1949). Do lado capitalista, acusava-se o poder soviético de autoritarismo arbitrário sobre a liberdade criativa do artista e de atribuir à música “problemas e objetivos que lhe são estranhos” (STRAVINSKY, 1996, p. 96). Do lado socialista, denunciava-se o “divórcio entre os artistas e o meio social que os rodeia”(PLEKHANOV, 1964, p. 10) e a decadência da arte ocidental.

Reproduções dos argumentos da disputa estética entre realismo socialista e vanguarda parecem ainda estar na ordem do dia. A título de exemplo: no programa de concerto e libreto da apresentação de *Lady Macbeth de Mtsensk* em São Paulo lemos que

o realismo socialista é uma “arte retrógrada”, e que a vanguarda russa foi “sufocada pelo torniquete estatal” (FARIAS, 2016). Aparentemente, os defensores da vanguarda artística viram uma correlação entre a crítica às políticas culturais do Estado soviético e a qualidade estética dos frutos do realismo socialista.

### **3. Debate estético, conteúdo moral**

É evidente que as prioridades na agenda estética de cada um dos lados baseia-se em critérios antagônicos. A vanguarda, por seu lado, colocou como fundamento o que podemos chamar de primado da criação (e invenção) artística, enquanto o realismo socialista adotou para si o primado da função (e compreensão) social. Não é difícil inclusive traçar uma analogia entre esses dois polos opostos e as forças que, segundo a teoria clássica da linguagem, sujeitam a expressão: a força pessoal e a força social (CHERRY, 1971, p. 167). É nessa oposição que encontraremos a essência da questão.

Se a vanguarda, a partir de suas experiências individuais, “divorciadas do público”, pôde adquirir uma consciência especial das idiossincrasias da linguagem musical<sup>6</sup>, a arte soviética colocou como prioridade a comunicação e acessibilidade de sua produção artística. Porém, apesar de, na aparência, a oposição entre as duas correntes artísticas tomar a forma de um debate estético, não parece ser essa a natureza do problema. O impasse entre os princípios estéticos de cada um dos lados em disputa nunca foi nem pôde ser resolvido, objetivamente, a partir de argumentos históricos ou técnicos musicais. O que ambos os lados da querela possuíram em comum foi a projeção de seus ideais para além de uma proposta artística, caracterizando-se como profissão de fé.

Toda a referência diante do repertório muda de acordo com a posição assumida pelo sujeito que o aborda. A tomada de partido diante da oposição entre capitalismo e socialismo é uma condição anterior às propostas estéticas e é, para o compositor ou qualquer artista, um problema moral antes de ser um problema musical<sup>7</sup>. As defesas e críticas estéticas mudam de perspectiva e significado de acordo com esse posicionamento. É a diferença, por exemplo, entre a crítica à música de Chostakóvitch como “arte retrógrada” e a crítica à mesma obra como “arte formalista”. Nesse debate a música tem lugar secundário<sup>8</sup>. A defesa de posições no plano estético significa assumir, muitas vezes tacitamente e até contraditoriamente, os pressupostos morais e políticos que sustentam essas mesmas posições.

### **4. Conteúdo moral, problemas musicais**

Se confiarmos nas publicações e pronunciamentos oficiais dos compositores soviéticos (e, com todas as reservas que possam ser levantadas, não há, objetivamente, motivo

para pressupor que eles não compartilhavam nenhuma das opiniões expressas desse modo), o que se observa é que de uma maneira ou de outra, com maior ou menor convicção, ao optarem por servirem e serem financiados pelo Estado soviético, forçosamente esse problema os levou à aceitação e adoção da estética do realismo socialista.

Em que pese a dificuldade da definição deste termo e levando ainda em consideração o agravante de que a aplicação de seus princípios no campo musical é nebulosa, tendo em vista seu estabelecimento a partir de problemas da literatura, a necessidade do desenvolvimento do realismo socialista se deu como uma resposta estética viva à questão moral.

Isso significa que, a despeito da posição secundária dos problemas musicais, eles possuíram sua especificidade. Mais do que isso: assumindo-se como parte de um movimento maior com o objetivo da construção do socialismo, o músico soviético trouxe sua contribuição original a esse movimento. O realismo socialista, seja em seu aspecto de prática composicional, seja no de crítica musical, não foi uma busca de uma teoria política da música, mas de respostas a problemas especificamente musicais que surgem a partir do engajamento político do músico e da música em suas condições concretas na sociedade soviética.<sup>9</sup>

## **5. Considerações**

Os problemas colocados pela música soviética e pela estética do realismo socialista sem dúvida possuem reflexos atuais. Ainda que se ignore o apelo ao engajamento político, a insistência nos critérios da função e da comunicabilidade da música soam como alertas em um tempo em que a música erudita encontra-se distanciada da vida social.

Ao saírem de cena, essas ideias, de certa forma esquecidas após o término do bloco soviético, permitiram o monopólio das luzes da ribalta por muitas das bandeiras da vanguarda musical. A liberdade individual do artista, a resistência a qualquer “concessão artística”, são concepções praticamente pressupostas no cenário musical atual. Essa situação ignora as bases da disputa ora enérgica entre os dois lados antagônicos. Quando compreende-se a natureza moral do problema da tomada de partido, fica claro que a escolha consciente de materiais musicais que sirvam ao propósito maior se sobrepõe a questões de criação individuais. O compositor soviético serviu ao seu povo e sua pátria antes de servir a si mesmo.

No entanto, com isso nem tudo ainda está explicado. Da exigência da “perpetuação da herança clássica” não se segue necessariamente, como uma cadeia causal, as características formais das obras musicais soviéticas. Essa herança foi também reivindicada (e com razão) pelos próprios antagonistas do realismo socialista. Ainda que se adicione a variável do critério de comunicabilidade, a equação não está completa, pois isso não significa que o

músico soviético não viveu e tentou resolver criativamente a tensão entre criação individual e comunicação coletiva existente em todo processo artístico.

O que esperamos com as teses colocadas até aqui é a construção de uma base sobre a qual seja possível erguer uma teoria musical em sintonia com os problemas que esse repertório se colocou. Apenas a visitação e análise concretas das obras musicais soviéticas poderá revelar seu significado.

### Referências:

- BERTMAN, Dmitri. A montagem do teatro helikon-opera de moscou. In: *Programa da ópera Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk de Dimitri Shostakovich*. São Paulo: TMSP, 2016. p. 10–11.
- BOUCOURECHLIEV, André. *A linguagem musical*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- CARVALHO, Luiz Gustavo. A união soviética através da câmera. In: *Folder da exposição A União Soviética Através da Câmera*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2015. Disponível em: <[https://issuu.com/monnmuseu/docs/af\\_folder\\_issuu\\_urss\\_6f3c65e4ed283b](https://issuu.com/monnmuseu/docs/af_folder_issuu_urss_6f3c65e4ed283b)>. Acesso em: 03 set 2016.
- CHERRY, Colin. *A comunicação humana*. Tradução de João Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix Ltda. e Editora da USP, 1971.
- FARIAS, Agnaldo. Os riscos e a radicalidade da vanguarda russa. In: *Programa da ópera Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk de Dimitri Shostakovich*. São Paulo: TMSP, 2016. p. 26–32.
- FAY, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- FAY, Laurel E. Volkov's testimony reconsidered. In: BROWN, Malcom Hamrick (Ed.). *A Shostakovich Casebook*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- GIRARDI, Giulio. *Educar: para qual sociedade?* Tradução de Alexandre Barbosa de Souza, Marcelo Martorelli Vessoni, Silvia Balzi, Willy Corrêa de Oliveira. São Paulo: Luzes no Asfalto, 2011.
- GORKY, Maxim. Sobre el realismo socialista. In: *Pensamientos sobre la literatura y el arte*. Moscou: Editorial Progreso, 1981.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. ISBN 85-7110-095-0.
- LENIN, Vladímir Ilitch. La organizacion del partido y las publicaciones del partido. In: \_\_\_\_\_. *La ideología y la cultura socialista*. Moscou: Editorial Progreso, 1979. p. 22–28. Tradução ao espanhol.
- MARX, Karl. *Para a crítica da Economia Política*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1999. [1859].
- PLEKHANOV, George. *A arte e a vida social*. Tradução de Eduardo Sucupira Filho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.
- POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Tradução de Flo Meneses e Mauricio Ayer. São Paulo: Editora UNESP, 2009. ISBN 978-85-7139-919-8.
- ROSS, Alex. *Free Shostakovich!* 2004. Disponível em: <[http://www.therestisnoise.com/2004/07/the\\_case\\_of\\_the.html](http://www.therestisnoise.com/2004/07/the_case_of_the.html)>. Acesso em: 03 set 2016.

- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- TOMPKINS, David. Composing for and with the party: Andrzej panufnik and stalinist poland. *The Polish Review*, Urbana e Champaign, v. 54, n. 3, p. 271–285, 2009.
- VOLKOV S.M. E SHOSTAKOVICH, D.D. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. [S.l.]: Faber & Faber, 1981.
- ZHDANOV, Andrei. 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.

## Notas

<sup>1</sup> No programa e libreto da recente apresentação da ópera “Lady Macbeth do distrito de Mtsensk” apresentada no Theatro Municipal de São Paulo entre os dias 12 e 17 de Julho de 2016, lemos no texto de Dmitri Bertman, traduzido por Irineu Franco Perpetuo, que a ópera, “que se tornara orgulho da cultura nacional”, foi extinta “por conta de um devastador artigo do jornal Pravda” (...) “elaborado por ordem direta de Stalin” (BERTMAN, 2016)

<sup>2</sup> A exposição de fotografias “A União Soviética Através da Câmera”, que esteve no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, entre os dias 16 de Julho e 25 de Outubro de 2015 e no Memorial da América Latina, em São Paulo, entre 5 de Janeiro e 28 de Fevereiro de 2016, apresentou um texto introdutório de Luiz Gustavo Carvalho, curador, em que afirma que após o *Discurso Secreto* de Khrushchev, a técnica da fotografia “deixava de ser uma mera ferramenta ideológica e adquiria uma nova estética”. Segundo o curador, essas imagens “conseguem unir com maestria os lados tão opostos que formavam a realidade cotidiana desta sociedade: de um lado o mito soviético sobre o futuro radioso, e, de outro, as condições desumanas da luta pela sobrevivência.” (CARVALHO, 2015)

<sup>3</sup> Alex Ross, publicou em seu website uma divulgação dos resultados da pesquisa de Fay (ROSS, 2004). O artigo de Fay encontra-se publicado na antologia *A Shostakovich Casebook*. (FAY, 2005)

<sup>4</sup> “Historiadores apenas começaram a reavaliar esse momento estalinista na música da Europa centro-oriental” (...) “Por décadas, o paradigma do totalitarismo foi dominante e afirmou que os partidos comunistas ditaram a linguagem musical para os compositores que a cumpriam ou por medo ou para assegurarem sua renda.” (TOMPKINS, 2009) Nesse artigo, Tompkins compara os relatos do compositor Andrzej Panufnik em sua autobiografia com as evidências registradas em documentos.

<sup>5</sup> O termo Realismo Socialista provavelmente foi cunhado pelo escritor Maxim Górkí, no artigo homônimo (GORKY, 1981). As diretrizes do poder soviético para a criação do repertório musical do Realismo Socialista foram expostas mais claramente no pronunciamento de Jdanov intitulado *A Tendência Ideológica da Música Soviética* (ZHDANOV, 1949).

<sup>6</sup> Os compositores envolvidos na fase serial da música de vanguarda europeia nos anos 50 e 60 provavelmente representam os teóricos mais profícuos dessa tendência em explorar as possibilidades da linguagem musical. Há publicações de interesse traduzidas para o português, por exemplo, em Boucourechliev (1993) e Pousseur (2009).

<sup>7</sup> Entendemos, aqui, o conceito de moral como “teoria dos valores que regem a ação ou conduta humana”(JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006). Os valores defendidos por cada um dos lados da oposição econômico/política entre capitalismo e socialismo traduziram-se, no campo das ações, em problemas morais, inclusive determinando opções estéticas conscientes.

<sup>8</sup> “A literatura deve ser *uma parte* da causa proletária, deve ser ‘roda e parafuso’ de um só e grande mecanismo” (LENIN, 1979)

<sup>9</sup> “É precisamente como resposta a essa problemática que se constitui a teologia da libertação. Ela não pretende dar resposta ao problema político, mas sim aos problemas de fé que ocupam os cristãos a partir de seu engajamento político. Não se propõe a definição de como um cristão deva engajar-se politicamente, mas como uma pessoa politicamente engajada em um sentido revolucionário possa ser cristã. Não pretende propor um fundamento teológico para o engajamento político, mas, supondo-se o engajamento já adquirido e fundado, enfrentar os problemas que surgem no plano religioso.” (GIRARDI, 2011)