

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO**

GUILHERME ANTONIO DE LIMA

**DISSONÂNCIA E PODER: CONFRONTOS DISCURSIVOS DE SHOSTAKOVICH
NA ERA STALINISTA**

**SÃO PAULO
2024**

GUILHERME ANTONIO DE LIMA

**DISSONÂNCIA E PODER: CONFRONTOS DISCURSIVOS DE SHOSTAKOVICH
NA ERA STALINISTA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Bacharel em Relações Públicas.

Orientação: Prof. Dra. Mariângela Furlan Haswani.

São Paulo
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Lima, Guilherme Antonio de Dissonância e poder: confrontos discursivos de Shostakovich na era stalinista / Guilherme Antonio de Lima; orientadora, Mariângela Furlan Haswani. . - São Paulo, 2024. 88 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia

1. Música. 2. Discurso. 3. Poder. 4. Realismo. 5. Socialismo. I. Furlan Haswani. , Mariângela . II. Título.

CDD 21.ed. -

659.2

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

LIMA, G. A. **Dissonância e poder: confrontos discursivos de Shostakovich na era stalinista**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Públicas) - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

RESUMO

LIMA, G. A. **Dissonância e poder: confrontos discursivos de Shostakovich na era stalinista**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Públicas) - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

A era Stalinista, marcada pelos anos nos quais Joseph Stalin governou a URSS, registra diversas formas artísticas de afirmação de poder e propaganda político-ideológica em favor do regime soviético, de sua filosofia histórico-materialista e de suas conquistas. O presente trabalho visa analisar como a música, nesse contexto, foi instrumentalizada a ponto de transcender a realidade meramente artística e frutiva e tornar-se, efetivamente, um discurso de caráter político intrínseco construído a partir da estética musical do realismo socialista. Para isso, foi necessário compreender os confrontos discursivos musicais, tendo como objeto imediato de estudo a produção artística do compositor Dmitri Shostakovich durante o governo de Stalin. De modo secundário, foi necessário compreender o contexto histórico e político, os aspectos filosóficos do realismo socialista, como a música se constitui como um discurso de poder simbólico e o que são as relações públicas e qual sua conexão com as mídias de massa. A metodologia utilizada consistiu, fundamentalmente, em consulta a fontes de dados secundários sobre assuntos pertinentes, junto com uma breve análise dos trabalhos musicais mais significativos da vida de Shostakovich e dos momentos de combate estético mais intenso, como o artigo do *Pravda* *Caos ao invés de música* e a *Zhdanovschina*. A partir disso, foi possível compreender que a estética de Shostakovich foi, de fato, discurso e confronto por um lado, enquanto, por parte da elite política soviética, criou-se um ciclo discursivo bicéfalo entre política e arte, em que um discurso endossou o outro, buscando conservar o poder e a dominação de Stalin e do Partido.

Palavras-chave: música, discurso, poder, realismo, socialismo.

ABSTRACT

LIMA, G. A. **Dissonance and Power: Discursive Confrontations of Shostakovich in the Stalinist Era**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Públicas) - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

The Stalinist era, marked by the years during which Joseph Stalin governed the USSR, records various artistic forms of power assertion and political-ideological propaganda in favor of the Soviet regime, its historical-materialist philosophy, and its achievements. This study aims to analyze how music, in this context, was instrumentalized to the point of transcending the merely artistic and recreational reality and effectively becoming a discourse of intrinsic political character built upon the musical aesthetics of socialist realism. For this, it was necessary to understand the musical discursive confrontations, with the immediate object of study being the artistic production of composer Dmitri Shostakovich during Stalin's rule. Secondly, it was necessary to understand the historical and political context, the philosophical aspects of socialist realism, how music constitutes itself as a discourse of symbolic power, and what public relations are and their connection with mass media. The methodology used fundamentally consisted of consulting secondary data sources on pertinent subjects, along with a brief analysis of the most significant musical works of Shostakovich's life and the moments of more intense aesthetic combat, such as the Pravda article *Chaos Instead of Music* and the Zhdanovschina. From this, it was possible to understand that Shostakovich's aesthetics were indeed both discourse and confrontation on one hand, while, on the part of the Soviet political elite, a dual-headed discursive cycle between politics and art was created, where one discourse endorsed the other and intended to preserve the power and dominance of Stalin and the Party.

Keywords: music, discourse, power, realism, socialism.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	8
2 Música e comunicação.....	10
2.1 Consonâncias entre comunicação e música.....	10
2.2 Os elementos estéticos musicais.....	14
3 Stalin, Stalinismo e realismo socialista.....	18
3.1 Stalin e o stalinismo.....	18
3.2 O pensamento e a promoção do realismo socialista.....	24
4 Discurso, poder simbólico, Relações Públicas e mídia.....	32
4.1 Discurso de poder simbólico.....	32
4.2 O discurso bicéfalo do realismo socialista.....	35
4.3 Relações Públicas e mídia de massa.....	37
4.4 O mosaico midiático soviético.....	40
4.5 A música como discurso de poder simbólico.....	48
5 Desarmonias entre música e poder.....	53
5.1 O modernismo musical.....	53
5.2 Primeiros passos musicais e primeiras obras.....	55
5.3 Estéticas e discursos em conflito.....	59
5.4 Lady Macbeth e o artigo de 1936.....	61
5.5 Sinfonias 4 e 5 como medo e redenção.....	67
5.6 Sinfonias de Guerra.....	69
5.7 A Zhdanovschina.....	73
5.8 Vida pós-Stalin.....	76
6 Considerações finais.....	79
7 Referências bibliográficas.....	82

1 Introdução

A música, atualmente, ocupa um lugar considerável na vida humana, de modo a ter se tornado mais do que uma mera manifestação artística, uma indústria complexa, dotada de seus próprios valores, discursos e significados. Esses valores, discursos e significados ecoam as ideias e intenções daqueles que, tendo maior acesso aos meios de comunicação de massa, podem se valer da música para discursar e, assim, endossar não somente sua ideologia, mas também sua manutenção de poder.

Esse fenômeno, no entanto, não ganha toda a sua potência apenas por conta das letras das inúmeras canções que ganham, diariamente, *likes* e visualizações. Ao contrário, os elementos da estética musical são cruciais para hipnotizar as multidões e fazê-las aderir a este ou aquele “estilo musical”.

Entretanto, a estética musical, em outros momentos da história humana, significou muitas coisas para além de uma mera atividade artística com finalidade contemplativa ou recreativa.

Dentro da URSS, sob a ditadura stalinista, certos elementos musicais, como dissonâncias, eram vistos como um grave problema que tornaria uma obra musical incompreensível e não palatável para as massas. Isso seria diametralmente oposto ao que o regime socialista entendia como uma música, de fato, adequada para uma sociedade soviética ideal.

A dissonância, recurso musical onde notas soam de forma “desajustada” para seu campo harmônico, criando sensação de atrito que necessita de uma resolução sonora, tornou-se um signo - símbolo - da música moderna, decadente, ocidental e burguesa. Naquele contexto, para além da dissonância, toda a estética musical moderna tornou-se um problema para o chamado realismo socialista, a estética oficial do regime soviético.

Assim, impende entender se a música, especialmente sua dimensão estética, constitui-se ou não como um discurso, uma ação de comunicação que, se valendo de certos signos, produz sentidos que superam o campo artístico, tendo valor e poder político.

Ao lado dessa questão central, está a necessidade de compreender se música é ou não comunicação e como isso se dá. Ao mesmo tempo, é preciso entender toda a situação contextual do regime de Stalin nos aspectos políticos, filosóficos e históricos que influenciaram e sustentaram a necessidade de uma retórica artística calcada no realismo socialista.

Paralelamente, a própria ideia de discurso e poder simbólico precisa ser colocada sob

escrutínio a fim de que fique claro como a estética musical se liga ao ato discursivo e se há nela poder simbólico.

Disto isto, este trabalho levará em conta a vida e algumas das obras mais importantes do compositor russo Dmitri Shostakovich e como ambas se viram obrigadas a responder artisticamente ao realismo imposto pelo Estado. Para efeito de tal análise, este trabalho levará em conta, especialmente, como a linguagem estético-musical de Shostakovich se chocava com o realismo socialista e como isso se desdobrou social e politicamente.

A partir desse processo, busca-se responder se a estética musical é, ou não, um discurso de poder simbólico.

Como dito anteriormente, a música, hoje, tornou-se uma indústria e, com a mais completa e complexa fusão entre os meios de comunicação de massa e as atuais possibilidades de reprodução e experiência sonora, a estética musical tornou-se o santo graal da indústria, de modo a garantir o sucesso ou o fracasso de uma obra.

Assim, a dita dissonância, tão problemática para o extremismo stalinista, também é razão de anátema para a indústria musical contemporânea, pois o ouvido ocidental não está acostumado a ela e a rechaça de modo geral. Portanto, entender a estética de uma música como discurso é entender se os elementos musicais são apenas elementos que podem ser usados ao bel-prazer de um artista, sendo uma questão de liberdade, ou se há ojeriza a quem ousa inovar na linguagem estética.

Para compreender os objetivos aqui propostos, foi necessário recorrer à pesquisa qualitativa com fontes de dados secundários. Paralelamente, a escuta de muitas das obras mencionadas aqui se fez necessária, ainda que apenas de certos trechos. Quanto ao referencial teórico, é salutar mencionar que alguns autores, particularmente, se destacam em importância, sendo eles: Daniel Levitin, que proporcionou amplo entendimento sobre os aspectos neurocientíficos da música e como eles dialogam com a cognição e capacidade de comunicação humana; Steven Brown, que junto a Teun van Dijk e Pierre Bourdieu, tornou possível estudar discurso, poder e o processo de atribuição de sentido à música; Stephen Kotkin, David Hoffman e Kirill Postoutenko, que com notável erudição viabilizaram a compreensão do stalinismo e seu contexto político, histórico e comunicacional.

Por fim, ainda nesse sentido, Boris Schwarz, Marina Walker e Rebecca Mitchell tornaram acessível entender Shostakovich e seu mundo, ao lado das análises de documentação midiática e política do período, como alguns discursos de Stalin, Zhdanov e publicações do jornal *Pravda*.

2 Música e comunicação

2.1 Consonâncias entre comunicação e música

As formas e os meios de comunicação, ao longo da história, têm sofrido inúmeras variações que não deixam de refletir e impactar na própria constituição humana, como observa David Olson (1994). Nesse sentido, por exemplo, a criação da prensa tipográfica, por Johannes Gutenberg, no século XV, e a difusão dos livros e da cultura impressa colaboraram para a leitura silenciosa e solitária, ampliando a ascensão da interpretação a partir da própria subjetividade do leitor, não mais exigindo um terceiro para fornecer entendimento. Mais recentemente, a comunicação digital tem transformado o ser humano, tanto em aspecto psicossocial quanto biológico, especialmente pelo excesso informacional, pela hipervelocidade e pelos circuitos de recompensa dopaminérgicos que ela ativa.

Esse processo ilustra como a história e a identidade humana não se dissociam da comunicação, mas, ao contrário, têm uma relação de mutualidade com ela. O ser humano constrói a comunicação e a comunicação constrói o ser humano tendo o seu contexto como “pano de fundo”.

De modo geral, a comunicação pode ser definida como:

[...] uma das formas pelas quais os homens se relacionam entre si. É a forma de interação realizada através do uso de signos. [...] A comunicação somente tem sentido e significado em termos das relações sociais que a originam, nas quais ela se integra e sobre as quais influi” (BORDENAVE, 1984, p.12).

Quanto aos elementos que a compõem, em sua obra *Linguística e Comunicação*, o linguísta russo Roman Jakobson (2007) explica que a linguagem - ou o ato de comunicar - se constitui de seis elementos principais: mensagem, emissor, receptor, código, canal e contexto.

Esses elementos são característicos, sobretudo, da comunicação verbal, surgida há mais de 50 mil anos e que ganhou proeminência nas diversas sociedades e civilizações humanas, de modo a se sofisticar e se desdobrar em diversas línguas e formas de escrita, mas sem perder o seu poder simbólico de abarcar a realidade mais do que outras formas de transmissão de informação.

Todavia, não obstante a ascensão e hegemonia das formas verbais e fonéticas de comunicação, outras maneiras de transmitir informação ainda vigoram e, especialmente pela criação de novas mídias, essas outras formas têm ganhado cada vez mais espaço.

Assim sendo, é possível destacar a comunicação sonora, que ao longo do desenvolvimento humano foi essencial para sua sobrevivência, especialmente no contexto

pré-histórico e de vida selvagem (LEVITIN, 2021).

Conforme se desenvolveu, o ato de comunicar por meio de sons encontrou na música uma de suas formas mais recorrentes de existir. Todavia, ainda que por razões culturais e antropológicas a definição técnica e objetiva de música seja de extrema complexidade, como endossam Godt (2005), Levinson (2011), Davies (2012), para fins práticos, a música pode ser definida como:

Som humanamente organizado; organizado com intenção em uma entidade estética reconhecível como uma comunicação musical dirigida de um criador para um ouvinte conhecido ou imprevisto, publicamente por meio de um intérprete, ou privadamente, por um intérprete como ouvinte [...] os etnólogos nunca encontraram uma sociedade humana que não faça música (GODT, 2005, p.84, tradução nossa).

Essa compreensão de que não há sociedades que não façam música conduz, inexorável e dedutivamente, ao fato de que, sendo a sociedade humana variada temporal e espacialmente, as formas de música são também diversas e evoluíram com o passar do tempo. Porém, mesmo diante dessa diversidade e de um paradigma antropológico funcionalista, a música jamais perdeu sua capacidade de incidir sobre o comportamento humano e servir para a coesão e/ou controle social (Brown, 2006), de modo que esse poder sobre o comportamento se dá por meio das seguintes funções musicais: 1 - expressão emocional, 2 - prazer estético, 3 - entretenimento, 4 - comunicação, 5 - representação simbólica, 6 - resposta física, 7 - imposição de conformidade a normas sociais, 8 - validação de instituições sociais e rituais religiosos, 9 - contribuição e continuidade da estabilidade cultural e 10 - contribuição para a integração da sociedade.

Esse conjunto de funções aponta como a música, ao ser dotada de função, tem poder comunicativo, não só em sentido estrito, como no item 4, mas no todo de sua razão de ser. Assim, prazer estético, resposta física e as demais funções estão transmitindo informações que demandam apreensão e entendimento. É sempre preciso discernir e entender que a melodia do *azan* - chamado islâmico para a oração - tem função distinta das batidas de taikos, tambores japoneses usados em guerra, ou de uma marcha fúnebre em memória de um falecido.

Outro fato importante é que, para além do aspecto funcionalista, uma obra, como *As quatro estações*, de Vivaldi, por exemplo, além de servir com função de fruição estética, também contém os elementos comunicacionais mencionados por Jakobson e Godt e que não se separam de modo algum da composição. Com isso, é possível fazer o paralelismo no qual a música possui, de fato, um emissor (Vivaldi - compositor); um receptor (ouvinte); código (sons); canal (intérprete ou aparelho de escuta); contexto: (sociedade humana à qual pertence o compositor, intérprete e ouvinte) e mensagem (os elementos estéticos musicais organizados

dentro de certa entidade estética).

No caso de *As quatro estações*, estamos diante de uma obra barroca, cujos elementos estéticos que a constituem são, por si, um discurso musical atrelado a vários fatores distintos, como sua tonalidade, que não é modal, mas tonal, e que por sua vez se torna, até então, ápice e síntese das evoluções musicais que vinham ocorrendo desde a Baixa Idade Média e se tornando cada vez mais complexas. Dessa forma, o concerto do *Petre Rosso*, como Vivaldi era conhecido, comunica as tecnologias e preferências tonais e harmônicas de sua época e o interesse em produzir, com base nessa tecnologia, música programática e profana. Essa observação, no entanto, está longe de esgotar as informações comunicadas pela obra, mas esse recorte mínimo já mostra como os elementos musicais fornecem informações e, se colocados em contraste com outras formas de música, as mensagens se tornam ainda mais evidentes.

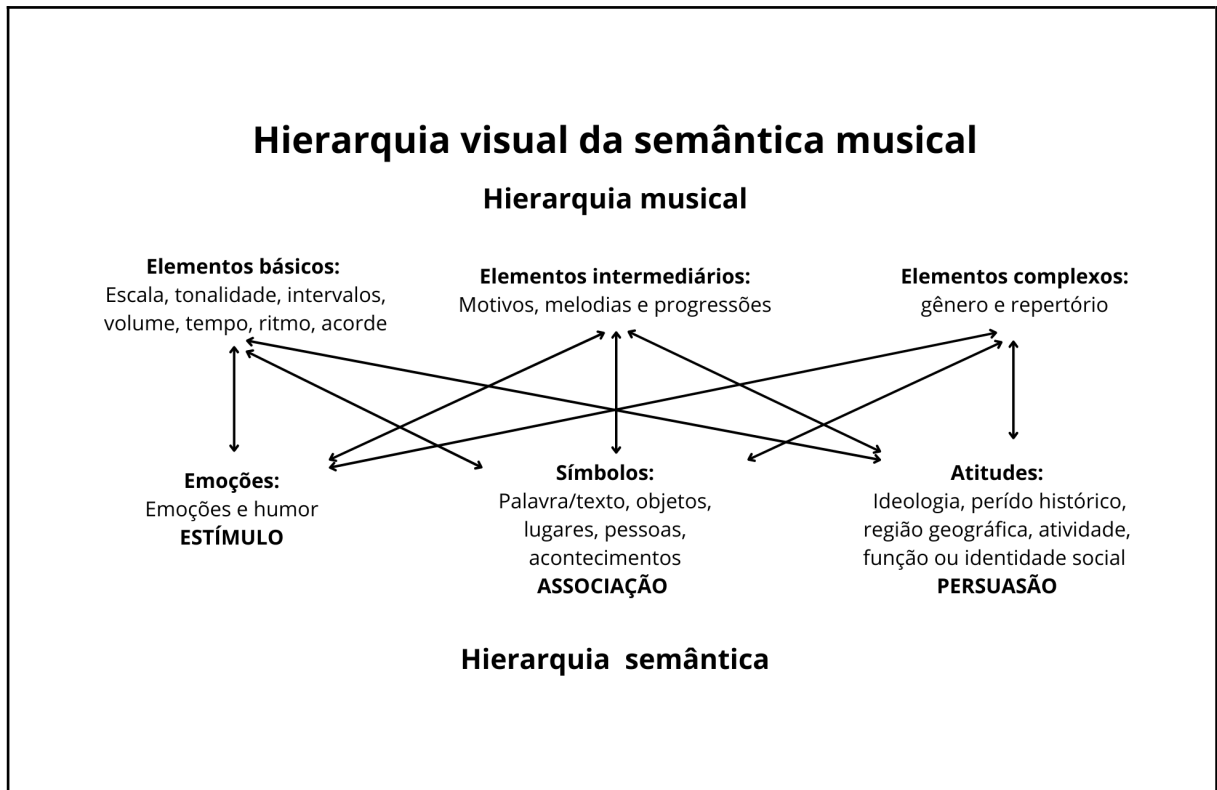
Assim sendo, se compararmos as sonoridades, tensões e relaxamentos das consonâncias e dissonâncias harmônicas do barroco com *Kaval Sviri*, canção tradicional búlgara, haverá provável estranhamento para o ouvido ocidental - ainda que haja desconhecimento do porquê - que, nesse caso, ocorre pois a organização harmônica e tonal, na música búlgara, é bem diferente da ocidental.

Portanto, é possível constatar que, de modo comparativo ou não, a música traz informação e que estas ganham amplitude e significado conforme o meio social onde a música é criada, interpretada e ouvida. Com isso, é preciso então considerar que o processo de atribuição de sentido para uma obra acontece tanto em aspecto estrutural quanto associativo, ou seja, tanto o “dado” musical quanto as referências e subjetividade do ouvinte atuam no processo de construção semântica. Inevitavelmente, assim como a comunicação constrói o ser humano e vice-versa, o mesmo ocorre com a música.

Segundo observa Brown (2006), o processo de atribuição de significado concedido à música se daria da seguinte forma: elementos como escalas, acordes, ritmo, tempo, intervalos e volume atuariam diretamente no estímulo emocional, nas associações e na influência comportamental. Ao mesmo tempo, esses elementos formariam motivos, melodias e progressões melódicas e harmônicas e que também provocariam estímulo emocional, associações intelectivas e influência no comportamento. Por fim, motivos, melodias e progressões gerariam gêneros musicais e repertório, provocando os mesmos efeitos dos itens anteriores.

Esse processo não seria uma construção passiva, pois o cérebro tem processamento paralelo e não seriado (LEVITIN, 2021) e o ouvinte estaria, ao escutar música, fazendo diversas atribuições de sentido de modo simultâneo e não linear, como na figura a seguir:

Figura 1: Hierarquia visual da semântica musical



Fonte: Brown (2006)

Para fins didáticos, é possível usar certa linearidade para elucidar o processo de semântica musical para o ouvinte. Aqui, conforme teorizou Christian Schubart - poeta, músico, jornalista e crítico alemão do século XVIII - a tonalidade de uma música transmite emoção, de modo que uma peça escrita em dó maior transmitiria inocência, pureza, evocaria infância e ingenuidade. Já uma outra tonalidade, em fá menor, transmitiria emoções depressivas e fúnebres. O uso dessa tonalidade determina escalas, intervalos e acordes, que determinam progressões harmônicas e melódicas que, por fim, constituem uma obra completa. À medida que o ouvinte é exposto a cada uma dessas fases, ele realiza processos de reação emocional, associação intelectual e é persuadido em seu comportamento.

Evidentemente, emoções são subjetivas, porém, desde meados do século XVIII, músicos e teóricos têm sistematizado o significado afetivo de diferentes tonalidades e escalas. Essas teorias exerceram influência direta sobre compositores como Beethoven e Schumann que, por outro lado, ao usarem certas tonalidades para compor, sabiam de seu potencial de comunicação afetiva e como ajudariam a expressar e inspirar certas ideias.

Desta maneira, não por acaso o início do *Gloria da Missa Solemnis em ré maior*, opus 123, de Beethoven, tem essa tonalidade, dado que sua força tonal reside em inspirar

sentimentos de triunfo e grandeza, adequados para comunicar a excelência da divindade. Contudo, é importante ressaltar que não apenas a tonalidade comunica e afeta o ser humano, mas inúmeros outros elementos estéticos, como timbre, os ritmos, orquestração, forma musical e assim por diante. É a combinação entre eles que produz discursos que dialogam com a mente e a afetividade humana (LEVITIN, 2021).

Adicionalmente, a neurociência, conforme evolui, também fundamenta a relação entre música e comunicação, endossando, particularmente, que as áreas e os modos de processamento neurais da língua falada são praticamente idênticos aos da música.

A música aparentemente imita certas características da linguagem e transmite algumas das mesmas emoções que a comunicação oral, mas de uma forma não referencial e não específica. Também mobiliza algumas das mesmas regiões neurais que a linguagem, mas, muito mais que essa, a música recorre a estruturas cerebrais primitivas envolvidas com a motivação, a gratificação e a emoção” (LEVITIN, 2021, p. 215, tradução nossa).

Através de exames de imagem por ressonância magnética, a área de Broca, associada predominantemente desde meados do século XIX com a linguagem e capacidade discursiva, tem apontado que tanto o processamento de sintaxe linguística quanto o processamento de sintaxe musical interagem nessa área, utilizando os mesmos recursos neurais e se influenciando mutuamente.

Estudos da Escola de Medicina da Universidade Johns Hopkins (2014) também mostraram que jazzistas, ao improvisar diálogos instrumentais, mobilizam as mesmas áreas usadas no processamento de sintaxe da fala. Todavia, Charles Limb, condutor da pesquisa, também explica que, nesse caso, os processos de atribuição de significados são essencialmente distintos. Para a conversa verbal, o cérebro aciona mecanismos de semântica, enquanto que para uma “conversa musical”, aciona mecanismos neurais de sintaxe. Porém, em ambos os casos, o que ocorre é que, na prática, o cérebro recebe informação musical do mesmo jeito que recebe discursos verbais.

2.2 Os elementos estéticos musicais

Os itens que constituem uma obra musical podem variar conforme as intenções de quem a compõe, as tradições estéticas com as quais uma obra se conecta ou as possibilidades de quem interpreta. O canto gregoriano praticado no medievo, por exemplo, em termos de timbre, permitia apenas o uso vocal e o acompanhamento do órgão. Enquanto isso, uma sinfonia do período de Mozart e Haydn raramente contaria com vasta presença de instrumentos de percussão, ao contrário do que ocorre em compositores mais modernos, como

Stravinsky em *A sagração da Primavera* ou Olivier Messiaen e sua *Sinfonia Turangalila*.

O aspecto timbrístico, contudo, é apenas um dos elementos estéticos de uma obra musical. Seria, aqui, possível mencionar outros elementos igualmente importantes, como ritmo, andamento, contorno, métrica, melodia, tonalidade, tessitura, estrutura, arranjo, orquestração e assim por diante.

Porém, antes de compreender esses elementos, é necessário definir o que seria estética e sua importância para depois entender os elementos musicais mais relevantes e sua função. Para Levinson (2011), estética musical “compreende a reflexão sobre a origem, natureza, força, propósito, criação, performance, recepção, significado e valor musical” (Tradução nossa). Enquanto isso, o *Harvard Dictionary of Music* parte da premissa de que:

[...] estética musical é o estudo da relação entre música e os sentidos e o intelecto humanos [...] sendo, em geral, mais preocupada em se concentrar no estudo de técnicas específicas ou composições do que em música de modo abstrato. (Harvard Dictionary of Music, 1974, p. 14, tradução nossa).

Para Levitin (2021), existe um conjunto de oito principais elementos que constituem uma música: altura, timbre, tonalidade, harmonia, intensidade, ritmo, métrica e andamento. A relação entre esses elementos determina o êxito musical e faz com que os musicólogos entendam que é a relação desses elementos entre si que impacta nos sentidos e intelecto do ouvinte e, conseqüentemente, na atribuição de significado e valor de uma obra com base em seu contexto sociocultural.

É importante entender que os elementos estéticos não se limitam a esse conjunto mencionado. Outros itens como arranjo, orquestração, estrutura (sinfonia, concerto, canção, missa etc.) e forma (sonata, rondó, tema com variações) também são importantes em algum grau. Mas, para melhor compreensão, por hora, é preciso definir os elementos supracitados, sublinhando que tais definições são feitas tendo em perspectiva o que se chama, comumente, de música clássica ou erudita e tomando a lista de 8 elementos de Levitin como base:

- **Altura:** se relaciona com a percepção de frequência de vibrações por segundo, sendo que os sons de maior altura são chamados de *agudo* e os sons de menor altura são nomeados de *grave*. É a partir da combinação de diferentes alturas que surgem tonalidades, melodias e acordes. Um piano acústico, que é dotado de 88 teclas e dividido em 7 oitavas, tem na nota lá da 4ª oitava a frequência de 440 hertz (Hz), enquanto que o lá da oitava acima, mais agudo, tem frequência de 880 Hz - quanto maior o Hz, maior a altura. A extensão de alturas que um

instrumento atinge é chamada de tessitura, sendo que a do piano é uma das mais representativas nesse sentido.

- **Ritmo:** Refere-se à organização sequencial das durações das notas e pausas ao longo do tempo, criando padrões de som e silêncio. O ritmo pode ser regular ou irregular, influenciado pela relação entre som (notas) e silêncio (pausas) e pela pulsação da música. Enquanto distribuição de tempo, o ritmo se ajusta à forma estrutural da métrica, que organiza os tempos em padrões regulares, como binários ou ternários.
- **Tonalidade:** Refere-se ao eixo tonal de uma composição musical, que gira em torno de uma nota principal chamada tônica. A tonalidade influencia as sensações de repouso ou tensão na música, dependendo da relação e distância entre as notas (intervalos). Ela determina a melodia e a harmonia, pois estabelece um campo harmônico que orienta os acordes e suas relações. Em geral, em uma tonalidade maior, as sensações tendem a ser mais alegres, enquanto em uma tonalidade menor, podem ser mais tristes ou contidas.
- **Harmonia:** Refere-se à combinação de notas de diferentes alturas tocadas simultaneamente, formando acordes. Esses acordes se organizam em sequências, chamadas progressões harmônicas, que podem gerar sensações de dissonância (tensão) ou consonância (repouso). A harmonia, por lidar com a sobreposição de sons, tem uma natureza vertical e pode ser explícita, quando os acordes são claros, ou implícita, quando as notas de uma melodia a sugerem. A estrutura harmônica de uma obra influencia diretamente sua base emocional e a sensação de movimento. A tonalidade, como centro tonal, estabelece relações de dominância entre os acordes e influencia na progressão harmônica. A modulação, mudança de tonalidade, pode ocorrer de forma gradual ou abrupta, e está relacionada à forma da obra. A harmonia e a melodia estão intimamente ligadas, e ambas contribuem para a criação de uma obra musical coesa e expressiva.
- **Intensidade:** Refere-se à força ou volume de um som, afetando diretamente a parte emocional de uma música. É caracterizada pela amplitude do som, que determina quão alto ou baixo ele é percebido. A intensidade se relaciona com o ritmo e a métrica ao influenciar quais notas serão tocadas mais fortes ou mais fracas, contribuindo para a dinâmica e a expressividade da composição, sendo medida em decibéis.

- **Timbre:** é o resultado da mistura de sons harmônicos (sobretons múltiplos inteiros da nota tocada), que fazem com que cada instrumento tenha a sua própria sonoridade. Assim, um lá de 440 Hz soa de uma forma em uma harpa e de outra em um trombone, de modo que a flauta e o trombone possam ser distinguidos. O timbre, também chamado de cor tonal, se pauta tanto pelos harmônicos específicos que soam quanto pela intensidade relativa deles.
- **Métrica:** Refere-se à estrutura que organiza o agrupamento dos pulsos ou tempos em música, sendo frequentemente confundida com o ritmo. Esse agrupamento é chamado de compasso, e, no mundo ocidental, os padrões mais comuns são binários (2/4 ou 4/4) e ternários (3/4). Nos compassos binários, há um tempo forte (F) seguido de um tempo fraco (f); nos compassos ternários, a lógica é similar, com um tempo forte e dois tempos fracos: F-f-f. O terceiro movimento da *Sonata n° 11 para piano k. 331, alla turca*, de Mozart, e valsas em geral ilustram de modo claro as métricas binárias e ternárias, respectivamente.
- **Andamento:** É a velocidade geral de uma composição ou de um de seus movimentos, medida em batidas por minuto (BPM). O andamento pode variar desde muito lento, como *larghissimo* (abaixo de 20 BPM), até extremamente rápido, como *presto* e *prestissimo* (acima de 160 BPM). Termos italianos como *andante* (moderado) ou *adagio* (lento) são usados para descrever diferentes velocidades, especialmente quando não há especificação de batidas por minuto, como era comum antes da adoção do metrônomo. Andamentos mais rápidos tendem a transmitir sensações enérgicas ou alegres, enquanto andamentos mais lentos são frequentemente associados a sentimentos de tristeza, reflexão ou contemplação. O andamento também pode variar ao longo de uma obra, com mudanças graduais (como *ritardando* ou *accelerando*), proporcionando flexibilidade à interpretação musical.

Ao longo da história humana, esses elementos foram combinados de distintas formas, fazendo com que uma obra tivesse mais ou menos apelo, de modo a influenciar mais ou menos o comportamento humano. Diante disso, certas sociedades e momentos históricos são fundamentais para entender os processos e desdobramentos de como a estética musical, para além de uma complexa organização sonora, expressa e inspira ideias e atitudes.

3 Stalin, Stalinismo e realismo socialista

3.1 Stalin e o stalinismo

Figura 2: Stalin



Fonte: Russia beyond (2021)

Joseph Stalin - Ioseb Besarionis dze Jughashvili; apelidado de Soso por sua família - nasceu em 6 de dezembro de 1878, na cidade de Gori, localizada na Geórgia. Esse ambiente era marcado tanto pela violência quanto por um conjunto de limitadas possibilidades de vida. Seu pai, Besarion Jughashvili, era sapateiro, tinha problemas com álcool e agredia a própria esposa. Sua mãe, Ketevan (Keke) Geladze, por outro lado, era dona de casa, religiosa e desejava que o filho seguisse a carreira clerical e também exerceu grande influência em sua educação.

Stalin tinha o segundo e o terceiro dedos do pé esquerdo juntos, contraiu varíola em 1884 e ficou com uma cicatriz no rosto. Mais tarde, foi atingido por uma espécie de carruagem chamada *faeton*, o que lhe causou uma incapacidade no braço esquerdo para o resto da vida. Era notavelmente inteligente, aprendeu a ler aos cinco anos de idade e, mais tarde, em 1894, ganhou uma bolsa de estudos para o Seminário de Tiflis.

Esse período foi sua única oportunidade de educação formal e

[...] o ensinamento catequético e ‘os métodos jesuíticos’ de vigilância, espionagem, invasão de privacidade, violação de sentimentos das pessoas repeliram, mas também impressionaram Stalin [...] ao ponto de que ele passou o resto de sua vida estudando esse estilo e metodologia (MONTEFIORE, 2003, p.27, tradução nossa).

Logo em seu primeiro ano no seminário, tornou-se ateu e tomou conhecimento das ideias marxistas e de pensadores revolucionários, o que lhe despertou para a luta contra a autocracia czarista dos Romanov.

Em 1899, foi expulso do seminário e seu interesse por ideias revolucionárias fez dele alvo das autoridades. Stalin também ingressou no Partido Operário Social-Democrata da Rússia, adotando o nome revolucionário de Koba, combinando a ciência do marxismo com sua crescente imaginação, lançando um conjunto de poesias românticas. Em 1900, seu envolvimento com atividades revolucionárias já era considerável.

Em 1903, com a divisão do partido a que pertencia, Stalin permanece junto aos bolcheviques, que eram liderados por Vladimir Lênin e tinham uma visão mais radical e centralizada. De assaltos a bancos à organização de greves, Stalin se mostrou um operário excepcional e astuto dentro do movimento. Seu zelo o levou a ser preso e exilado várias vezes, sendo que a primeira vez se deu em 1903 por liderar protestos e greves em Batumi, cidade localizada na Geórgia. Porém, dada a sua infância em ambiente violento e desafiador e sua obstinação, Stalin conseguiu escapar de seis dos sete exílios que enfrentou, e a cada dificuldade conseguia se fortalecer em sua determinação e aprimorar suas habilidades políticas. Sobre a profunda dedicação, Montefiore aponta que o:

[...] segredo paranoico da cultura bolchevique, intolerante e idiossincrática, alinhava-se com a autoconfiança autocentrada de Koba e seu talento para a intriga. Koba mergulhou no submundo da política revolucionária, uma mistura fervilhante e estimulante de conspiração, debates ideológicos minuciosos, formação acadêmica, disputas de facção, romances com outras revolucionárias, infiltração policial e caos organizacional [...] A vida clandestina, sempre itinerante e perigosa, foi experiência formativa não só para Stalin, mas para todos os seus camaradas (MONTEFIORE, 2003, p.28, tradução nossa).

A ascensão de Stalin dentro do partido se deu por alianças estratégicas e, em 1912, Stalin foi nomeado para o Comitê Central do Partido Bolchevique. Lênin, por sua vez, acreditava que Stalin poderia ajudar, particularmente, com a questão das minorias étnicas que compunham o império russo. No ano seguinte, Stalin chama a atenção do líder dos bolcheviques ao escrever *O Marxismo e a questão nacional*, obra seminal para conciliar, sem perder em praticidade, a universalidade do marxismo com as demandas de autodeterminação nacional que ocorriam na Rússia por parte de diferentes etnias. Ainda em 1913, é exilado pela quinta vez por se envolver na imprensa ilegal e fundar o jornal *Pravda*.

Antes que a Revolução de outubro eclodisse em 1917, naquele mesmo ano Stalin assumiu o controle do *Pravda*; junto com Kamenev, foi nomeado representante bolchevique no Comitê Executivo do Soviete de Petrogrado, ficou em terceiro lugar nas eleições do Comitê Central do Partido e ajudou a proteger Lênin das incursões do governo provisório que se instalou na Rússia por conta da queda do czar Nicolau II.

Nesse mesmo ano, assumiu a edição do *Pravda*, a liderança interina dos bolcheviques e incentivou o golpe de Estado contra o governo provisório, obtendo aprovação da maioria do Comitê Central do Partido para tal em 10 de outubro. Logo depois, em 25 de outubro, deflagraram o golpe de estado. Na ocasião, o papel de Stálin não foi claro, mas, como observa o historiador Stephen Kotkin (2014), Stálin esteve no centro dos acontecimentos, tendo papel importante, sendo um dos organizadores da tomada do poder. Outro ponto importante na ascensão de Stalin foi seu apontamento para o cargo de Comissário do Povo para as Nacionalidades. Em 1918, o partido mudou seu nome para Partido Comunista Russo.

O XI Congresso do Partido, em 1922, revela-se particularmente importante para a carreira de Stalin. Nele, o georgiano foi apontado como Secretário Geral do Partido Comunista, função que lhe permitia controlar nomeações e, por consequência, controlar a estrutura do partido.

Com a morte de Lênin e as disputas de sucessão, Stalin prevaleceu, especialmente sobre Trotsky, com quem tinha rivalidade e antipatia por questões políticas, ideológicas e disputa de poder. A partir de 1929, Stalin tornou-se líder indubitável do Partido Comunista.

O governo de Stalin, encerrado em 1953 com sua morte, é marcado por situações que ainda hoje geram dúvidas e debates entre historiadores, especialmente por conta de novas informações oriundas dos arquivos soviéticos (Kuromiya, 2007). Porém, em linhas gerais, é possível destacar situações como o Primeiro Plano Quinquenal (1928-1932); Coletivização de terras (1929-1933); O Grande Terror (1936-1938); tensões e alianças na política externa (1927-1949); e Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Esses eventos não precisam, aqui, ser abordados detalhadamente. Porém, são de particular importância para ilustrar o que atualmente se entende como stalinismo e seus desdobramentos e motivações.

O historiador David Hoffman define o stalinismo como sendo um:

conjunto de princípios, políticas e práticas instituídas pelo governo soviético durante os anos nos quais Stalin esteve no poder (1928 a 1953). Esse período foi caracterizado pelo emprego de coerção extrema com o propósito de transformação econômica e social. Entre as características particulares do stalinismo estavam a abolição da propriedade privada e do comércio livre; a coletivização da agricultura; uma economia planejada e controlada pelo Estado e rápida industrialização; o extermínio em massa das chamadas classes exploradoras, envolvendo deportações e encarceramentos massivos; terror político em larga escala contra supostos inimigos, incluindo aqueles do próprio Partido Comunista; culto à personalidade endeusando Stalin; e uma ditadura praticamente ilimitada exercida por Stalin sobre o país” (HOFFMAN, 2003, p.2, tradução nossa).

O Grande Terror nos anos 30, foi uma das políticas e instrumentos mais controversos e violentos empregados por Stalin para conseguir atingir seus objetivos. Esse instrumento de repressão foi usado para garantir a eliminação daqueles que viessem a oferecer qualquer contraponto a Stalin, mas também serviu como forma de manter sob controle a ideologia e os acontecimentos econômicos, políticos e sociais através do medo. Porém, essa política gerou, como um de seus piores efeitos, uma constante atmosfera social de suspeita e de medo entre os cidadãos e seus respectivos círculos sociais.

A NKVD, polícia secreta, teve papel particularmente importante no emprego dessa política, sendo responsável por prender, torturar e executar tanto cidadãos comuns quanto membros do Partido Comunista acusados de traição. Nesse período, o primeiro grande julgamento a chamar a atenção foi o de Ivan Smirnov, Grigory Zinoviev e Lev Kamenev, sendo que esses dois últimos foram outrora alianças essenciais para Stalin alcançar o poder em 1926 contra Trotsky. Posteriormente, tornaram-se todos rivais.

O julgamento dessas três personalidades foi uma significativa mensagem sobre até que ponto a lealdade a Stalin deveria existir, mas também provou ser um pretexto para o emprego da violência e brutalidade, dado que, mais tarde, provou-se a falta de fundamento no julgamento deles.

Contudo, os expurgos empreendidos sob a ditadura de Stalin se tornaram tão generalizados que até mesmo pessoas como o marechal Mikhail Tukhachevsky foram executadas, sem falar em outros tantos eventuais rivais políticos e membros do Exército Vermelho, algo que prejudicou a Rússia nos primeiros anos da II Guerra Mundial.

Durante o Grande Terror, as acusações mais recorrentes eram as de sabotagem, conspiração contra o Estado, terrorismo, traição, propaganda antissoviética e ligação com grupos subversivos. A depender das variáveis e dos registros, calcula-se que, no período de 37 a 38, cerca de 682.000 a 1.699.000 de pessoas morreram em execuções, em *gulags* (campos de trabalho forçado) ou em decorrência do período de encarceramento (ELLMAN, 2002, p.1154, tradução nossa). Alguns testemunhos históricos desse período foram particularmente

notabilizados, como os de Aleksandr Soljenítsin em sua obra *Arquipélago Gulag* e Varlam Chalámov em *Contos de Kolimá*. Sobre o protagonismo de Stalin, tem-se que:

A literatura recente não deixa dúvidas: Stalin desempenhou o papel central, tomando todas as decisões importantes sobre o Terror, incluindo sua iniciação, expansão e término. Durante o verão de 1937, Stalin identificou grupos de pessoas a serem executadas, definiu os limites numéricos (metas) e, no decorrer das operações de Terror, aumentou bruscamente esses limites. No final de 1938, Stalin concluiu as operações de Terror em massa e destituiu seu principal executor, o chefe da polícia secreta, Nikolai Ezhov, que foi posteriormente executado” (Kuromiya, 2007, p. 713, tradução nossa).

Considerando apenas o número de pessoas sentenciadas a campos de trabalho forçado, tem-se cerca de 16 a 18 milhões de indivíduos, incluindo reincidentes, entre 1930 e 1956. Apesar disso, a academia ainda é dividida quanto à compreensão sobre as motivações mais profundas do Terror, bem como existem outras lacunas relacionadas à real adesão de Stalin ao marxismo ao longo de sua vida e os limites nos quais assumiu papéis ora extremamente ditatoriais e arbitrários, ora mais humanizados, de modo que sua própria filha, Svetlana Alliluyeva, referiu-se ao pai como sendo “um monstro moral e espiritual” (Kuromiya, 2007, p.718, tradução nossa), enquanto que Kotkin (2015) revela comentários positivos sobre o ditador russo por parte de Churchill e Henry Truman.

No entanto, é provável que Stalin soubesse administrar as impressões que causava em vista de seus objetivos nacionais e internacionais, muito embora, em certas questões de política externa, tenha enfrentado certa dificuldade, como é possível constatar nas relações com a China, o Partido Comunista Chinês e a questão do Kuomintang e as relações e acordo do Pacto Molotov-Ribbentrop com a Alemanha Nazista.

No plano socioeconômico, por volta de 1928, chamam a atenção, primeiramente, os Planos Quinquenais.

Antecedidos pela Nova Política Econômica (NEP), a série de planos econômicos quinquenais buscava a coletivização da agricultura e a expansão da indústria pesada - óleo, energia e produção de aço, por exemplo. Sendo realizados a cada cinco anos, acabavam por coincidir com o Congresso do Partido e eram muito mais um conjunto de diretrizes do que de regras, apesar de terem sido alçados à condição de lei.

O primeiro plano quinquenal pretendeu romper com as políticas semi-capitalistas da NEP e iniciar uma revolução em aspecto cultural, refletindo a ideia de Stalin de “socialismo em um só país” (MARTINS e DUARTE, 2022, p.14) e tomando ideias levantadas inicialmente por Trotsky, como a rápida industrialização e a coletivização compulsória das terras cultiváveis.

De modo geral, a operacionalidade stalinista era hierarquizada, centralizada e autoritária e logo no primeiro plano quinquenal houve o resultado alcançado de coletivização de 61% das terras. O grande intuito disso era aumentar a mão-de-obra disponível para trabalhar na indústria e, uma vez aumentada a apropriação de excedentes agrícolas, o mesmo seria direcionado para a indústria pesada.

O Estado também exigiu a entrega obrigatória de safras, que com o passar do tempo foi diminuindo. Essas incisivas políticas não deixaram de despertar conflito de interesse entre os *kulaks*, grandes latifundiários, e o Estado. Esse conflito redundou em violenta repressão e na morte de milhares de pessoas. Há estimativas que apontam para 5 milhões de mortes aproximadamente (ROSEFIELDE, 1985, p.509, tradução nossa).

O processo de industrialização, por sua vez, logrou resultados positivos e desenvolvimento para a URSS. Houve migração em massa do campo para a cidade, ajudando a dinamizar os centros urbanos. Apesar disso, o governo ainda teve de enfrentar problemas como disparidade salarial entre empregados mais qualificados e aqueles de menor capacidade técnica.

No advento da II Guerra Mundial, a ação da Rússia stalinista pode ser considerada como tendo sido muito mais modular e multifacetada. Nesse sentido, primeiramente, é necessário mencionar o Pacto Molotov-Ribbentrop, de 1939, assinado entre os soviéticos e a Alemanha de Hitler, que, em tese, previa a não agressão entre os dois países. Para o resto do mundo, o pacto foi recebido como “uma notícia completamente inesperada”(THE GUARDIAN, 1939).

Para além de não se atacarem, o pacto ainda permitiu a expansão russa, conquistando os territórios da Estônia, Letônia, Lituânia, do leste da Polônia e alguns poucos territórios na Finlândia.

Em 1941, a Alemanha iniciou a Operação Barbarossa, invadindo a URSS. Khrushchev afirma que, na ocasião, Stalin ficou surpreso e desorientado diante do ataque alemão, mas logo se recuperou e se colocou como comandante, além de ter se feito, no mesmo ano, presidente do Conselho de Comissários do Povo e, durante a ameaça de invasão a Moscou, Stalin permaneceu na cidade.

Na dramática Batalha de Leningrado, a duras penas, o Exército Vermelho prevaleceu diante dos ataques nazistas, bem como na Batalha de Kursk em 1943. É importante notar, entretanto, que antes das vitórias alcançadas em batalha, Stalin realizou um discurso de grande valor moral para o exército e a nação.

Em 3 de julho de 1941, o líder da URSS reconhece que esteve inicialmente

despreparado para o ataque germânico, mas enfatiza a necessidade de comprometimento da nação diante da violação que estava sofrendo. A mensagem destaca também os esforços que seriam empreendidos a favor do fortalecimento do Exército Vermelho e a importância da aliança com os europeus e americanos no combate ao imperialismo nazista. O discurso também salienta a grandeza de eventos pré-revolucionários, contradizendo o rigorismo stalinista imposto à exaltação de símbolos pré-soviéticos.

De modo geral, a atitude de Stalin durante a guerra foi de proximidade com o campo de batalha, reservas militares e economia de guerra, sabendo delegar tarefas e recebendo, ainda em 1941, por meio do acordo *Lend-lease Act*, recursos financeiros dos Estados Unidos. Esses recursos foram fundamentais para a manutenção da máquina de guerra soviética.

Não obstante, essa maior flexibilidade em tempos de guerra, Stalin não “aposentou” todas as atitudes que foram características de sua ditadura em anos anteriores. Qualquer comportamento considerado traição e soldados que foram capturados e depois libertos eram tratados com desconfiança e, muitas vezes, enviados para campos de trabalho forçado. Esse conjunto de ações demonstra o quanto Stalin soube ser flexível e pragmático quando necessário, mas sem perder de vista seu ideal de civilização marxista-leninista e a violência como condição necessária e *modus operandi*. Em suma,

o sistema stalinista foi restaurado e consolidado após a devastação dos anos de guerra. À medida que uma única síntese cultural política se tornou hegemônica e a violência mais disruptiva do período pré-guerra recuou, o medo generalizado, que disciplinava as pessoas ao silêncio obediente, coexistiu com a aceitação genuína do sistema (SUNY, 2003, p.34).

3.2 O pensamento e a promoção do realismo socialista

O realismo socialista, que guiou a estética soviética a partir dos anos 30, não foi um princípio independente e desconectado de outros valores. Ao contrário, o esforço para entender este estilo implica na compreensão de uma série de conceitos tanto de caráter estético e artístico quanto filosófico e mais relacionados ao tecido social stalinista.

Com isso, será brevemente abordado o conjunto de ideias e movimentos filosóficos que deram origem ao marxismo-leninismo que imperou na Rússia soviética, definindo, assim, o conjunto de princípios filosóficos que marcaram a sociedade stalinista. Depois, serão expostos alguns conceitos artísticos que se relacionam com o realismo soviético e seu processo de implementação.

Primeiramente, impende entender que a própria ideia de socialismo, que regeu a URSS sob e pós-Stalin, teve, ao longo da história, diversas abordagens e formas de aplicação.

Esse movimento pode ser definido, a grosso modo, como “a teoria que defende a posse ou o controle dos meios de produção, como o capital e a terra, pela comunidade em conjunto, sob uma administração que seja orientada para o interesse de todos” (CASTILHO, 2015, p.171).

Há quem defina o socialismo tendo em vista o atual contexto social em que a sociedade se encontra, demonstrando, assim, considerável flexibilidade e parecendo, voluntariamente ou não, invocar o princípio saint-simoniano e tão presente entre socialistas, e também comunistas, de que “a verdade não é absoluta e sim histórica, e é materializada não no pensamento individual, mas na ação social” (BILLINGTON, 2020, p.363). Com isso, autores como Jackson e Tansey (2015) acentuam as possibilidades pacíficas de transformação social e econômica que o socialismo democrático traz em si, sendo um contraponto, inclusive, às tensões, ditaduras e arbitrariedades perpetradas por governos como o de Stalin ou Mao Tsé-Tung.

Entretanto, é importante ressaltar que a própria maleabilidade do socialismo faz com que o seu surgimento se apresente muito mais como um *continuum* no tempo-espaço do que um movimento com data específica de nascimento. Entre a Idade Média tardia e a chegada da Modernidade, por exemplo, movimentos e ideias ventilados por Joaquim de Fiore, John Hus, Tomás More e Tommaso Campanella já continham aspectos do que viria a ser o socialismo propriamente.

Mais tarde, pessoas como Claude-Henri de Rouvroy (Conde de Saint-Simon - fundador do saint-simonismo), Charles Fourier e Robert Owen inauguraram o socialismo utópico, mais pacifista e idealista; enquanto o socialismo científico ficou a cargo de Marx e Engels, sendo mais crítico e militante.

Na esteira do socialismo científico, veio também o comunismo e, paralelamente, o marxismo. Ambos os movimentos foram abordados por Karl Marx e Friedrich Engels, tendo como escritos fundamentais *O Capital* e o *Manifesto do Partido Comunista*. Neste último, em específico, seus autores definem que o que “distingue o comunismo não é a abolição da propriedade em geral, mas a abolição da propriedade burguesa” (MARX e ENGELS, 1997, p.44).

Evidentemente, apesar da precisão dessa definição, o comunismo é muito mais complexo e Karl Marx mesmo afirmava que não era necessário apenas interpretar o mundo, mas transformá-lo, sugerindo que a ação é um pressuposto para a mudança social, política e econômica almejada. Desse modo, o pensador alemão não buscou oferecer meros subsídios teóricos, mas um corpo de pensamento e ação para a transformação.

Assim sendo, é preciso diferenciar o que é propriamente o comunismo que Marx e

Engels definiram e o que foi o marxismo, ainda que esses dois termos dialoguem e se influenciem mutuamente.

Em síntese, o comunismo é, como afirmado acima, a destruição da propriedade privada e da burguesia, exigindo, portanto, o fim da classe detentora dos meios de produção. Já o marxismo apresenta-se como uma leitura de mundo mais cheia de contornos e variáveis, dada a separação e especificidades que muitas vezes surgem entre o pensamento de Marx e Engels, e suas eventuais diferenças, e aquilo que surgiu a partir das ideias de ambos.

O marxismo, em suma, incorpora diversos conceitos que, em seu conjunto, apresentam elaborada crítica ao capitalismo e sua forma de trabalho que aliena o trabalhador de si e daquilo que ele produz. Ademais, ainda traz formulações importantes como a luta de classes como motor da história, a adaptação do pensamento dialético de Hegel e a criação de conceitos econômicos, como *mais-valia*, *valor* e *mercadoria é produto do trabalho*.

O materialismo histórico, também presente nas fórmulas de pensamento marxista, é um conceito que emergiu do trabalho colaborativo de Marx e Engels e recebeu, sob críticas e adaptações, influências de Hegel e Feurbach. Este conceito, que é central do marxismo, postula que a base econômica da sociedade — isto é, a produção e a troca de produtos — constitui a fundação da ordem social. Como afirmado por Castilho (2015), "a produção, e junto com ela, a troca dos produtos, constitui a base de toda a ordem social" (p. 174).

No entanto, a ordem social, por sua vez, seria um fenômeno dinâmico, que influencia as formas de ser e pensar das pessoas. Isso reflete a concepção de que a estrutura econômica da sociedade determina as relações sociais, as ideologias e as práticas culturais. Essa perspectiva é fundamental para o materialismo histórico, que argumenta que as ações humanas, enraizadas nas condições materiais de vida, moldam a história. Assim, a história é vista como o resultado das interações entre as condições materiais e as ações humanas, reconhecendo que os indivíduos, enquanto agentes históricos, atuam dentro de um contexto social e econômico que também os molda.

Essa lógica é projetada diretamente no marxismo-leninista que imperou na URSS nos anos nos quais Stalin esteve à frente do poder, onde ele afirma que “o materialismo dialético é a visão de mundo do partido marxista-leninista” (STALIN, 1938). Esse materialismo dialético consiste em ser a estrutura filosófica na qual o materialismo histórico se desenvolve e opera, tendo como ideia principal a de que a tensão entre opostos no mundo material é o que gera mudanças e desenvolvimento. Assim, a distinção entre classes sociais gera conflito, e este conduz à transformação socioeconômica.

O marxismo-leninista é, portanto, fruto da dialética materialista e sua forma de ação é

calcada no materialismo histórico. No entanto, sobre a real natureza do marxismo-leninismo, é preciso certo cuidado, como aponta Hanson:

[...] o termo é simultaneamente enganoso e revelador. É enganoso, já que nem Marx, nem Lenin jamais sancionaram a criação de um 'ismo' epônimo; de fato, o termo Marxismo-Leninismo foi formulado apenas no período da ascensão de Stalin ao poder após a morte de Lenin. É revelador, porque a institucionalização stalinista do Marxismo-Leninismo na década de 1930 continha três princípios dogmáticos identificáveis que se tornaram o modelo explícito para todos os regimes posteriores do tipo soviético: o materialismo dialético como a única base proletária verdadeira para a filosofia, o papel de liderança do partido comunista como o princípio central da política marxista e a industrialização planejada liderada pelo estado e a coletivização agrícola como a fundação da economia socialista (HANSON, Science Direct, 2001, tradução nossa).

Em síntese, o que se pode ressaltar do marxismo-leninista é sua 1- teoria da revolução proletária para pôr fim ao capitalismo, onde o proletariado deteria o controle do Estado para suprimir a classe dominante e organizar a transição para o socialismo; 2- centralismo democrático que, nascendo da ideia de partido vanguardista, centralizaria em um único partido o poder decisório no qual todos deveriam apoiar as suas decisões; 3- socialismo em um só país e 4 - economia planificada, como se observou nos planos quinquenais.

Stalin e os soviéticos acreditavam que somente por esse conjunto de características a transformação social, política e econômica seria alcançada, de fato. Assim, suas ações brutais e autoritárias estariam plenamente justificadas.

Todavia, o itinerário filosófico que governou a URSS, apesar de ter fundamentado consideravelmente o surgimento do realismo socialista, não foi o único fator em questão. Nesse sentido, escolas artísticas e, além disso, acontecimentos dentro e fora da Rússia contribuíram para a emergência da imposição do realismo socialista sobre as artes.

O realismo, originalmente, foi uma escola estética que nasceu na França em meados de 1850, com os nomes de Gustave Flaubert e Gustave Courbet. Esse movimento, mais do que buscar apenas uma retratação da realidade, entendia que existia a necessidade de se fazer uma retratação da realidade que não fosse marcada e nem sugerisse qualquer tipo de idealização ou dramatização da realidade.

Figura 3: Um funeral em Ornans - Gustave courbet (1850)



Fonte: Museu D'Orsay, Paris (2024)

Portanto, no plano das ideias e da estética, o realismo se distanciava de movimentos artísticos como o romantismo ou o idealismo, pois buscava retratar menos assuntos mitológicos, religiosos e históricos e muito mais a realidade tal qual ela seria. Assim, temas da ordinariedade da vida comum, contemporâneos e próprios da vida de pessoas de classe média e baixa passaram a ser abordados, sem, contudo, resvalar em qualquer espécie de ilusionismo.

É importante observar que pensadores como o anarquista Proudhon e a Comuna de Paris exerceram considerável influência sobre o realismo, bem como a Revolução Industrial, a ascensão da pequena burguesia, o positivismo de Comte e o crescimento dos centros urbanos. Essa influência se deu exatamente pelo fato de que o artista realista não é apático ao que ocorre na sociedade em que vive, mas se entende como parte dela e toma suas decisões estéticas levando em conta suas escolhas políticas e seu contexto.

Por outro lado, o que se define como realismo socialista aparece na União Soviética, de modo formal, em 1934 no campo da literatura, tendo por trás de si densos e significativos embates anteriores a esse período até que fosse imposto como “credo” e *conditio sine qua non* para os artistas soviéticos por Andrei Zhdanov. Todavia, antes de entrar no aspecto do realismo soviético em si, é preciso entender o conjunto de forças políticas e institucionais que levaram a sua consolidação.

Antes da ascensão de Stalin ao poder, ainda na década de 10 e 20, as artes de modo geral gozavam de considerável liberdade se comparadas ao que ocorreu posteriormente. Foi possível se fazer bem mais experimentações musicais, ainda que Lênin tenha manifestado certas preocupações e tenha ele mesmo concebido ideias de como as artes realmente deveriam ser.

Assim, o *Proletkult* — *Proletárskaia Kultura* —, movimento fundado em 1917 por Alexander Bogdanov e Anatóli Lunatcharski com o objetivo de promover a educação cultural proletária por meio da literatura e das artes, não contava com plena simpatia do então líder máximo da URSS. A Lenin, incomodava o fato de uma associação não vinculada ao Partido querer definir os rumos da política cultural; ele insistia que o *Proletkult* se subordinasse ao Comissariado de Instrução Pública (ANDRADE, 2010).

Não obstante, os líderes do movimento acreditavam que era possível preservar o patrimônio histórico-artístico russo, mas submetendo-o a uma reavaliação de enfoque marxista. Essa opinião torna-se emblemática, pois a postura marxista mais radicalizada tendia a rechaçar os símbolos do passado russo como um todo.

Essas situações, todavia, demonstram que, embora Lênin e os dirigentes do partido tivessem maior apreciação pessoal ao realismo e as massas não necessariamente nutrissem identificação com o modernismo rebuscado, havia maior tolerância com relação a opiniões divergentes.

Essa atmosfera de tolerância, inclusive, em meados dos anos 20, se reflete em certa diversidade, de forma a contar com diversas correntes literárias, como *popútchiki*, os vanguardistas do construtivismo, os *oberiúty* - vanguarda adepta à experimentação e ao absurdo - e os escritores de linha proletária e marxista, engajados na literatura *fakta*, que se pautava muito mais na representação da realidade, focando no conteúdo em detrimento da forma.

Ato contínuo, em 1925, a criação da RAPP - Associação Russa de Escritores Proletários; *Rossiiskaya Assotsiátsiya Proletárskikh Pissatélei* - teve peso significativo no rumo das artes na Rússia. Essa instituição, que detinha poder oficial para delimitar as políticas de arte, uma vez que aderiu à estética do realismo, deu lugar ao controle de tudo que era produzido, condicionando a literatura aos interesses do partido.

Especialmente entre os anos de 1928 e 1932, período que coincidiu com o primeiro Plano Quinquenal,

[...] visando à industrialização em larga escala e à transformação da economia rural, as artes e sobretudo a literatura foram enquadradas pelo partido, com o auxílio encarnado da RAPP. Deviam representar as conquistas previstas no plano e reforçar a crença de que o socialismo podia ser construído em um único país, como Stalin acabara de formular ao anunciar o fim da NEP e o início de uma etapa decisiva para o estabelecimento da pátria socialista (ANDRADE, 2011, p.158).

Não obstante, ainda em 1932, uma outra medida ainda mais rígida e restritiva, revestida de institucionalidade, sobreveio sobre a literatura, particularmente, e que mais tarde

ganhou amplitude. Inicia-se, assim, o período da Resolução de 1932, onde toda e qualquer associação literária, fosse ou não proletária, deveria ser dissolvida, de tal modo que agora tudo estaria abaixo e sob a vigilância do Comitê Central do Partido, e, em termos de literatura, mais diretamente, abaixo da recém-criada União dos Escritores Soviéticos.

Essa instituição extinguiu toda eventual disputa que ainda existia entre distintas correntes literárias, disputas que também aconteciam no campo musical entre a Associação dos Compositores Modernistas e a RAPM - equivalente da RAPP entre os músicos, conforme será explorado mais à frente.

A União dos Escritores ainda reunia todos os escritores sob seu comando. O realismo tornou-se cláusula nos seus estatutos e, dali em diante, deveria ser obedecido cegamente para que a pátria socialista fosse construída com base na “descrição verdadeira, historicamente concreta, da realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário, e a veracidade e a correção histórica da representação artística da realidade” (ANDRADE, 2011, p. 160).

Diante da imposição arbitrária do realismo, a compreensão de qual tipo de realismo aderir foi se distinguindo e esclarecendo. Não seria adequado um realismo de verve burguesa - como aquele francês de 1850 -, mas sim socialista, que refletisse a positividade de uma sociedade otimista dada a sua submissão a um processo de coletivização. A figura de Máximo Gorki pode ser compreendida como a força motriz para a derradeira consolidação desse tipo de realismo, que “devia representar a realidade conjunta, presente e passada, à luz da luta pelo socialismo, e sua característica distintiva devia ser uma mentalidade proletária de partido” (ANDRADE, 2011, p.161).

Todavia, numa situação na qual a integridade moral e física de artistas se encontraria sob risco e o Partido Comunista entendia que a propaganda, especialmente com fins educacionais, era essencial para a manutenção do poder, tornou-se inevitável que a literatura e as artes não se tornassem uma fábrica de ficções sobre a grandeza da nação e de seus líderes.

Finalmente, no ano de 1934, Sergei Kirov, que havia sido assassinado, é sucedido por Andrei Zhdanov, agora Chefe do Agitprop, Departamento de Propaganda e Agitação do Comitê Central, responsável pela promoção da ideologia comunista e educação popular por meio das artes e cultura. Zhdanov, ao discursar no Congresso dos Escritores Soviéticos, define, de modo cabal, qual seria o papel real do escritor, endossando os fundamentos do realismo soviético. Justamente por ocupar o cargo de Secretário do Comitê Central do Partido Comunista, a palavra de Zhdanov gozava de maior poder e influência, de tal modo a institucionalizar e selar o destino das artes mais do que qualquer outra que veio a pontificar sobre o assunto. Em suas palavras, o:

[...] escritor soviético deriva o material para suas obras de arte, seu assunto, imagens, linguagem artística e discurso, da vida e experiência dos homens e mulheres de Dnieprostroy, de Magnitostroy. Nosso escritor extrai seu material do épico heroico da expedição de Chelyuskin, da experiência de nossas fazendas coletivas, da ação criativa que está fervendo em todos os cantos de nosso país.

Em nosso país, os principais heróis das obras literárias são os construtores ativos de uma nova vida — homens e mulheres trabalhadores, homens e mulheres fazendeiros coletivos, membros do Partido, gerentes de negócios, engenheiros, membros da Liga dos Jovens Comunistas, Pioneiros. Esses são os principais tipos e os principais heróis da nossa literatura soviética. Nossa literatura é impregnada de entusiasmo e do espírito de feitos heroicos. É otimista, mas não otimista de acordo com qualquer instinto animal "interno". É otimista em essência, porque é a literatura da classe ascendente do proletariado, a única classe progressiva e avançada. Nossa literatura soviética é forte em virtude do fato de estar servindo a uma nova causa - a causa da construção socialista (Zhdanov, 1934, tradução nossa).

Logo após esse período, os expurgos de Stalin em 1936 começam a ganhar corpo e, entre 34 e 37, o chamado formalismo é declarado a maior ameaça possível às artes. Esse termo refere-se às produções artísticas que, segundo a censura soviética, valorizavam a forma artística em “prejuízo” do conteúdo, contrariando o princípio de que a arte deveria ser “socialista no conteúdo e nacionalista na forma” (EDMUNDS, 2004, p.169). Esse axioma terá significativa importância dentro das discussões sobre estética musical, especialmente pelo fato de que, em música, formalismo seria, em suma, o que se entende hodiernamente como modernismo (WALKER, 2022).

A controvérsia entre formalismo e realismo socialista transcendeu o debate estético, transformando-se em uma questão de ostracismo ou reconhecimento, e, em muitos casos, de vida ou morte. A estética, assim, mostrou-se ser mais do que aparência, provou-se ser, de fato, um discurso, cujo caráter poderia ser político e ideológico, sendo fator crítico para a construção ou corrupção do modelo soviético de sociedade e manutenção de poder e autoridade.

4 Discurso, poder simbólico, Relações Públicas e mídia

4.1 Discurso de poder simbólico

É preciso compreender que a estética oficial do stalinismo, o realismo socialista, teve um discurso bicéfalo de imposição: 1 - discurso político: no qual a comunicação de massa foi imprescindível, como se nota no uso do *Pravda*, nas falas da elite política da época e no controle completo dos meios de massa; 2 - discurso de arte: ou seja, a forma e o conteúdo das produções artística, cinematográfica e literária. Essa bicefalia se dá por razão de que ambos os discursos, sendo ações de comunicação, são inquestionavelmente distintos entre si, mas estão profundamente imbricados um no outro.

Com relação ao discurso de arte, sabe-se que buscava veicular, com fins educacionais e propagandísticos, informações e mensagens sobre o heroísmo e a bravura do cidadão soviético, as conquistas e transformações do Estado pelas mãos do Partido e de seu líder déspota, o endeusamento de Stalin e a retratação da vida proletária e suas superações. Havia também a crítica ao que era considerado ocidental, burguês e capitalista.

Por outro lado, o sutil discurso político do realismo tinha como significado uma outra realidade: a ostentação e manutenção do monopólio de poder nas mãos de Stalin e do Partido, de modo que, ao delimitar as artes por meio da comunicação de massa e dentro de certo escopo ideológico, a ideologia mesma apontasse Stalin e o Partido como condições necessárias para a derradeira transformação social, progresso e ascensão proletária. Assim, ambos, como condição necessária, seriam, *ad eaternum*, detentores do poder.

Dessa maneira, cumpre entender que o discurso bicéfalo realista, com vistas à manutenção do poder, buscava produzir um sistema simbólico, conceito abordado por Bourdieu (1989) e que tem particular relevância na compreensão das disputas de poder político e ideológico.

Na definição do sociólogo francês, sistemas simbólicos podem ser entendidos como estruturas estruturantes; um conjunto de “instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos” (p. 8). Eles não servem somente para construir a realidade por meio de signos, mas também legitimam as relações de poder, operando como formas de domínio que moldam as práticas sociais e reforçam o *status quo* por meio da internalização dessas estruturas pelos agentes.

Somado a isso, é preciso levar também em conta que, por se tratar de um *sistema*, sua organização e *modus operandi* são complexos, e essa complexidade é tratada por Bourdieu. O

próprio pensador afirma que “os ‘Sistemas simbólicos’, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados”. (1989, p.9)

Com isso, primeiramente, é preciso compreender que o poder simbólico, exercido conforme a estrutura simbólica, é capaz de gerar certo conjunto de conhecimentos - símbolos - que permitem o consenso, a integração social; algo que se reflete, posteriormente, na própria organização do mundo.

Ato contínuo, uma vez que os sistemas simbólicos produzem certo conjunto de conhecimentos e geram coesão social, eles tornam-se, efetivamente, culturas. Nesse momento, Bourdieu, recorrendo às análises de Marx, tem-se que:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (Bourdieu, 1989, p.10).

Portanto, o poder simbólico, com base na estrutura simbólica, promove a integração e legitimação da cultura dominante, ao mesmo tempo em que cria uma falsa consciência de participação social na cultura dos dominados. Quanto maior for a legitimidade da cultura dominante, maior o capital simbólico das elites dominantes, ou seja, seu poder e prestígio.

Diante disso, por fim, o sociólogo francês arremata:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os ‘Sistemas simbólicos’ cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica), dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’ (Ibidem, p.11).

O arcabouço teórico até aqui apresentado, mesmo substancial, ainda não define o que seria discurso de poder simbólico em sua totalidade. Desse modo, se faz necessário compreender também as relações intrínsecas entre discurso e poder. A partir disso, então, será possível compreender como a música, desde seus elementos mais essenciais - estéticos - é, de fato, um discurso de poder simbólico.

Em Teun A. van Dijk (2010), encontramos o foco em entender a questão do controle, que quando adentra na esfera da comunicação se torna controle sobre o discurso. Sobre isso, o linguista holandês discorre:

Tradicionalmente, controle é definido como controle sobre as ações de outros. Se esse controle se dá também no interesse daqueles que exercem tal poder, e contra os interesses daqueles que são controlados, podemos falar de abuso de poder. Se as ações envolvidas são ações comunicativas, isto é, o discurso, então podemos, de forma mais específica, tratar do controle sobre o discurso de outros, que é uma das maneiras óbvias de como o discurso e o poder estão relacionados: pessoas não são livres para falar ou escrever quando, onde, para quem, sobre o que ou como elas querem, mas são parcial ou totalmente controladas pelos outros poderosos, tais como o Estado, a polícia, a mídia ou uma empresa interessada na supressão da liberdade da escrita e da fala (tipicamente crítica). Ou, ao contrário, elas têm que falar ou escrever como são mandadas a falar ou escrever (DIJK, 2010, p.18).

Logo em seguida, o autor aprofunda suas reflexões, destacando que o controle não incide apenas sobre os atos de escrever ou falar – os chamados atos de discurso. Pelo contrário, sua amplitude busca se estender às mentes das pessoas. Como os pensamentos são a base das ações humanas no tempo e no espaço, o discurso torna-se, por conseguinte, uma ferramenta capaz de moldar realidades e manter o poder nas mãos daqueles que dominam o ato discursivo.

Diante dessa constatação, fica evidente o quanto o monopólio sobre os meios de comunicação se faz necessário para que aqueles que estão no poder perpetuem sua dominação. Esse monopólio se dá de diversas formas: controle sobre o conteúdo (quem, como, quando, onde, porque fala ou escreve o quê); controle de forma (verbal, audiovisual, sonoro); e controle processo-estrutural (televisão, rádio, internet, cinema, outdoors) e assim por diante.

Porém, apenas deter esses meios não basta por si, é preciso, como afirma van Dijk: “conhecimento pessoal e social, as experiências prévias, as opiniões pessoais e as atitudes sociais, as ideologias e as normas ou valores, entre outros fatores que desempenham um papel na mudança de mentalidade das pessoas” (Dijk, 2010, p.20).

Ao recorrer a Bourdieu, o linguista holandês faz também uso da ideia de poder simbólico para enfatizar que os donos do poder, a elite simbólica, são os que detêm acesso ao discurso e todo o controle que ele proporciona. A partir do instante em que estes violam direitos fundamentais dos outros, o que na área do discurso e da comunicação de massa significa prejuízo do direito à informação, ao bom ensino e à educação, tem-se um abuso de poder.

Somado a isso, tem-se que os membros da elite simbólica “são os fabricantes do conhecimento, dos padrões morais, das crenças, das atitudes, das normas, das ideologias e dos valores públicos. Portanto, seu poder simbólico é também uma forma de poder ideológico” (Ibidem, p.45).

Essa ideologia é definida como sendo uma consciência subjacente às estruturas

culturais, políticas e econômicas onde os membros de uma elite simbólica materializam seus interesses. Além disso, para sua difusão, a ideologia necessita de instituições, e justamente a ideologia dominante se estabelece de tal maneira a ter domínio institucional, garantindo sua própria reprodução. Ademais, ela também se projeta sobre as atitudes sociais, afetando, por tabela, as práticas sociais.

Acerca dos tipos de discurso, aquele que mais interessa, aqui, é 1 - o discurso do controle direto da ação, que se dá pela imposição de poder através de leis, sanções, ameaças e regulações; 2 - discurso persuasivo, que se manifesta pela propaganda e por recursos retóricos de comunicação, como a repetição e a argumentação.

Sobre o poder do discurso propriamente, van Dijk especifica, mais exatamente, o poder social, que seria uma relação entre grupos, onde há uma forma de controle - ou abuso - onde um grupo, dotado de mais poder, limita o outro em suas possibilidades. Essa limitação, recorrendo à lógica do discurso, incide sobre as mentes para, conseqüentemente, incidir e controlar as ações. O poder também tem como uma parte essencial de si o acesso a recursos sociais que são estimados dentro da estrutura social, como o dinheiro ou o acesso e conhecimento de ferramentas de comunicação.

A dominância seria uma forma de abuso de poder, que tem como sua característica distintiva a produção de desigualdades, uma vez que não apenas incide e lesa direitos, mas tem uma conseqüência para além do detrimento deles.

Diante desse aporte conceitual, o discurso de poder simbólico pode ser compreendido como aquele em que os agentes que detêm acesso aos recursos simbólicos socialmente valorizados exercem sua ação comunicativa e constroem seus discursos tendo em vista o controle para manutenção de seu poder.

4.2 O discurso bicéfalo do realismo socialista

O discurso bicéfalo da estética do realismo socialista, ao ser analisado sob as lentes das teorias de Pierre Bourdieu e Teun van Dijk, revela a construção de um discurso de poder promovido pelo Estado soviético. O termo "bicéfalo" pode ser entendido como a imbricação de dois discursos interconectados, senão fundidos: um artístico, que se expressa por meio da estética oficial, e um político, que visa garantir a dominação ideológica e cultural do Partido pelos canais de comunicação.

O discurso artístico do realismo socialista, em sua forma e conteúdo, buscou criar um conjunto de signos – ou símbolos – que representariam a ideologia dominante do Partido,

funcionando como instrumentos de construção da realidade social. Esses signos, ao serem internalizados pelos indivíduos, constituiriam o que Bourdieu intitula de capital simbólico, que tem como função legitimar o poder político e a dominação cultural. Tais símbolos não apenas refletiriam a ideologia dominante, mas também estruturariam a cultura, as formas de comunicação e os comportamentos sociais, funcionando como "estruturas estruturantes", conforme o pensamento de Bourdieu.

Essas estruturas simbólicas cumprem também uma função política, como observa Bourdieu ao citar Marx. Essa função contribui para a legitimação da dominação da cultura dominante, criando uma falsa consciência de participação dos dominados e fomentando assimetrias de poder. Em outras palavras, quanto mais uma cultura se aproxima ou se identifica com as estruturas simbólicas dos dominadores, mais ela é considerada legítima, tornando-se um meio eficaz para a manutenção da ordem estabelecida, ao mesmo tempo que rechaça quem destoa dela.

Na prática, isso se traduz na criação de obras artísticas que privilegiavam o otimismo, a acessibilidade e eram desprovidas da "complexidade excessiva do formalismo", como palavras difíceis ou frases longas e complicadas na literatura, e melodias mais rebuscadas na música. A forma da arte deveria ser clara, simples e facilmente compreendida pelas massas, enquanto o conteúdo deveria estar totalmente alinhado com a visão de mundo marxista-leninista e anticapitalista.

Esse processo ilustra como o Estado controlava a produção simbólica para reforçar a ideologia dominante, criando um discurso artístico acessível que, ao mesmo tempo, manteria o poder político e sua elite. A estética do realismo socialista se torna, portanto, uma ferramenta de integração social e legitimação do regime. Ao aderir a esse discurso artístico, em teses, escritores, cineastas e outros artistas passariam a acreditar em sua participação e integração social, embora seus direitos de liberdade artística e de expressão estivessem sendo severamente restringidos.

Por outro lado, o discurso político do realismo, quando analisado à luz das práticas de comunicação do Partido, revela sutilmente, em sua forma de operação, um abuso claro de poder, que não se limita apenas à manutenção do poder político, mas também à construção e sustentação de um discurso artístico oficial, que teria uma finalidade em específico: garantia de poder.

Por esta razão, a comunicação de massa foi monopolizada e centralizada nas mãos do Partido e de Stalin. Esse controle discursivo subjugou todas as formas de conteúdo, processos e estruturas de comunicação para transmitir, no aspecto cultural, exclusivamente, o discurso

realista. Dessa forma, uma vez que as obras artísticas fossem criadas dentro desse padrão, elas se tornaram veículos de propaganda e de educação, sendo amplamente difundidas para a população com o objetivo de consolidar a ideologia dominante.

De acordo com Teun van Dijk, o discurso tem como principal pretensão alcançar e controlar as mentes, e finalmente, controlar as ações dos indivíduos. Na URSS, o controle discursivo foi uma forma de abuso de poder e dominação, pois se utilizou do poder simbólico para cercear os direitos fundamentais de liberdade de expressão e de liberdade artística. Esse controle impôs desigualdades ao sufocar o poder discursivo individual e criativo e consolidar a dominação ideológica do Estado.

Nesse contexto, diante da taxonomia de van Dijk, os tipos de discurso predominantes na Rússia stalinista foram, por um lado, o discurso voltado para o controle da ação, evidenciado pelas perseguições políticas e ideológicas, que resultaram em prisões, execuções, linchamentos morais e outras formas de repressão. Por outro lado, havia o discurso persuasivo, amplificado através do realismo socialista, que não apenas buscava convencer a população da legitimidade do regime, mas também moldar as percepções e comportamentos do povo, reforçando os valores da ideologia marxista-leninista.

Assim, no âmbito cultural, o discurso artístico foi gerado pelo discurso político e, uma vez difundido nos meios de comunicação de massa já dominados pelo Estado, passou a reproduzir quem o gerou. Em outras palavras, o discurso político criou uma cultura que ostentou e perpetuou uma dada ideologia - estrutura simbólica - que, por sua vez, deveria garantir ao Partido e a Stalin seu perpétuo domínio e dominação discursiva, política e cultural.

4.3 Relações Públicas e mídia de massa

As relações públicas - RP - forneceram tanto os meios quanto as estratégias para a imposição ampla da estética do realismo soviético, oferecendo, com isso, meios para que a mesma fosse aceita como discurso simbólico de poder. Esse discurso, no bojo da sociedade sob a “batuta” de Stalin, torna-se recurso de fundamental importância para a manutenção da autoridade nas mãos do Partido e de seu líder máximo.

Acerca das RP e de sua história, é preciso enfatizar que o que se entende atualmente como relações públicas não era, necessariamente, o que se entendia no mundo durante as décadas de 20 e 50, e muito menos o termo era, ao que a literatura pesquisada aponta, conhecido na URSS nesse mesmo período.

Todavia, ainda que possa existir total ou considerável ignorância sobre o termo, o seu

uso não deixou de existir, ainda que possa ser evocado com outros nomes, bem como os seus instrumentos, formas de atuação e processos estiveram presentes em inúmeros momentos da vida soviética como um todo.

Acerca de suas definições, as “relações públicas” sempre foram altamente complexas e evoluíram no tempo conforme diversos fatores relacionados à sociedade e à profissão em si. Nesse sentido, Xifra (2017), ao citar os esforços de Harlow¹ em catalogar as mais de 470 definições de RP que surgiram entre 1900 e 1976, aponta o quanto as RP eram, e ainda são, um campo em aberto. Essa indefinição, por outro lado, endossa a própria dificuldade de se encontrar o termo no contexto soviético, ao contrário do que ocorre com a “propaganda”, que até mesmo nomeava órgãos, como o Departamento de Propaganda e Agitação do Comitê Central do Partido Comunista, e já tinha quase meio milênio de existência naquela altura.

Em sua síntese, Harlow, depois de ter consultado centenas de distintas definições, entende que:

As relações públicas são a função diretiva que auxilia no estabelecimento e na manutenção de canais de comunicação, aceitação e cooperação mútua entre uma organização e seus públicos; envolve a gestão de problemas ou conflitos; ajuda a direção a estar informada sobre a opinião pública e a ser sensível a ela; define e enfatiza a responsabilidade da gestão em servir ao interesse público; ajuda a direção a acompanhar as mudanças e a utilizá-las de forma eficaz, atuando como um sistema de alerta precoce para antecipar tendências; e utiliza a pesquisa, o rigor e as técnicas de comunicação ética como ferramentas principais (HARLOW, 1976 *apud* XIFRA, 2017, p. 31, tradução nossa).

Adicionalmente, considerando as observações de Grunig e Hunt (1984) acerca dos modelos de relações públicas, essa definição reflete o modelo bidirecional e simétrico, voltado para a escuta e compreensão mútua entre públicos e organizações. Esse modelo foi se consolidando com o passar do tempo e se distanciando do modelo praticado por Ivy Lee e Edward Barneys, figuras fundadoras da profissão nas primeiras décadas do século XX. Para ambos, o paradigma de atuação profissional era calcado na difusão de informações, muitas vezes desconsiderando aspectos éticos, buscando tão somente uma gestão e construção positiva da reputação e imagem de seus clientes.

Essa oposição de modelos de práticas é importante, pois sublinha a evolução das RP e, ao mesmo tempo, demonstra que as possibilidades de atuação profissional podem variar conforme os interesses e prioridades de quem as usa.

Acerca dos instrumentos ou ferramentas de RP, temos que levar em conta que uma “organização, ao comunicar suas decisões a seus públicos, através de sua atuação e de seu

¹ HARLOW, R. F. Building a public relations definition. **Public Relations Review**. n.º 2(4), pp. 34-42, 1976.

discurso, e ao escutá-los, utiliza inúmeros instrumentos ou meios de comunicação que buscam e levam mensagens, contendo ou não informação” (SIMÕES, 1995, p.159). No contexto soviético, não existia a bidirecionalidade simétrica entre público e o Estado, como está implícito na fala de Simões. Ao contrário, o Partido detinha o monopólio da informação, da mídia e o “direito” de uso da força perante qualquer voz ou informação dissidente.

Dito isto, é preciso entender no que consistem os instrumentos de comunicação ou, como se refere Harlow, os canais de comunicação, para depois compreender como o Partido e sua liderança, de modo autoritário, se comunicavam com a população.

Os instrumentos de RP são inúmeros e seu uso é determinado levando em conta critérios como público, mensagem, orçamento, efetividade, alcance e assim por diante. A classificação deles também pode variar. Para Simões (1995), por exemplo, é possível falar em instrumentos mistos, de entrada e de saída. Outra nomenclatura válida seria a de instrumentos de comunicação individual, interna e de massa. Este último é, sobretudo, o mais relevante no contexto da relação entre Partido Comunista, Stalin e o povo russo.

A comunicação de massa pode ser entendida como o

(...) processo de compartilhamento de informações com uma ampla audiência. A comunicação de massa é realizada por meio da mídia de massa — ou seja, tecnologias capazes de enviar mensagens para um grande número de pessoas, muitas das quais são desconhecidas pelo emissor (VOLLE, 2024, tradução nossa).

Seus instrumentos - ou mídias - são vários, mas os mais conhecidos e utilizados atualmente são jornal, televisão, rádio, revistas, cinema, plataformas de *streaming*, redes sociais, publicidade exterior (painéis e outdoors), aplicativos de mensagem instantânea, entre outros.

Entre o final dos anos 20 e 50, não apenas no mundo russo, mas globalmente, as mídias predominantes foram o rádio, o jornal e o cinema, sendo que apenas nos anos 50 em diante é que a televisão começa a se popularizar.

Esses veículos de massa sempre foram objetos de constante análise, dado o seu poder de influência sobre a coletividade, de modo a poder transmitir ideias com muita potência, impactando o tecido social, a coesão ou anátoma de grupos e indivíduos, a formação de identidades e comportamentos, a opinião pública e as dinâmicas sociais, econômicas e políticas. Como afirma Volle (2024), o poder político, em parte, é dependente da comunicação em massa.

Assim sendo, o uso das mídias, particularmente o jornal e o rádio, foram basilares para formar o *homo sovieticus*. O uso desses meios com finalidade de propaganda e educação das

massas foi tão exacerbado que Kenez (1985) entende que é nesse momento em que nasce a propaganda de Estado propriamente dita.

Todavia, outras formas de comunicação de massa também exerceram particular influência sobre cidadãos e artistas, como o cinema. Porém, em diferentes dinâmicas, esses meios serviram para impor e perpetuar a estética do Partido.

Assim, para entender o processo de imposição do realismo soviético como discurso estético único para as artes e especialmente para a música, é preciso entender o mosaico midiático soviético como um todo e, gradualmente, referir-se às mídias que mais força tiveram para a imposição artística-ideológica.

4.4 O mosaico midiático soviético

A Rússia, no início do século XX, ainda tinha uma configuração social e política razoavelmente distinta daquela vista na Europa ocidental - mais democrática e industrializada. Essa configuração não apenas era reflexo de uma série de características que se perpetuavam há séculos, mas também foi fator crítico para a instauração da revolução bolchevique.

Até 1917, a Rússia ainda era uma monarquia mergulhada na autocracia - *samoderzhavie* - da família Romanov e de seu czar Nicolau II. Sua economia era essencialmente agrária e atrasada, sua estrutura social hierarquizada e muito pouco industrializada, e a própria liberdade artística e de imprensa era contida pelo poder imperial.

No aspecto comunicacional, até meados de 1830, toda a produção impressa era controlada pelo governo ou pela Igreja Ortodoxa Russa e, embora tivesse ocorrido alguma flexibilidade a partir desse período, os mecanismos de controle sociopolítico ainda estavam a pleno vapor, tanto que a prisão de Fiódor Dostoiévski, em 1849, por apenas frequentar espaços de discussão como o Círculo de Petrashevsky tornou-se emblemática. Ainda no final do século. XIX, outro nome da literatura que sofreu com censura e vigilância foi Tolstoi, que além de ter seus escritos taxados de subversivos, foi excomungado pela Igreja Russa.

A comunicação escrita, tanto pela associação com atividades consideradas suspeitas ou subversivas quanto pela sua tardia independência em relação aos poderes monárquicos e eclesiásticos, gerou certa resistência por parte da população, de modo que:

(...) o reconhecimento institucional e mental tardio da escrita e da tipografia, junto com o notório ceticismo em relação a ambas, explica a popularidade sem precedentes que os novos meios eletrônicos, especialmente o rádio, alcançaram na Rússia durante a revolução midiática. Esses meios produziram a chamada "oralidade secundária", que prometia superar as armadilhas semânticas e pragmáticas da escrita

e da impressão, erradicando ameaças da cultura russa, como formalização e abstração, ambiguidade semântica e individualização (MURAŠOV, 2010, p.178, tradução nossa).

Apesar dessa observação, é importante salientar que, a partir dos anos 20, o ecossistema de comunicação soviético entende que não apenas a mídia eletrônica (cinema e rádio), mas também a mídia impressa, é importante para o artifício da “tensão tecnológica, institucional e social” (ibidem, p.179). No entanto, considerando também a arraigada preferência do povo pela oralidade, o rádio permaneceu como a mais eminente forma de comunicação.

Dessa maneira, o realismo socialista, para ser, de fato, um fenômeno para as massas proletárias, associa a sua produção literária à comunicação radiofônica. Essa estratégia também traz outro ponto relevante: a literatura e as formas escritas de comunicação eram importantes para a liderança soviética enquanto emissora de informação. Isso se nota não apenas pela importância de obras literárias seminais para o pensamento bolchevique, mas pelo fato de que, ao lado do rádio, os jornais *Pravda* e *Izvestia* tornam-se veículos onde a comunicação oficial de partido e de governo era disseminada, e com ela o realismo socialista. Por fim, o ato de fundação da União dos Escritores, em 1932, ter sido o momento no qual o realismo é declarado estética oficial sugere como a mídia escrita, e mais exatamente a literatura, ocupavam lugar insigne.

A disseminação radiofônica consistia na apresentação do trabalho de escritores e nesse molde:

O Realismo Socialista significa um projeto de escrita por excelência que simula uma narração oral, apagando assim todos os vestígios de sua própria gênese discursiva no processo de produção do texto. Sob esse ponto de vista, o Realismo Socialista, com suas palavras-chave como massividade (*massovost*), popularidade (*narodnost*), compreensão (*ponjatnost*), partidarismo (*partijnost*), tipificação (*tipizacia*), herói positivo (*položitel'nyj geroj*), pode ser caracterizado como a poética da radiofonia. (MURAŠOV, 2010, p.181, tradução nossa)

Quanto ao uso da mídia impressa, a literatura e as artes:

(...) conquistaram um lugar formal na cultura oficial da era soviética e no discurso dominante de jornais importantes, como o *Pravda*. Escritores e artistas tiveram de aceitar a metamorfose do próprio discurso público, enquanto editores e jornalistas mergulhavam em uma espécie de hiper-realidade diante da disjunção entre as promessas e os resultados das políticas stalinistas (BROOKS, 1994, p.973, tradução nossa)

O trecho acima, apesar de curto, traz inúmeras informações a respeito da situação em que as mídias impressas se encontraram, não apenas em relação ao realismo socialista, mas

em relação à situação política e social como um todo. A metamorfose do discurso público se liga ao fim da liberdade de assuntos e da forma artística. Enquanto isso, o “mergulho em uma espécie de hiper-realidade diante da disjunção entre as promessas e os resultados da política stalinista” alude ao fato de que era necessário a jornalistas e editores conceber uma realidade que agradasse ao partido, ao passo que as promessas de transformação social se degeneravam em um regime totalitário.

Ato contínuo, cumpre dizer que o regime stalinista, quanto a sua gestão de informação, se enquadra dentro das condições inatas de uma ditadura, que seria “centralização, censura sistemática e instituição da estética realista” (MACREA-TOMA, 2016, p.141, tradução nossa). Na mesma esteira, Aron² (1965, p. 284 - 285) *apud* Chalaby (2010) caracteriza o regime totalitário por: 1 - Monopólio de um único partido; 2 - Ideologia partidária que valida o partido e as verdades ditas pelo Estado; 3 - Monopólio da violência e da persuasão, e controle midiático; 4 - controle político e econômico do Estado permeado de ideologia do partido; 5 - Controle ideológico máximo em todos os aspectos da vida, acompanhada pela culpabilização e criminalização de qualquer desvio ou erro.

Nesse sentido, o próprio Partido Comunista impôs seu totalitarismo não de maneira aleatória, mas de modo sistemático e estruturado ao criar sete princípios que deveriam guiar o jornalismo, provando seu perfil ditatorial. Dentre esses princípios, tem-se:

- **Lealdade incondicional ao Partido (*Partiinost*):** “O Partido tem a última palavra em qualquer assunto de organização ou conteúdo de imprensa” (HOLLANDER, 1967, p.26, tradução nossa).
- **Alto conteúdo ideológico (*Ideinost*):** o conteúdo deveria servir à educação das pessoas, divulgando a literatura dos fundadores do comunismo e sua interpretação correta, além das diretrizes do partido em qualquer assunto.
- **Patriotismo:**

A imprensa, o rádio e a televisão são chamados a incutir diariamente no povo soviético, por meio de exemplos concretos, um amor ilimitado pela pátria, devoção ao Partido e ao governo, desenvolver uma consciência de dever social, mostrar de forma viva e atraente exemplos de trabalho e criatividade altruístas em prol de nossa sociedade. Nossa atividade é rica em exemplos de patriotismo do povo soviético. Propagandear esses exemplos, torná-los acessíveis às massas, é um dos deveres nobres dos jornalistas soviéticos (LUNENKO³, 1962 *apud* HOLLANDER, 1967, p.27, tradução nossa).

² Aron, R. **Démocratie et totalitarisme**. Paris: Gallimard, 1965.

³ Lunenko, P. *Partiinaya Organizatsiya i Pechat*. **State Publishing House for Political Literature**, Moscow, 1962.

- **Veracidade** (*Pravdinost*): Os jornais deveriam fornecer a interpretação e informação corretas, que seriam necessariamente aquelas vindas do Partido. Isso justificaria a necessidade do Partido estar guiando sempre a atividade jornalística.
- **Povo** (*Narodnost*) e **Massa** (*Massovost*): são dois conceitos separados, semelhantes e difíceis de distinguir, mas podem ser compreendidos como acessibilidade e a obrigatoriedade dos jornais nutrirem proximidade com as massas e participação delas.
- **Criticismo e autocrítica** (*Kritika i samo-kritika*): situação na qual certos acontecimentos são publicamente expostos por jornais e os seus responsáveis identificados; esse seria o processo da crítica. A autocrítica seria a fase na qual o acusado reconheceria publicamente seu erro, expressaria seu arrependimento e se comprometeria com a correção de suas ações.

Esses sete princípios nortearam a atividade jornalística e demonstram como a comunicação e a informação tornaram-se subjugadas ao Partido, obrigando jornalistas e editores a se submeterem ao que lhes era imposto, dada a enorme assimetria de poder e risco que poderiam correr, especialmente se manifestassem discordâncias, como ocorreu durante o Grande Terror, nos anos 30.

Quanto à sua organização, os jornais se organizavam por níveis, onde havia periódicos de alcance mais amplo e de maior relevância, como o *Pravda* e o *Izvestia*, que eram os jornais oficiais do Partido Comunista e do Supremo Soviete, respectivamente. Havia também jornais de alcance mais local ou setorial, estes eram sujeitos às esferas de poder mais circunscritas.

Em todo caso, todos os periódicos eram submissos ao Estado e suas diretrizes, e os processos de censura e controle eram demasiado complexos e múltiplos. Por fim, tudo estava sujeito ao Comitê Central do Partido Comunista.

O *Pravda* (Verdade), fundado em 1912, na condição de jornal do Partido, tinha como incumbência transmitir sua ideologia e política. O *Izvestia* (Notícias), de 1917, por outro lado, se dedicava à publicação de notícias do governo e suas decisões, e gozava de uma maior amplitude quanto aos assuntos que cobria. No que tange ao realismo socialista, o *Pravda* teve impacto de proporções avassaladoras na vida de artistas, como afirma Brooks:

A existência de um único discurso abrangente, concentrado nos jornais principais e legitimado pelo poder punitivo total do Estado, era uma característica principal da sociedade soviética. Dentro desse discurso, o *Pravda* era primordial (BROOKS, 1994, p. 975, tradução nossa).

Em 1932, quando o União dos Escritores lançou sua definição de realismo socialista, o jornal do Partido, de modo solícito, publicizou a definição. Dois anos depois, em 17 de agosto de 1934, quando Stalin, Máximo Gorki e Viktor Deni, cartunista, ilustrador e grande propagandista do Estado, se reuniram para o Primeiro Congresso de Todas as Uniões, o *Pravda* fez cobertura extensiva do evento, bem como passou a dar um peso muito maior para as artes se comparado com sua atitude nos anos 20.

Por fim, na mesma ocasião, o *Pravda* também foi utilizado para eliminar qualquer possibilidade de postura artística que não fosse a submissão completa ao Partido e seus valores: "É importante que a esmagadora maioria dos escritores, os criadores de valores espirituais, se unam de forma indivisível e incondicional ao Partido de Lenin-Stalin, ao proletariado, ao povo do país soviético." (PRAVDA, 17 ago. de 1934)

Gorki, que foi figura importante na imposição do realismo, também usava do periódico para ventilar suas ideias sobre a arte socialista. Na publicação de 22 de abril de 1934, ele reflete sobre no que consiste a vida soviética, culpa escritores de estarem apegados ao realismo do passado, entendido como burguês, ao invés de aderirem ao modelo que era proposto na URSS. Curiosamente, o editorial do *Pravda*, duas semanas antes do Congresso de Todas as Uniões e da derradeira consagração do realismo socialista, em 34, também explica que a adoção do realismo foi uma forma de Stalin e o Partido expandirem seu poder, sugerindo que a dominação sobre as artes seria, em breve, concretizada; contrastando, em definitivo, com períodos anteriores de maior flexibilidade.

Por fim, é importante recordar que não apenas de modo direto o *Pravda* endossou o realismo, mas também quando transmitia as “verdades” do Partido sobre quais eram os avanços, o heroísmo e as transformações sociopolíticas e, portanto, os conteúdos a serem retratados em um realismo embebido de otimismo e de narrativas fictícias. De certa forma, intencionalmente ou não, a própria publicização dos processos de crítica e autocritica também atuava como orientação do que não fazer em termos de arte política.

Toda essa situação, inevitavelmente, conduziu para o fato de que qualquer escritor que não aderisse a todo o discurso que estava sendo ventilado no *Pravda* fosse considerado inimigo público, como observa Brooks (1994).

O cinema soviético também teve grande importância na difusão ideológica. Stalin (1924) entendia essa mídia como “o grande veículo de agitação de massas”. Antes dele, em 1919, Lênin já afirmava que o cinema era a mais importante de todas as artes.

Havia, segundo Taylor⁴ (1988) *apud* Tanis (2022), três razões que concederam ao cinema lugar de status na sociedade russa: 1 - a universalidade imagética do cinema, que alcançaria pessoas de diversas origens e classes sociais; 2 - A tradição e a estrutura de cinema na Rússia czarista era consideravelmente forte e 3 - a forma de produção e reprodução cinematográfica representava a incorporação da modernidade e do progresso. Taylor conclui: “os bolcheviques precisavam de um meio que atraísse o maior número possível de pessoas, que fosse confiável e fácil de controlar, simples e direto, dinâmico e eficaz.” (TAYLOR, 1988 *apud* TANIS, 2022, p. 314, tradução nossa).

De modo semelhante ao que ocorreu com a literatura, o cinema também deveria obedecer às diretrizes impostas pelo Partido, sendo uma ferramenta poderosa de apelo popular. É por isso que a sétima arte era altamente valorizada no mundo soviético, vindo a se tornar uma referência mundial. Sergei Eisenstein, por exemplo, é uma das figuras mais importantes no amadurecimento da linguagem cinematográfica, especialmente por suas contribuições aos processos de montagem e aos significados sintáticos da edição de imagens.

Todavia, para consagrar o cinema como veículo discursivo, era necessário entender a audiência e, nesse quesito, havia considerável distinção entre as opiniões e concepções por parte de líderes políticos, produtores, cineastas e entusiastas. Ao mesmo tempo, havia a seguinte situação: o cinema era e é uma indústria por si só, e Lênin compreendia essa característica em particular. Por outro lado, diretores de cinema como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin e Lev Kuleshov produziam obras que não necessariamente tinham apreciação da grande massa.

Assim, o cinema soviético, nos primeiros anos da revolução, viu-se diante do impasse no qual “a escolha estava entre as obras-primas carregadas de ideologia e artisticamente sofisticadas, que não eram apreciadas pelo grande público, e as produções populares, mas ideologicamente e artisticamente inadequadas.” (TANIS, 2022, p.315, tradução nossa). Não bastando essa situação, ainda havia membros do Departamento Principal de Política Educacional - *Glavpolitprosvet* - que achavam que cinema como entretenimento era incompatível com o movimento soviético.

Diante de tantas discussões, em 1928, a Primeira Conferência do Partido Bolchevique sobre Cinema pontificou sobre o assunto, definindo que “os filmes soviéticos deveriam aderir a um certo tipo de estrutura narrativa simples e ‘realista’” (ibidem, p. 316, tradução nossa).

⁴ Taylor, R. **Soviet Cinema as Popular Culture: Or the Extraordinary Adventures of Mr Nepman in the Land of the Silver Screen**. Revolutionary Russia, p. 36–56, 1988

Já na era Stalin, em 1928, o som chega ao cinema e o ditador, entendendo que a URSS deveria não só alcançar, mas superar os EUA, busca explorar tecnologias cinematográficas. Como consequência, a sofisticação sonora abre oportunidades para cineastas e também para o Partido, pois agora, “do ponto de vista da mídia e da comunicação, a chegada do som também indicava que o significado da mensagem do filme não ficaria mais sujeito apenas à compreensão do espectador” (Ibidem, p.319, tradução nossa).

Em suma, com a chegada do som, o cinema torna-se a voz do Estado, ganhando ainda mais poder e apelo para finalidades educacionais e propagandísticas. Paralelamente, o cinema amplificou outras formas de artes, como filme musical, filme de balé e filme de concerto, e foi o meio pelo qual a história e a sociedade soviéticas foram mitologizadas.

Assim sendo, por meio de obras como *Nós somos de Kronstadt*, de Efim Dzigan (1936); *O deputado do Báltico*, Iulii Raizman (1937); *Lênin em outubro* (1937) e *Lênin em 1918* (1939), de ambos de Mikhail Romm, o realismo socialista se consagrava no cinema, sendo responsável por educar as massas.

Todavia, já em 1935, antes das primeiras produções propriamente ditas, Boris Shumiatsk, responsável pela *Soyuzkino*, agência estatal que supervisionava e controlava a indústria cinematográfica na União Soviética, na Segunda Conferência Criativa de Toda a União sobre Assuntos Cinematográficos, já havia sacramentado a adoção do realismo na sétima arte.

Semelhantemente às outras artes, o cinema realista deveria se basear em certos princípios, que nesse caso seriam os seguintes: 1 - *narodnost*: motivos populares inteligíveis para as pessoas; 2 - *ideinost*: proeminência das grandes ideias, ou seja, as ideias bolcheviques; 3 - *konkretnost*: desenvolvimento histórico revelado por meio da vida cotidiana.

Os processos de mudança de linguagem pelos quais o cinema passou desde os anos 20 até a época de Stalin ajudaram na derradeira transformação da audiência, de modo que esta passou de mera espectadora de cinema para alguém que é capaz de absorver a inteligibilidade que o cinema bolchevique e seu realismo realmente demandavam.

Sob Stalin, a produção se tornou muito mais condensada, com cerca de 30 a 40 filmes por ano, que tinham forte conotação política e ideológica, como *O Encouraçado de Potemkin*, de Sergei Eisenstein (1925) e *Chapaev*, de Grigori Aleksandrov e Vasilij G. Shukshin (1934).

Sob essa tônica, principalmente durante os anos 40 e 50, muitos filmes foram vetados pelo governo, pois:

Em vez de se contentar com meio-sucessos e permitir que a indústria tivesse alguma margem de manobra [...], o Estado-Partido se recusou a tolerar imperfeições. Muito

impaciente para esperar e ver quais novas fórmulas de expressão propagandística os cineastas poderiam desenvolver, Stálin, seus associados e críticos oficiais rejeitaram ou censuraram os filmes que não atendiam aos seus padrões. (Belodubrovskaya⁵, 2017, p.6 *apud* Tanis, 2022, p.321, tradução nossa).

Dito isto, impende retomar a definição de Harlow sobre RP:

As relações públicas são a função diretiva que auxilia no estabelecimento e na manutenção de canais de comunicação, aceitação e cooperação mútua entre uma organização e seus públicos; envolve a gestão de problemas ou conflitos; ajuda a direção a estar informada sobre a opinião pública e a ser sensível a ela; define e enfatiza a responsabilidade da gestão em servir ao interesse público; ajuda a direção a acompanhar as mudanças e a utilizá-las de forma eficaz, atuando como um sistema de alerta precoce para antecipar tendências; e utiliza a pesquisa, o rigor e as técnicas de comunicação ética como ferramentas principais (HARLOW, 1976 *apud* XIFRA, 2017, p. 31, tradução nossa).

A partir dessa definição, é evidente que as RP tiveram uma presença concreta na União Soviética, ainda que de forma implícita e com base em paradigmas distintos e distantes dos atuais. As estruturas soviéticas de comunicação de massa se dedicavam à manutenção do relacionamento entre o Estado, o Partido Comunista, Stalin e o povo russo, com o objetivo de consolidar a estética do realismo socialista como a única aceitável. Essa estética, a seu turno, não apenas gerava discursos artísticos e literários, mas era, em si mesma, um discurso de poder do Partido e de sua ideologia.

Essas mesmas RP no governo de Stalin também buscavam a resolução de conflitos, ao se valer do uso da força, do abuso de poder e da violência sistemática, bem como do monopólio das estruturas, canais e processos de comunicação e se fechando a qualquer espécie de relação bidirecional e simétrica com a população.

Não obstante essa situação, o Partido, de modo sagaz, soube ser sensível e se aproveitar das características da população, de modo a saber, a partir dessas mesmas, gerir o processo de “catequização das massas” por meio da educação e propaganda artística e literária.

Assim sendo, é fato indubitável que as relações públicas em contexto soviético são uma antítese ao que se observa hodiernamente na prática da profissão, ao mesmo tempo que se distanciam do modelo praticado por Ivy Lee e Barneys e sua gana em construir a qualquer custo uma imagem e reputação positivas para seus clientes. A própria distinção entre as práticas atuais e as de Ivy Lee corrobora a maleabilidade própria dos modelos de RP.

Suscintamente, pode-se afirmar que as RP no mundo bolchevique foram instrumento

⁵ Belodubrovskaya, M. **Not According to the Plan: Filmmaking Under Stalin**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2017.

de construção de discursos de poder, da criação e institucionalização da imagem de um líder e partido onipotente, onipresente e onisciente. Quanto aos instrumentos de comunicação de massa, habilmente usados, serviram como ferramenta para educar as massas e cercear artistas por meio da estética pré-determinada do realismo socialista e de seus discursos embutidos.

4.5 A música como discurso de poder simbólico

Como afirmado no capítulo 1, a música é comunicação, e tanto a estrutura linguística quanto a neurociência corroboram esse fato. No plano linguístico, temos que, assim como na comunicação verbal, a música possui elementos como emissor, receptor, mensagem, entre outros, e sua grande especificidade está no seu código, que é sonoro.

No aspecto neurocientífico, está o fato de que o cérebro recebe a música do mesmo modo que o discurso verbal.

Justamente por ser um ato de comunicação, a música também pode ser vista como um discurso de poder simbólico. Assim, Teun van Dijk (2010) postula que o discurso é um ato de comunicação que, por meio da influência sobre a mente, busca moldar ações e comportamentos. Enquanto isso, Pierre Bourdieu entende que o poder simbólico é uma estrutura que, por meio de símbolos, exerce influência sobre as práticas culturais, moldando e organizando a realidade social. Nesse contexto, a associação entre a música e seu aprisionamento dentro da estética do realismo socialista pode ser entendida como um discurso simbólico que, por meio de seus símbolos, visava influenciar e estruturar a percepção da população, coagindo-a a aderir à ideologia e, assim, perpetuar o poder da elite política.

Ao longo da história humana, contudo, é possível observar diversas situações nas quais a música foi entendida como um discurso de símbolos com poder de influenciar a mente e o comportamento humano e suas ações, por conseguinte.

Na Antiguidade, já existia a opinião de que a música, através de seus elementos constitutivos, se relaciona com o comportamento e o caráter. No livro III de *A República*, de Platão, encontra-se o diálogo entre Glauco e Sócrates, onde este diz:

- Não é então por este motivo, o Glauco, que a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais no fundo na alma e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita (PLATÃO, 2019, p.133).

Aristóteles, por outro lado, afirma:

É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da

temperança, e de todos os seus opostos e de outras disposições morais (a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera de acordo com a música que escutamos). (...) nas próprias melodias há imitação de disposições morais. E isso é claro, visto que as melodias se caracterizam por não serem todas de natureza idêntica; quem as escuta reage de modo distinto em relação a cada uma delas. Com efeito, umas deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânguidas; outras incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto, como parece ser apanágio da harmonia dórica, porquanto a frígia induz ao entusiasmo (ARISTÓTELES, 1998, p.1229).

Ato contínuo, Tomás de Aquino, que foi largamente influenciado por Aristóteles e se tornou ele mesmo influência para o pensamento filosófico e teológico ocidental, endossa as teses de pensadores anteriores, não apenas do estagirita, mas também de Boécio e Agostinho. Em sua *Suma Teológica*, o aquinate corrobora a ideia da relação entre música, afeto e comportamento.

Mais recentemente, pensadores como Theodor Adorno, considerado “pai” da sociologia da música, traçaram críticas incisivas sobre a música de massa e seus efeitos sobre as pessoas. Ao escrever sobre a música popular, Adorno (1994) entende que a música popular impõe os seus próprios hábitos de audição, o que levaria os ouvintes ao mesmismo e automação.

Enock Peixoto, comentando o pensamento de Adorno, afirma que:

A arte em geral e a música em particular fazem parte da formação humana, elas coadjuvam a edificação de determinado *modus vivendi*. Trata-se de um modo de vida marcado pelo reconhecimento do mesmo, daquilo que é facilmente percebido na textura social como digno de reconhecimento. O perigo dessa postura é fechar os olhos para o aspecto de dominação, de aniquilação da singularidade e inserção indiscriminada e irrefletida na opinião geral (PEIXOTO, 2018).

Essas palavras de Adorno e Peixoto, associadas às críticas da Escola de Frankfurt à indústria cultural, revelam o quanto essa mesma indústria se vale da repetição, do mesmismo e do comodismo estético musical para perpetuar a si mesma e, portanto, os seus próprios interesses culturais, financeiros, de alienação e de homogeneização comportamental.

A crítica dos frankfurtianos, contudo, é tanto recente quanto tempestiva, pois a indústria cultural ainda opera com eficiência e domínio graças às novas tecnologias da informação e comunicação associadas, sobretudo, aos processos de datização, algoritmos, inteligência artificial e marketing digital.

Todavia, ao longo da história, inúmeros exemplos contribuem para demonstrar o quanto e como a estética musical e seus elementos, por formarem e carregarem discursos simbólicos e sensoriais, podem influenciar o comportamento humano e expressar e inspirar conceitos.

Na Baixa Idade Média, por exemplo, as explorações estéticas baseadas na técnica do

organum, por parte de Perotin, na Catedral de Notre Dame de Paris, suscitaram reações cautelosas, mas também cheias de maravilhamento, pois, até então, não havia nenhuma outra possibilidade de música litúrgica senão aquela do cantochão - canto gregoriano.

O *organum* consistia em uma técnica de composição onde várias linhas melódicas, chamadas vozes, cantavam ao mesmo tempo, criando um ambiente de forte ressonância a partir da acústica das catedrais europeias. O *organum* aumentava o senso de profundidade, plasticidade e sacralidade da obra. Com base nessa técnica, a polifonia se refinou e a harmonia surgiu na Renascença.

Assim, tem-se que, na provável data da oitava de natal de 1198, o gradual para quatro vozes de Perotin, *Viderunt omnes*, tenha sido cantado pela primeira vez. A reação do Bispo de Chartres, que conduzia os serviços religiosos na ocasião, foi a de espanto e encanto ao escutar o *organum* pela primeira vez:

As notas agudas e estridentes são tão misturadas com o tenor e baixo que os ouvidos perdem o poder de julgar. Quando tomado em excesso, acaba muito mais por provocar luxúria do que devoção. Mas, se for mantido nos limites da moderação, afasta a preocupação da alma, dá alegria e paz e exultação em Deus e transporta a alma para a sociedade dos anjos (SPIETH et al., 2022, p.163, tradução nossa).

Em períodos subsequentes ao de Perotin e seu mestre Leonin, houve uma série de eventos estético-musicais de relevância e que eram dotados de clara lógica discursiva. Assim, em parte da Renascença, houve certa busca de controle estético por parte da Igreja para que a música sacra não se degenerasse em hiperesteticismo polifônico e harmônico e valorizasse mais o texto do que a música por si; mais a forma do que a função.

Por outro lado, foi também quando ascendeu a ideia de se usar da estética musical como um discurso que fosse construído a partir de princípios pitagóricos, esotéricos, cabalistas e platônicos e buscase também inspirar cosmovisões fundamentadas nesses princípios. Esse fato mostra um choque discursivo entre a música católica e seus cânones e cosmovisão e a visão de mundo mística e esotérica, redundando em comportamentos religiosos conflitantes com a religião oficial.

No entanto, ainda mais emblemática foi a construção de discursos estético-musicais durante o século XIX e XX, nos quais o governo do Japão e da Turquia submeteram suas tradições artísticas a processos de ocidentalização para parecerem mais alinhados com a modernidade, rechaçando a estética do passado como signo de um período a ser superado.

Sobre o processo de modernização do Japão, primeiramente, temos que entre os anos de 1633 e 1853 o país permaneceu fechado a qualquer influência ou relação ocidental. Todavia, durante o reinado do imperador Meiji (1868-1912), o país se abriu e passou a

compreender que, por questões militares e tecnológicas, imitar o mundo ocidental seria o melhor.

Dessa forma, em relação à música, houve a vinda de bandas militares para atuar no exército japonês e escolas passaram a ensinar música e canto, tendo a educação neerlandesa e francesa como exemplo. Para que tivesse maior sucesso, o Japão buscou não apenas fazer a mera importação de aspectos culturais, mas quis, ao menos com sua música, realizar uma efetiva fusão consciente entre a tradição japonesa e ocidental.

Para isso, “com muito custo, o governo japonês criou um segundo sistema musical para ensinar música europeia, existindo em paralelo com as já existentes instituições e práticas de música japonesa” (FUSLER-LUSSIER, 2020, p.123, tradução nossa). Até mesmo a mais icônica fabricante de instrumentos musicais do Japão, a Yamaha, passou na época a fabricar instrumentos temperados - seguindo a tradição de afinação tonal europeia.

Obras musicais como a Sinfonia *Inno Meiji*, composta por Kosaku Yamada, ilustram bem esse processo de declinação do passado e inclinação para o futuro. A obra, que pretende mostrar o processo nipônico de modernização sob o reinado Meiji, é orquestrada tendo instrumentos japoneses que, de início, tocam melodias etéreas que se ligam a um passado perdido e que, em alguns momentos, entram em conflito com melodias de caráter militar, que sugerem o poder ocidental. Sobre essa obra, Fusler-Lussier comenta:

A particular mistura celebratória e fúnebre nessa música sugere uma interpretação possível: deixar as tradições japonesas foi difícil, mas a nação irá superar esta dificuldade. O fato de Yamada ter contado uma história usando uma orquestra europeia com instrumentos japoneses importantes apenas na parte da marcha fúnebre da peça reforça essa perspectiva (FUSLER-LUSSIER, 2020, p.123, tradução nossa).

A Turquia, por sua vez, tornou-se nação-estado em 1923, logo após o final da I Guerra Mundial e o fim do Império Otomano e da revolução contra a ocupação ocidental. Seu primeiro governante foi Mustafa Kemal, chamado popularmente de Atatürk - pai dos turcos.

Em seu governo, uma série de mudanças culturais foram impostas tendo em vista a modernização do país, indo desde a ampliação de direitos civis para as mulheres até a valorização do cristianismo na história turca ao lado do islamismo.

No aspecto musical, mudanças consideráveis foram impostas. A música persa-arábica, que era monofônica, dotada apenas de uma linha melódica, rica em ornamentos e construída a partir das escalas *mekam*, incompatíveis com o sistema tonal ocidental, foi banida. Para Atatürk, essa música era primitiva se comparada com a harmonia europeia, que deveria ser aspirada pelos turcos dada a sua universalidade.

Diante disso, medidas drásticas foram tomadas para fazer o estilo ocidental prevalecer:

rádios foram proibidas de tocar música turca, escolas foram fechadas e a música europeia foi imposta como referência educacional. Posteriormente, maior liberdade voltou a ser dada para a música local, mas o que prevaleceu, por anos, foi a visão de Atatürk de que Europa é sinônimo de modernidade e que, ao adotar a estética musical europeia, a Turquia seria vista de uma maneira melhor.

Todo esse conjunto de fatos e opiniões aponta como a música, ao longo do tempo, sempre teve valor e poder extramusical, tendo significado político e civilizacional, podendo efetivamente ser um discurso de poder simbólico.

Assim, a ideia de Bourdieu sobre estruturas simbólicas como um conjunto de signos - símbolos - que constroem e moldam a realidade e legitimam o poder dominante - fica evidente, sobretudo nos dois últimos exemplos.

No caso do Japão, os instrumentos musicais, timbres, ritmos e métricas de marcha e conteúdo melódico atuaram como símbolos que unidos buscam legitimar e impor uma certa cultura em detrimento de outra. A cultura dominante é transmutada em um discurso musical que busca convencer e unir a sociedade em torno da cultura e ideologia eurocêntrica e modernista daqueles que detinham capital simbólico e poder discursivo.

Diante disso, e como consequência lógica, o conceito de discurso de van Dijk reaparece. Para o autor, discurso é uma ação comunicativa que busca controlar a ação, atingindo a mente por meio de um processo complexo de cognição e memória.

Esse processo, em síntese, ocorre quando alguém, ao receber um discurso, faz atribuição de sentidos, mobilizando sua capacidade interpretativa e seu conjunto de conhecimentos guardados na memória.

De modo análogo, trabalha a semântica musical mostrada no capítulo 1, pois, uma vez que alguém é exposto aos elementos estéticos de uma obra, inicia processos de reação emocional e associação intelectual com base na memória, podendo ser, finalmente, persuadido em sua ação e comportamento, como observado desde a antiguidade clássica.

5 Desarmonias entre música e poder

5.1 O modernismo musical

O final do século XIX e início do século XX foram marcados por inúmeras transformações nas quais os sujeitos principais foram os elementos estéticos musicais, não apenas aqueles detalhadamente definidos no capítulo 1, mas outros que serão mencionados e explicados, aqui, conforme necessário.

As principais figuras que promoveram tais mudanças foram Richard Wagner, Richard Strauss e Gustav Mahler, que exauriram a orquestração, a tonalidade, o timbre e a harmonia; e Claude Debussy, Alban Berg e Arnold Schönberg, que foram em busca de inúmeras novidades na linguagem musical. Sobre esse momento, o compositor e musicólogo Jan Swafford (2017) afirma:

Além da ampliação de horizontes proporcionada por viagens mais rápidas e comunicação, havia uma inquietação geral entre os artistas. Eles estavam se esforçando para encontrar novas linguagens, novas liberdades e disciplinas, novas visões do ser humano. Na música, após Debussy, houve um furor por novas cores instrumentais e harmonias — em parte estimulado pela crescente variedade e sofisticação da orquestração moderna. No passado, a originalidade era valorizada, mas a inovação nem tanto, ao menos pelo público. Agora, entre os artistas modernistas, a inovação tornou-se a moeda corrente. Daí o antigo manifesto modernista: “Faça bem ou faça mal, mas faça novo”.

O modernismo, apesar de todas as suas ambições revolucionárias, foi na verdade uma continuação, expansão e intensificação de tendências que vinham crescendo nas artes ao longo do século XIX. Parte disso era uma visão wagneriana do artista como um gênio visionário, um semideus, e assim por diante. (SWAFFORD, 2017, p. 162, tradução nossa).

Acerca das obras musicais que marcaram esse período estão *Prélude à L'après-midi d'un faune* (1894), de Debussy; *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schönberg; e *A sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky. Tais obras, por conterem um caráter ousado, foram capazes de inaugurar um complexo mosaico de possibilidades estético-musicais que se refrataram em diversos movimentos, gerando inclusive compositores impossíveis de serem categorizados. Swafford continua:

O modernismo, no restante do século, conforme se desdobrou, mais difícil se tornou de ser resumido. Em suas explorações, os artistas seguiram em todas as direções ao mesmo tempo: primitivismo e futurismo, pós-impressionismo, serialistas e minimalistas, neoclassicistas, extremos de complexidade e simplicidade. Junto a esses movimentos, havia os resistentes do romantismo tardio, como Rachmaninoff; os americanistas, como Aaron Copland; e os mais ou menos inclassificáveis, como Charles Ives e Samuel Barber. Se isso soa um tanto caótico, de fato era e ainda é. Mas é um caos frequentemente frutífero. (SWAFFORD, 2017, p.163, tradução nossa).

Além disso, é possível também mencionar a ascensão do jazz erudito, com Gershwin e Bernstein, os nacionalistas, como Sibelius e Bartók, e a música experimental de John Cage e Stockhausen. Dentre as mudanças mais significativas do período está a busca por novas tonalidades, incluindo o completo abandono da mesma por parte de alguns compositores.

Destarte, Debussy, por exemplo, procurou inspiração em escalas mais exóticas para a época, como a pentatônica, e se deixou influenciar também pela música javanesa. Outros compositores, como Béla Bartók, também passaram a buscar referências tonais na música folclórica, especialmente nas tradições húngaras e balcânicas.

Enquanto isso, a chamada Segunda Escola de Viena (Schönberg, Webern e Alban Berg) foi responsável por desenvolver um estilo de composição atonal, de modo que a música não mais tivesse um centro de tonal, o que era, até então, o padrão. Seguindo essa técnica, veio a se desenvolver a música serialista dodecafônica, onde as 12 notas da escala teriam a mesma importância tonal, sem uma hierarquia entre a tônica (nota principal) e as demais, dotadas de diversos graus subalternos que conferiam maior ou menor tensão conforme sua relação com a tônica .

As explorações tonais igualmente permitiram o cromatismo, uso de notas alheias à hierarquia de uma dada tonalidade. Assim, uma escala em dó maior (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) poderia fazer uso com mais liberdade e menos rigor formal de notas como ré# (sustenido, com meio grau acima do ré natural) ou lá b (bemol, com meio grau abaixo do lá natural). Essa liberdade expandia a exploração harmônica, trazia mais colorido à peça musical e maior ambiguidade sonora. O cromatismo se fez presente também na música atonal.

Ainda seguindo essa maior flexibilidade, houve a legitimação de dissonâncias como característica das obras musicais, sendo não mais apenas um recurso passageiro de tensão para, finalmente, desembocar no relaxamento da tônica, mas sendo uma identidade possível para a obra em sua totalidade.

A harmonia, como uma consequência das mudanças na tonalidade, também sofreu explorações e experimentações em busca de novidades, trazendo acordes com mais notas, sequências mais longas de dissonância e modulações mais abruptas.

No aspecto estrutural, algumas formas musicais passaram a ser mais questionadas e outras mais promovidas, de modo que elementos típicos de um concerto, por exemplo, pudessem ser facilmente vistos em um outro formato. A forma sonata passou a não ser padrão obrigatório e universal, havia espaço para estruturas mais flexíveis; uso do *leitmotif*, tema musical recorrente associado a algum elemento narrativo, desenvolvido por Wagner, e maior preferência por formas como poema sinfônico e música programática, como o já citado

Prélude à L'après-midi d'un faune.

A música popular também passou a ter maior diálogo com a música erudita, algo desde muito cedo observado na música de Mahler e mais tarde expandido no século XX. Exemplos desse processo são o jazz erudito de Gershwin, a influência das danças espanholas em Ravel e a música indígena na obra Villa-Lobos.

Como consequência da abertura para a música folclórica e popular, outros timbres, texturas e instrumentos passaram a fazer parte de orquestras e formações entendidas como eruditas. Prova disso são concertos para instrumentos como saxofone ou ondas Martenot, como em *Sinfonia Turangalila*, de Olivier Messiaen.

O ritmo e a métrica também foram reinventados. Nesse ponto, a *Sagração da Primavera* ainda permanece como um dos exemplos mais icônicos. A busca por ritmos mais irregulares ou com mais síncopes, execução prolongada de nota em tempo fraco até seu tempo forte, são algumas das novidades introduzidas. Porém, ainda é possível mencionar a polirritmia, com a mistura de ritmos distintos sendo tocados ao mesmo tempo, e a complexificação da métrica.

5.2 Primeiros passos musicais e primeiras obras

No dia 25 de setembro de 1906, nascia, em São Petersburgo, Dmitri Dmitrievich Shostakovich, ou para sua família apenas Mitya. Sua mãe, Sofya Vasilyevna Kokoúlina, chegou a estudar música, enquanto seu pai, o engenheiro Dmitriy Boleslavovich Shostakovich, trabalhou para Dimitri Mendeleyev. De modo geral, sua infância foi consideravelmente confortável, frequentando até mesmo escolas para a elite política. Cresceu cercado de música, onde seu pai, sendo tenor, gostava de cantar canções populares românticas e árias de ópera acompanhado por sua esposa ao piano. Sobre esse período, a biógrafa e musicóloga Laura Fay (2000) ainda acrescenta que a mãe de Shostakovich sempre se juntava em casa com antigos colegas de conservatório para tocar compositores como Beethoven e Tchaikovsky.

Shostakovich, no entanto, não mostrou ser um talento promissor em idade extremamente tenra, como foi o famoso caso de Mozart. Ao contrário, nem sequer mostrava tanto interesse musical, entendendo, posteriormente, que seu distanciamento era muito mais por medo da notação musical e porque sua irmã mais velha sempre chorava durante as aulas.

O ano de 1915 foi particularmente importante para Mitya. Foi o ano em que ele ouviu um *galop*, uma peça musical dançante tocada por sua irmã e suas amigas, achou curioso e quis reproduzir a peça com sua mãe. Dessa forma, seu interesse musical desabrochou e

Shostakovich teve suas primeiras lições com sua mãe, que logo notou o talento do próprio filho.

O medo da notação musical, contudo, não havia desaparecido. Então, em suas primeiras aulas, o garoto, com absurda memória musical, tocava as peças de cabeça enquanto fingia ler partitura. Mas logo o medo foi superado e Shostakovich, além de excepcional memória e ouvido absoluto, também tinha muita resiliência com estudos mais complexos e exigentes. Ainda muito novo, já compunha suas primeiras peças, sendo *Marcha fúnebre em memória às vítimas da revolução* (1917) uma das mais notáveis de sua juventude e onde já demonstrava os impactos dos eventos políticos de seu entorno em sua obra.

Ainda em 1915, o filho de Sofya passou a ter aulas com o casal Glyasser e logo passou a executar obras de considerável dificuldade.

O crescente interesse pela composição também lhe era um *continuum*, porém a maioria de suas primeiras obras não chegou à posteridade. Pelas limitações impostas por Ignatiy Glyasser, Shostakovich foi transferido por sua mãe e passou a estudar com sua antiga professora, Alexandra Rozanova. Entretanto, ainda antes de sair da escola dos Glyasser, Mitya conheceu a Orquestra Estatal, que, na ocasião, executou as sinfonias 8 e 9 de Beethoven, sob regência de Sergei Koussevitz, provocando grande curiosidade em Mitya.

No campo político, a família Shostakovich demonstrava considerável interesse teórico e prático. Seu avô paterno, Bolesław Szostakowicz, foi exilado político por se envolver na tentativa de assassinato a Alexandre II. Na casa dos Shostakovich, ao que observa Laura Fay (2000), pessoas de vários espectros políticos eram recebidas, muito embora eles fossem mais inclinados a simpatizar com as propostas da Revolução de fevereiro de 1917, que derrubou Nicolau II e abriu as portas para a derradeira Revolução Bolchevique em outubro.

Sendo assim, os acontecimentos da Rússia revolucionária não deixaram de impactar o jovem compositor e sua obra. A peça *Marcha fúnebre em memória às vítimas da revolução* veio a reaparecer com sua melodia principal em várias outras obras do compositor, e de modo mais eminente em sua 11ª sinfonia, intitulada “1905”, prestando memória às vítimas da violência czarista do domingo sangrento, quando uma multidão foi massacrada ao protestar pacificamente contra as miseráveis condições de vida e em busca de mudanças políticas.

Sob a orientação de sua nova professora de piano, Shostakovich passou a estudar com improvisação com Georgiy Bruni, depois teve também aulas de teoria elementar e solfejo para se preparar para ingressar no Conservatório de Petrogrado.

A dúvida que se apresentava à mente dos pais de Mitya era se convinha a ele estudar, além do piano, composição. Depois de uma audição com o maestro Alexander Siloti, a

opinião razoável do músico desanimou Shostakovich. Porém, tendo conseguido pouco tempo depois falar com o lendário compositor russo e diretor do Conservatório de Petrogrado, Alexander Glazunov, Shostakovich recebe elogios imensos e o estímulo de que precisava para estudar piano e composição ao mesmo, tendo seu talento comparado ao de Mozart.

Aos 12 anos, entrou no Conservatório de Petrogrado, de fato. Sua graduação se dá em 1925, com apenas 19 anos, e depois de ter estudado com nomes como Maximilian Steinberg, Glazunov e Leonid Nikolayev. Como seu trabalho de conclusão de graduação, Shostakovich apresentou sua *Sinfonia nº1 em fá menor, opus10*.

Essa obra, principalmente por ter sido uma primeira sinfonia e vinda de alguém tão jovem, soou de maneira incomum, pois foi muito bem sucedida e elogiada, sendo executada, inclusive, por maestros como Toscanini, Bruno Walter e Leopold Stokowski. Ao mesmo tempo, a obra o consagrou em seu gênio modernista. Acerca dessa obra, Eric Roseberry (2008) aponta:

Não sendo um mero *jeu d'esprit* (jogo de espírito), ela traz nova vida a uma forma que, aqui, é tomada como necessitando de resgate da ossificação acadêmica. O famoso desentendimento do jovem compositor com Glazunov antes que a obra fosse submetida como exercício de graduação no Conservatório de São Petersburgo foi, nesse aspecto, simbólico.

Comparada a outra famosa "primeira" sinfonia do século XX, a 'Sinfonia Clássica' de Prokofiev, a de Shostakovich já vai além de uma paródia afetuada dos modelos clássicos em sua mistura provocadora do burlesco e do trágico. Embora a familiaridade mais profunda de Shostakovich com as sinfonias de Mahler ainda estivesse por vir, é fácil perceber aqui o quanto o tom ambivalente e altamente estilizado de Mahler poderia ter atraído Shostakovich (ROSEBERRY, 2008, p.10, tradução nossa).

O estilo musical de Shostakovich nessa obra revela um duplo e interessante contraste, senão conflito, estético. Por um lado, tanto Glazunov quanto seu outro professor, Steinberg, genro do reverenciado compositor Rimsky-Korsakov, representavam uma tradição musical russa muito mais conservadora e ligada a cânones antigos da música. Por outro lado, dentro de alguns anos, Shostakovich seria testemunha e maior "bode expiatório" de campanhas estético-musicais totalmente avessas ao seu modernismo ou, ao menos, a sua clara inclinação a ele.

Há, nessa primeira sinfonia, não só uma clara inspiração de Mahler, compositor austríaco essencial para as mudanças radicais na música do século XX, mas também de Stravinsky, peça essencial para as mudanças inauguradas por Mahler e outros.

Ao longo da obra, é possível observar o quanto o Mitya busca conferir certo humor à peça, fazendo pequenas ironias e tocando notas que, dentro da tonalidade escolhida, parecem estar erradas. Há diversos contrastes ao decorrer da peça, de modo a trazer frases melódicas

que sugerem o conservadorismo de seus professores, mas sempre acompanhados de certos recursos na harmonia ou no ritmo que bricam jocosamente com a formalidade na qual ele mesmo foi outrora instruído. De modo geral, a peça tem tom cartunesco e cômico e foi bem recepcionada tanto na Rússia quanto internacionalmente.

Seu brilhantismo nesse trabalho também chamou a atenção do Partido Comunista, que acabou por encomendar uma obra comemorativa aos 10 anos da Revolução Bolchevique, que viria a se tornar *Sinfonia n° 2 em si maior, opus 14 - Para outubro*.

A apreciação do Partido por uma obra como a primeira sinfonia é de igual importância, pois ressalta a maior liberdade presente nas artes nos anos iniciais pós-revolução. Essa maior abertura por parte do Partido, contudo, não deixou com que confrontos e discursos estéticos importantes, como aquele entre a *Assotsiatsiya sovremennoy muziki* - Associação de Música Contemporânea (ASM) e a *Rossiyskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Muzykantov* - Associação Russa de Músicos Proletários (RAPM), deixassem de ocorrer.

Esses confrontos vieram a mostrar como a mera organização dos elementos estéticos de uma música pode pender para distintas visões políticas e de mundo, vindo a comprometer ou consolidar um modelo cultural e civilizacional.

Figura 4: Dmitri Shostakovich jovem



Fonte: Houston Symphony (2017)

5.3 Estéticas e discursos em conflito

No mundo musical russo, algumas pessoas ao lado de Dmitri Shostakovich ajudam a ilustrar os ânimos e antagonismo estéticos e seus respectivos discursos que marcaram a primeira metade do século XX até a morte de Stálin e, eventualmente, acontecimentos posteriores.

O grande nome do modernismo musical, o também russo Igor Stravinsky, na década de 20, já havia abandonado sua terra natal há muito tempo para fazer carreira no ocidente. Paralelamente, o *virtuoso* do piano e compositor Sergei Rachmaninoff, do mesmo modo, já havia deixado a Rússia e feito notável carreira no exterior. Com sua ausência, o romantismo tardio caía, portanto, em completa extinção naquele país. De modo inverso, a modernidade inaugurada por Stravinsky começava a se infiltrar nas terras bolcheviques.

Dentre as figuras mais importantes nessa época, sem dúvida, desponta Boris Asafyev, responsável por criar uma lógica estético-musical soviética e moderna, muito embora, posteriormente, ele tenha tido atitudes mais conservadoras ou, talvez, ambivalentes a respeito de sua devoção à música moderna.

O pensamento de Asafyev, como era esperado, nasceu da própria lógica do materialismo dialético e, seguindo a lógica leninista de unidade e identidade de opostos, onde a soma de vários aspectos da realidade faria emergir a verdade, acreditava na ideia de que “a arte é verdadeira quando representa ou expressa a verdade da realidade soviética” (BASKT, 1962, p.67, tradução nossa).

A partir dessa crença, Asafyev abraça a ideia de que a intonação é a grande chave para se produzir um discurso musical condizente com a visão socialista a respeito da realidade e da verdade. Do mesmo modo que para a voz humana a intonação carrega elementos de emoção, pensamento e intenção, analogamente, um certo tipo de intonação seria capaz de carregar o discurso realista em si. Baskt explica:

Assim como mudanças de entonação na fala destacam nuances de ênfases emocionais e o significado de eventos na realidade, na música, a melodia e todos os meios tonais revelam a imagem musical que reflete sentimentos e pensamentos, a lógica objetiva dos eventos e os processos no mundo fenomenal. A música, assim como as entonações da fala, possui funções expressivas, significativas, individuais e características, que se revelam em semelhanças de componentes tonais como altura, métrica, ritmo, timbre e dinâmica. Fora das entonações, não existe a arte musical como um processo de revelação de concepções criativas musicais. O processo de entoar está entrelaçado com o pensamento humano. O pensamento, para se tornar expressivo em sons, é entoado e, assim, torna-se entonação.

O realismo soviético exige que os compositores soviéticos escrevam música baseada em entonações musicais, ou seja, significados entoados que devem ser os portadores

dos significados ideacionais do nacionalismo russo e da realidade soviética. (BASKT, 1962, p.68-69, tradução nossa).

Tal foi o envolvimento de Asafyev com o modernismo que ele se tornou figura de destaque na ASM até o ano de 1931, quando compôs *As chamas de Paris* e aderiu a uma estética que virou modelo para o governo e que se distanciava de seu modernismo anterior.

A Associação de Música Contemporânea (ASM), fundada em 1923 por Nikolai Roslavets, se dedicava a divulgar as experimentações na música moderna de compositores dentro e fora da Rússia, como Schönberg e Stravinsky. Sua existência era consideravelmente livre e pacífica em relação ao regime socialista. Sua presença na vida musical russa caiu em declínio gradualmente, dada a constante oposição que a Associação Russa de Músicos Proletários (RAPM) lhe fazia.

A RAPM, fundada também em 1923, até meados de 1928 foi capaz de se expandir, assumindo a liderança em várias instituições musicais ligadas ao rádio, conservatórios e editoras. Com o passar do tempo, a oposição de ideias contra a ASM se acentuou, de modo que defendiam ideias estéticas antagônicas, que se relacionavam com diferentes perspectivas a respeito da realidade política, e não apenas musical.

Ao contrário da ASM, que era voltada para o modernismo e acreditava na liberdade e na necessidade de mudança musical em face das novas possibilidades, a RAPM era voltada para músicas que deveriam ter forte apelo proletário e entre as massas, negando a possibilidade de estéticas vanguardistas, como o jazz, e priorizando canções simples e corais, chegando ao ponto de aceitar a música de Beethoven e Mussorgsky, mas renegar a de Tchaikovsky como decadente e burguesa.

Com o passar do tempo, a RAPM prevaleceu sobre sua rival. Muito embora a ASM, no ano de 1927, ainda tenha conseguido organizar um evento de particular importância, onde Shostakovich apresentou sua segunda sinfonia e foi uma vez mais aclamado, só que, dessa vez, como um compositor propriamente soviético.

Em breves palavras, o segundo trabalho sinfônico de Shostakovich continha uma retratação que mexia com elementos musicais, no início da peça, de modo a deixá-los sombrios, representando a própria obscuridade dos tempos pré-revolucionários. Depois, o trabalho evolui para finalmente usar elementos evocativos da Rússia moderna e industrializada na parte do coro, que conta com um poema de Alexander Bezymensky exaltando Lênin e a Revolução. Dando uma descrição sobre esse ponto, temos que:

O coro é introduzido pelo som de uma sirene de fábrica. A Revolução Russa foi associada desde o início à transformação de uma sociedade agrária em uma

industrial, de modo que a sirene de fábrica era um símbolo poderoso. Shostakovich escreveu, de fato, partes para várias sirenes de fábrica com diferentes tons e intensidades, mas, reconhecendo que nem sempre é possível ter sirenes de fábrica à disposição, ele também escreveu as notas das sirenes nas partes dos instrumentos de sopro como substituto.

O coro evoca a velha Rússia, com mais de um toque de Boris Godunov de Mussorgsky, ao cantar sobre a impotência do povo no primeiro verso. Figuras de fanfarra nos metais culminam na exclamação “Oh, Lenin!”. O coro canta sobre a “luta” sobre uma nota sustentada no baixo — um autêntico pedal dominante do século XVIII, mas o grito, em vez do canto, da última linha, era moderníssimo em 1927 (POSNER, 2002, tradução nossa).

Ao lado de Shostakovich, Alexander Mosolov se apresentou com a obra *Fundição de ferro*. Ambas as obras obedeciam aos princípios do modernismo, mas, para Mosolov, a crítica da já poderosa RAPM foi extremamente severa e “afirmava que a peça apresentava o culto burguês à máquina em vez da (suposta) alegria do trabalho socialista e humanizado” (WALKER, 2021).

Com o sufocamento imposto à ASM, entre os anos de 29 a 32, a RAPM monopolizou e centralizou o poder musical da época, definindo qual era a estética padrão e ostracizando o que fugisse de seus cânones. Inevitavelmente, a situação do vanguardista Mosolov piorou de tal forma que o compositor escreveu para Stalin apelando por sua intervenção, mas a medida não logrou êxito. Mais tarde, foi a vez de Shostakovich experimentar o criticismo da RAPM, sendo acusado de “promover música de entretenimento burguês ao orquestrar o foxtrote *Tea for Two* e também foi ridicularizado pelos (supostos) excessos modernistas de sua ópera *O Nariz*” (Ibidem), estreada em 1930.

Ainda em 1932, vendo o nível insatisfatório da literatura russa, Stalin lança a Resolução de 32, onde extingue toda e qualquer organização artística, incluindo a RAPM e a já quase morta ASM, e funda as uniões centrais, que estariam diretamente sob poder do Estado, mais exatamente Stalin e o Partido Comunista. No campo musical, emerge a União dos Compositores, tendo ainda mais poder sobre a arte e a vida dos compositores.

Nesse contexto, é lançado o realismo soviético com estética oficial. Mosolov, acusado publicamente pelo jornal *Izvestia*, é preso e sentenciado a 8 anos de prisão em campos de trabalho forçado por “propaganda anti-revolucionária”.

5.4 Lady Macbeth e o artigo de 1936

Figura 5: Poster de Lady Macbeth do distrito de Mtsensk (1934)



Fonte: Mikhailovsky Theatre (2017)

Enquanto as tensões no mundo político e artístico aumentavam, Shostakovich, que gozava de considerável reputação, lançava a seguinte opinião:

Infelizmente, conhecemos muito pouco a sinfonia ocidental... Acho que... a União dos Compositores deve organizar um seminário. Precisamos nos familiarizar de forma mais profunda e séria com a cultura musical do Ocidente, pois há muito de instrutivo e interessante lá (SHOSTAKOVICH: MITCHELL, 2004, p.116, tradução nossa).

Ainda com todas as manifestações desde 1932 sobre o realismo soviético veiculadas no *Pravda*, vindas desde a fundação da União dos Escritores, passando pelas colocações de Gorki e, culminando, por fim, nas de Zhdanov em 1934, Dmitri parece ter ignorado os sinais de perigo. Fora a crítica constante da extinta RAPM sobre o formalismo que veio a influenciar a música e a política artística por décadas.

Com isso, em 1934, ele apresenta ao mundo sua ópera *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk*. Inicialmente, a ópera seria parte de uma trilogia para celebrar heroínas soviéticas. *Lady Macbeth*, baseada na obra homônima de Nikolai Leskov, sofreu modificações consideráveis em seu roteiro com o intuito de deixar a heroína mais palatável e para que a história fosse uma clara condenação à Rússia czarista do passado.

A ópera desde sua estreia foi muito bem recebida, sendo, inclusive, executada para além dos Urais, em cidades como Nova Iorque, Zurich, Cleveland e até mesmo Buenos Aires.

Internamente, Shostakovich era reconhecido como *enfant terrible*, seja por ser taxado de burguês ou por ser, ao mesmo tempo, o que havia de melhor na música soviética naquele momento.

Tanto o público quanto os críticos responderam positivamente à obra. *Lady Macbeth* foi saudada como abrindo “um caminho para a fundação de uma nova e autêntica ópera realista soviética.” O sucesso da ópera não se limitou à União Soviética. Os diretores Artur Rodzinski (dos Estados Unidos) e Herbert Sandberg (da Suécia) vieram a Leningrado com o propósito expresso de conhecer a nova ópera. (MEIER⁶, 1998, p.158 *apud* MITCHELL, 2004, p.118).

Contudo, em janeiro de 1936, Stalin foi ao teatro Bolshoi para assistir à aclamada obra. Na ocasião, Shostakovich soube da presença do líder supremo e tentou observar suas reações ao longo do espetáculo. Stalin saiu sem aplaudir e mostrou considerável desconforto ao longo de sua execução.

Alguns poucos dias depois, em 28 de janeiro, no jornal mais importante do mundo socialista, o *Pravda*, foi publicado um artigo anônimo com o título *Sumbur vmesto muzyki - Caos ao invés de música*. A publicação veio de modo inesperado para todo o mundo musical na época, e sua anonimidade ajudou a reforçar ainda mais a tensão.

Atualmente, existem opiniões divergentes acerca da autoria. Uns atribuem ao próprio Stalin, outros a Zhdanov, David Zalavskii (jornalista e crítico literário, figura ativa na repressão artística dos anos 30) ou Kerzhenstev (presidente do Comitê para Assuntos Artísticos). Dentre os principais trechos, destacam-se os seguintes:

Desde o primeiro minuto, o ouvinte é chocado por dissonâncias deliberadas, por um fluxo confuso de som. Fragmentos de melodia, o início de uma frase musical, são afogados, emergem novamente e desaparecem em um rugido de rangidos e guinchos. Seguir essa 'música' é extremamente difícil; memorizá-la, impossível. E assim segue, praticamente por toda a ópera. O canto no palco é substituído por gritos. Se o compositor por acaso encontra o caminho de uma melodia clara e simples, ele se lança de volta a um deserto de caos musical – em alguns trechos, tornando-se cacofonia. A expressão que o ouvinte espera é substituída por um ritmo selvagem. Aqui, a paixão supostamente é expressa por ruído. Tudo isso não se deve à falta de talento ou à incapacidade de retratar emoções fortes e simples na música. Aqui está a música deliberadamente virada do avesso para que nada se assemelhe à ópera clássica, ou tenha qualquer relação com a música sinfônica ou com uma linguagem musical simples e popular acessível a todos. Esta música é construída com base na rejeição da ópera – a mesma base sobre a qual a arte “de esquerda” rejeita no teatro a simplicidade, o realismo, a clareza da imagem e a palavra falada natural – que leva para o teatro e para a música as características mais negativas do 'Meyerholdismo' infinitamente multiplicadas (*Pravda*, 28 de janeiro de 1936).

⁶ Meier, K. **Shostakovich: Zhizn”, Tvorchestvo, Vremia**. Perevod E. Guliaevoi. Bergisch Gladbach: Gustav Lubbe, 1995. Perevod 1998 na russkii iazyk. St. Petersburg: Kompositor.

Na crítica, fica explícito o quanto a estética musical era o ponto da discórdia, ao passo que, ao citar “arte de esquerda” e “as características negativas do Meyerholdismo”, o autor liga essa estética a um certo discurso que, politicamente, não agradava ao Partido e as diretrizes do realismo.

De forma mais detalhada, temos que essa esquerda seria formada por grupos, pessoas e ideias ligadas ao formalismo e ao modernismo. O termo Meyerholdismo se liga às experimentações modernistas que Vsevolod Meyerhold promoveu no teatro russo que eram diametralmente opostas aos rígidos dogmas do realismo socialista. O artigo continua:

O perigo dessa tendência para a música soviética é claro. A distorção esquerdista na ópera vem da mesma fonte que a distorção esquerdista na pintura, poesia, ensino e ciência. As 'inovações' petit-burguesas levam a uma ruptura com a verdadeira arte, a verdadeira ciência e a verdadeira literatura.

Lady Macbeth está fazendo grande sucesso com o público burguês no exterior. Não é porque a ópera seja apolítica e confusa que eles a elogiam? Não é explicado pelo fato de que ela agrada ao gosto pervertido da burguesia com sua música inquieta e neurótica? (Ibidem).

Esse trecho aponta, por outro lado, a existência própria de um discurso simbólico moderno e burguês e o quanto este se liga a uma ruptura com a verdade, segundo a perspectiva soviética. Dessa forma, a estética é dotada não somente de um mero valor sensorial, ao contrário, ela guarda símbolos que constroem, moldam e representam uma realidade para além do símbolo em si, de modo que podem ser ontológica, moral e teleologicamente julgadas como verdadeira ou falsa.

Cronologicamente, *Caos ao invés de música*, veio ao mundo muito próximo do Grande Terror, período no qual deslizos mínimos, intencionais ou não, recebiam punições severas e a censura e a perseguição alcançaram proporções jupiterianas. Adicionalmente, por ter sido publicado diretamente no *Pravda*, havia certo consenso de que a mensagem do artigo equivaleria à própria opinião do Partido, elevando assim o medo ainda mais entre críticos e artistas próximos a Shostakovich e que elogiaram sua ópera.

No mês seguinte, em 6 de fevereiro, o *Pravda* lança outro artigo contra o balé *A era de ouro* (1930), também de Shostakovich, e com o mesmo tom de crítica que o artigo anterior.

Como aponta Mitchell:

Claramente, o primeiro artigo não foi acidental, mas teve a intenção de ser uma declaração de política sobre o trabalho criativo de Shostakovich. Nos dias 5 e 7 de fevereiro, a filial de Leningrado da União dos Compositores realizou reuniões especiais, cujo único propósito era discutir (e condenar) Shostakovich em geral e *Lady Macbeth* em particular. No geral, os músicos condenaram a abordagem 'modernista' de Shostakovich. Até o ex-professor de Shostakovich, Maksimilian Steinberg, o descreditou: “Quando Shostakovich veio até mim com seus *Aforismos*,

eu disse a ele que não entendia nada neles, que eram estranhos para mim. Depois disso, ele parou de vir me ver.” Quase nenhuma voz foi levantada em defesa do jovem compositor (MITCHELL, 2004, p. 121, tradução nossa).

Shostakovich, para evitar piores consequências, recorreu a ajuda de pessoas conhecidas mais próximas do partido, como o general Marceli Mikhailovich Tukhachevsky, que chegou a escrever para Stalin ressaltando o talento e a fidelidade do compositor. Pouco tempo depois, o general veria que nem mesmo seu destino fora favorável, ao ser condenado e executado a tiros.

Ainda cheio de preocupações, Shostakovich entra em contato com Kerzhenstsev, presidente do Comitê para Assuntos Artísticos, que reporta a reunião a Stalin e Molotov, ministro das Relações Exteriores. Entre os trechos mais relevantes da carta, tem-se:

Eu disse que o mais importante para nós é que ele se reformasse, rejeitasse os erros formalistas e que se esforçasse para que suas obras fossem compreensíveis para as massas amplas. Também disse que sua carta, reavaliando seu passado criativo e assumindo novos compromissos, teria valor político, mas apenas se não fosse um gesto formal, mas resultasse de um reconhecimento genuíno de que ele deveria seguir um caminho diferente.

Indiquei a ele que deveria se libertar da influência de vários críticos acomodados, como Sollertinskii, que incentivam os piores aspectos de suas obras, que surgiram devido à influência dos expressionistas ocidentais. Aconselhei-o a seguir o exemplo de Rimskii-Korsakov, viajar pelas áreas rurais da União Soviética e anotar canções folclóricas da Rússia, Ucrânia, Bielorrússia e Geórgia, e escolher as 100 melhores para harmonizá-las. Essa sugestão o interessou e ele disse que faria isso.

Sugeri a ele que, antes de escrever qualquer ópera ou balé, nos enviasse o libreto e, durante o processo de trabalho, verificasse se as seções concluídas estivessem adequadas diante de um público de trabalhadores e camponeses. (Kerzhenstsev, 7 de fevereiro de 1936).

O conselho do presidente para assuntos artísticos recorre à fórmula soviética na qual uma obra musical deveria ser nacionalista na forma e socialista no conteúdo. Por isso, a música folclórica seria um caminho seguro para os “desviados”, pois é a expressão artística do povo e de sua realidade imediata. A “sugestão” de enviar obras durante seu processo de criação artística deixa subentendido o espírito de censura e controle do período, bem como o “expressionismo”, que na música ganhou sua materialização no atonalismo de Schönberg, reforça o rechaço à estética ocidental e moderna, entendida como formal e burguesa.

Shostakovich em momento algum conversou diretamente com Stalin, mas também não saiu em busca de coletar e harmonizar músicas folclóricas. Ao mesmo tempo, o forte criticismo o conduziu a retirar sua quarta sinfonia de uma perspectiva imediata de execução. Ele também se retirou da vida pública e passou a colecionar artigos de jornal sobre a sua trágica situação. É igualmente comentado que o compositor, especialmente entre os anos de 36 e 37, esperou pela prisão. É de amplo conhecimento que todas as noites Shostakovich fazia

uma mala com pertences pessoais e aguardava, na porta de casa, a chegada da NKVD para que ele fosse preso e enviado para algum campo de trabalho forçado.

Apesar de estar, de fato, isolado, outros 34 artistas também eram monitorados pela polícia secreta de Stalin, ampliando, assim, a proporção que a crise estética e política de *Lady Macbeth* havia desencadeado. Uma das poucas pessoas que se levantaram em defesa de Shostakovich foi também uma das mais improváveis, Máximo Gorki, ao lado de Mikhail Bulkarov e Leo Arnstam.

De modo inteligente, Gorki não apenas saiu em defesa de Shostakovich, mas usou de certo caminho lógico de forma a delinear o estado da arte soviética e a falta de diretrizes, naquele tempo, sobre o que seria, de modo inequívoco, uma arte realmente soviética. Concomitantemente, a própria ideia de formalismo foi mais detalhada pelo filósofo Valentim Asmus. Dentre as definições e características do formalismo, Walker destaca:

- Os artistas devem transmitir sua mensagem por meios expressivos que combinem o “antigo” com o “novo”, como na linguagem.
- A forma de uma obra de arte é o resultado da luta do artista para expressar o conteúdo da melhor maneira possível; a forma não é o princípio líder.
- O artista mostra maestria quando a forma é uma expressão tão perfeita do conteúdo que se torna transparente para o público ou audiência.
- A inovação pode ser um subproduto do trabalho de um artista, mas não pode ser o objetivo; a apreciação da forma não é separável da apreciação do conteúdo.
- Artistas e teóricos formalistas acreditam erroneamente que a luta entre tradição e invenção ocorre dentro de um mundo da arte autônoma. Compreendida corretamente, essa luta é apenas uma parte da luta social e política mais ampla: os artistas participarão da história e da luta de classes em maior ou menor grau, e isso determinará a convicção e a paixão de seu trabalho artístico. (WALKER,, 2022).

Todavia, a mesma autora também salienta que

O Realismo Socialista nunca foi desenvolvido como uma teoria coerente, embora enormes esforços tenham sido despendidos na tentativa de criar a ilusão de que existia uma. Na verdade, ele consistia apenas em uma série de slogans com vales cinzentos e obscuros entre eles. Na realidade, os oficiais consideraram essa vaguidade e falta de coesão extremamente úteis para não serem sacrificadas, pois isso lhes dava flexibilidade ilimitada para manipular os artistas. Dado dois trabalhos de caráter semelhante, um poderia ser elogiado e o outro condenado, de acordo com algum capricho oficial momentâneo. Os ataques aos compositores às vezes se baseavam em nada mais do que o medo de que a ausência de críticas pudesse atrair atenção indesejada para o crítico em questão: ninguém queria marchar fora de compasso (WALKER, 1998, p.368).

Diante desses eventos, todos desencadeados por *Lady Macbeth* e sua problemática estética, não só a música passou a sofrer com restrições mais severas e maior punitivismo, mas também outras formas de arte, como a literatura.

5.5 Sinfonias 4 e 5 como medo e redenção

É importante entender um pouco sobre dois gêneros musicais que tiveram particular relevância na carreira de Shostakovich: a sinfonia e a ópera.

Tanto óperas quanto sinfonias são trabalhos musicais de grandes proporções em termos de orquestração e impacto sobre o público, gerando respostas muitas vezes contundentes de leigos e especialistas.

Em meados da segunda metade do século XVIII, a sinfonia se estabelece de modo mais claro como gênero musical, dividida em quatro movimentos. Neles, diversos instrumentos, eventualmente com participação vocal, atuam de forma a criar um todo coerente e íntegro. Esses movimentos podem adotar diferentes formas, sendo a forma sonata a mais comum, caracterizada pela exposição temática, desenvolvimento e reexposição. No modernismo, as sinfonias passaram a incorporar diversas inovações em sua estrutura e orquestração.

A ópera, por sua vez, é um gênero teatral-musical em que o canto lírico, acompanhado pela orquestra, narra uma história com roteiro pré-definido, sendo cantada e encenada. As óperas são divididas em atos e surgiram no final do século XVI.

É importante observar que, segundo James Billington (2020), a música, e em particular a ópera, foram manifestações artísticas de caráter político de máxima importância, especialmente entre revolucionários de tônica nacionalista. O caráter revolucionário de algumas obras, como *Guilherme Tell* (1829), de Rossini, levou a fazer com que a mesma fosse censurada por ter como personagem principal de seu enredo um herói revolucionário que se rebelou contra os Habsburgos.

Nabuco (1842), de Giuseppe Verdi, especialmente pelo coro *Va, pensiero*, também se tornou catalisador de desejos nacionalistas italianos ao longo do século XIX. Durante o Reich de Hitler, a música de Wagner tornou-se o repertório extraoficial do movimento nazista, especialmente as óperas *Die Meistersinger von Nürnberg* - *Os mestres cantores de Nuremberg*, que estreou em 21 de junho de 1868, e *Der Ring des Nibelungen* - *O Anel do Nibelungo*, ciclo de óperas completado em 1876.

Nessa esteira, a *Sinfonia nº 9 em ré menor, opus 125 - Coral* (1824), de Beethoven, também conquistou considerável reputação política por seu apelo humanista e universalista.

Dito isto, a *Sinfonia nº 4 em dó menor, opus 43*, de Shostakovich, teve sua estreia suspensa em razão de toda a convulsão política causada por *Lady Macbeth*. Essa decisão foi uma conclusão de Shostakovich que acabou por coadunar com decisões e censuras de oficiais

do Partido para a suspensão da obra. De qualquer forma, a pressão e o medo foram tão grandes em relação ao que poderia suceder que a ópera, mesmo completa em 36, só veio a ser executada pela primeira vez em 1961.

A sinfonia, em si, traz realmente elementos insatisfatórios para o Partido, como um número excessivo de clímax no primeiro movimento, orquestração muito pesada e com muitas dissonâncias, ponto que desagradou Stalin em *Lady Macbeth* (WALKER, 2022). Fora isso, é muito extensa para o gênero em que foi escrita, tem longos momentos de tristeza que poderiam ser incompatíveis com a positividade esperada para as obras soviéticas e diversas colisões sonoras, sugerindo sentimentos de ameaça, violência, histeria e ironia.

Além disso, mais do que na primeira, a quarta sinfonia é muito mais mahleriana. Algo percebido pela dramaticidade instrumental épica, pela construção contrapontística contínua no seu segundo movimento, um *Ländler*; um tipo de dança folclórica austríaca. Por fim, a construção da marcha fúnebre, alguns acordes e modulações também deixam implícitas as influências de Mahler.

Não existe certeza entre estudiosos e biógrafos sobre até que ponto a reputação de Shostakovich pode tê-lo salvo de punições. Contudo, é igualmente importante entender por que razão Shostakovich foi usado de bode expiatório pelo regime. Nesse ponto, o musicólogo Richad Taruskin entende que

Certamente, ele não havia mostrado nenhuma inclinação para falar ou agir contra a linha do partido antes desse episódio. Seu histórico familiar incluía revolucionários que haviam lutado contra a autocracia czarista. O próprio Shostakovich havia recebido assistência governamental durante seus estudos no conservatório. A explicação quase certamente reside na preeminência de Shostakovich como o principal compositor jovem soviético de sua geração, juntamente com sua reputação de vanguardista ousado. Em 1936, a compreensão de que o "formalismo" na música era equivalente ao "modernismo" foi aceita pela elite do partido. Shostakovich era o mais destacado jovem "modernista" e sua ópera era o exemplo contemporâneo mais bem-sucedido desse estilo musical. Seu sucesso no exterior provavelmente apenas aumentou a suspeita em uma sociedade que se tornava cada vez mais xenofóbica. Uma vez que a fórmula do formalismo (formalista igual a modernista igual a burguês) foi aceita, a popularidade de *Lady Macbeth* entre o público burguês apenas serviu para confirmar a correção dessa interpretação. (TARUSKIN, 1997, p.508, tradução nossa).

Dito isto, Shostakovich buscou continuar seu itinerário sinfônico, compondo a *Sinfonia n° 5 em ré menor, opus 47*, entre abril e julho de 1937. Estreada em 21 de novembro em Leningrado, nela é possível perceber que o compositor se distancia de sua veia mahleriana e se volta para Beethoven, modelo estético que permaneceu intocável e perfeito, seja para as teorias de Asafyev na década de 20, para a sufocante RAPM ou para o Partido, que no final acabou herdando muitas das ideias e conceitos da antiga Associação Russa de Músicos

Proletários.

A quinta também conseguiu transmitir muito mais claramente certo ideal narrativo, que vai da luta até a vitória final, contemplando o otimismo requisitado pela estética soviética. Seu terceiro movimento, escrito em andamento lento, é visto por alguns como uma espécie de réquiem para as vítimas dos expurgos de Stalin, enquanto o poderoso movimento final, escrito em tom maior, foi recebido com certo desagrado. No geral, a crítica e o povo receberam a obra de forma variada. Porém, em sua estreia, foi ovacionada de pé, de modo que a audiência quis, assim, demonstrar apoio público ao compositor. O musicólogo Boris Schwarz compartilha que a sinfonia

Foi recebida com entusiasmo pelo público de Leningrado: Lyubov' Shaporina, esposa do compositor Yurii Shaporin, registrou em seu diário que “toda a plateia saltou de pé e irrompeu em aplausos entusiásticos – uma demonstração de sua indignação com toda a perseguição que o pobre Mitya enfrentou (SCHWARZ, 1972, p.408, tradução nossa).

Taruskin, sobre o aspecto político estético, acrescenta:

Com sua forma ampla, porém convencional, de quatro movimentos, incluindo até um scherzo improvavelmente similar a um minueto, sua orquestração moderada e notável contenção harmônica, a Quinta Sinfonia representava um paradigma do neoclassicismo stalinista, atestando, na visão das autoridades, a submissão obediente do compositor à disciplina. Era hora de recompensá-lo (TARUSKIN, 1997, p.518, tradução nossa).

A obra foi semelhantemente celebrada em cidades como na Filadélfia e em Londres, no ano de 1939. De modo geral, Dmitri conseguiu se reabilitar enquanto figura pública e artista dentro da URSS, chegando a receber, em 1941, o prêmio Stalin por seu *Quinteto para piano em sol menor, opus 57*.

5.6 Sinfonias de Guerra

Em 22 de junho de 1941, a Rússia foi invadida pelos nazistas em uma flagrante violação do pacto Molotov-Ribentropp. A situação proporcionou a Shostakovich a oportunidade de compor uma sinfonia, agora sua sétima, que seria emblemática e extremamente significativa.

A invasão germânica trouxe momentos dramáticos, Schwarz comenta que

Até o final de 1941, Kiev havia sido capturada, Leningrado estava cercada e os alemães estavam às portas de Moscou. Do lado soviético, houve heroísmo, confusão e até ocasional traição — mas, no final, o heroísmo prevaleceu. “A fibra moral do povo” foi — como Alexei Tolstoy escreveu em 1942 — o fator determinante nesta guerra cruel. Mas houve momentos em que até a fibra moral cedeu. Um desses dias de pânico foi 16 de outubro de 1941, quando se pensou em Moscou que os alemães

havia rompido as defesas da cidade. Esse dia “certamente não foi um conto de ‘heroísmo unânime do povo de Moscou’ como registrado na História oficial”, escreve Alexander Werth. O pânico foi acelerado pela decisão do governo, tomada alguns dias antes, de evacuar todas as instituições científicas e culturais importantes (SCHWARZ, 1972, p.175, tradução nossa).

Por dramática que tenha sido a situação, compositores se viram inspirados pelos acontecimentos, e ainda que de modo reduzido, algumas instituições musicais mantiveram suas atividades, tanto em Moscou quanto em Leningrado, dando a população algum conforto diante daqueles tempos difíceis.

Todavia, a situação em Leningrado piorou de maneira drástica. Houve bloqueio entre setembro de 1941 e fevereiro de 1943, levando à fome e a morte entre 632.000 a 1 milhão de pessoas, que também enfrentaram o frio extremo, bombardeios e ataques aéreos. Além disso, ainda houve falta de energia elétrica, falta de água potável e contaminação dos recursos hídricos. Sobre o desenrolar da guerra em si, ela pode ser dividida em dois grandes períodos, nos quais, entre 1941 e 1943, houve o choque, a invasão e a violência dos ataques nazistas; e entre 1942 e 1945, onde os soviéticos conseguiram reagir e vencer.

Figura 6: Jovem soldado agita a bandeira da URSS depois da libertação do cerco de Stalingrado



Fonte: Hora do Povo (2018)

Em tempos de guerra, o cerceamento estético e também político decresceu em sua intensidade. Assim como o resto da população, Mitya estava muito mais preocupado com a austeridade daqueles dias; e sua música, portanto, buscava, mais do que tudo, servir de alívio para uma população vilipendiada pela brutalidade do conflito.

Considerando a época da composição da *Sinfonia nº 7 em dó maior, opus 60 - Leningrado*, no ano de 1941, a certeza da vitória russa ainda estava distante e a própria postura de Shostakovich perante o conflito revelava um particular interesse e consciência nacional do compositor, que até mesmo se alistou, mas teve seu ingresso no exército negado por questões de saúde. Ele era míope e não tão cheio de condições físicas, mas quis pessoalmente dedicar essa obra para a cidade de Leningrado. Algo que ele jamais havia feito.

Seu *opus 60*, no entanto, tornou-se extremamente popular e, antes de ser performada na Rússia ainda em guerra, foi exportada e teve estreia mundial nos EUA, com a Orquestra da NBC sob regência de Arturo Toscanini, em 9 de julho de 1942. A obra foi executada também na Inglaterra, Austrália e na América Latina, projetando a reputação russa e sua resistência perante as investidas nazistas, sendo, para russos e estrangeiros, como uma crônica musical dos dias de guerra.

Sobre a obra em si, tem-se uma orquestração gigantesca. Acerca disso, o regente russo Vasily Petrenko comenta que Shostakovich

[...] sentiu a responsabilidade de trazer o maior número possível de músicos da linha de frente para tocar na apresentação em Leningrado. Eles receberam comida: é por isso que há tantos instrumentos extras de sopro, harpas e madeiras – ele estava literalmente salvando vidas (PETRENKO, 2019, tradução nossa).

Shostakovich também não negou suas raízes modernistas, utilizando-se de referências a Mahler e Stravinsky. Porém, conseguiu adequá-las para atender ao público e aos ditames do Partido, por meio de passagens marciais, fanfarras, temas folclóricos e de certa conformidade ao realismo neoclássico.

Há logo no primeiro movimento ambiguidade, de modo que possui temas musicais que serviam de referência a Stalin, mas foram encarados como anti-hitleristas. Posteriormente, os temas foram interpretados como uma referência ao mal, ao totalitarismo e ao militarismo.

O trabalho realizado por Shostakovich no primeiro movimento sugere uma atenção bastante incidente com relação ao seu desenvolvimento. Com aproximadamente trinta minutos de duração, por detrás da estrutura dos temas acontece um *crescendo* que dura todo o movimento. Com essa dinâmica, o autor quer descrever a horrível máquina de extermínio que era o totalitarismo (em suas variadas formas de expressão, tais como descreve a filósofa Hannah Arendt) e

protestar contra ela. O horror vivido pelos cidadãos de Leningrado foi traduzido em forma de som na inquietação de um *crescendo* que parece não terminar (FILHO; SILVA, 2022, p.13-14, grifo nosso).

Existem muitos elementos estéticos que ilustram a complexidade da peça, para além de sua dinâmica em *crescendo*. No todo, a obra carrega muito patriotismo e serviu como potente arma de propaganda para o Estado, ganhando contornos e atribuições de sentido para além daqueles pensados pelo compositor. Com essa obra, inclusive, Shostakovich venceu uma vez mais o Prêmio Stalin, em 42.

Ato contínuo, a oitava sinfonia não alcança o mesmo sucesso que sua antecessora, porém, junto dela e da nona, formam as sinfonias de guerra. Houve críticos que até mesmo reconheceram sua qualidade, colocando-a acima de sua antecessora. No entanto, com o passar do tempo, a obra caiu no esquecimento.

Em linhas gerais, ela foi encarada como sendo muito mais um retrato trágico da guerra, ao contrário da sétima, que é considerada como um ato de bravura. Esse caráter trágico, nos movimentos lentos, se manifesta pela presença de melodias mais angustiadas. Porém, existem momentos marciais, sugerindo, evidentemente, militarismo conectado ao autoritarismo e a força destrutiva da guerra.

No quarto movimento, a *passacaglia*, forma musical barroca, caracterizada quase sempre por uma série de variações contínuas sobre um tema de baixo repetido, se arrasta em solidão e tristeza, até mudar de tonalidade e ir para seu movimento de conclusão. Nele, há uma atmosfera mais bucólica, com um clímax um tanto quanto incongruente, até que diminui e a obra se encerra de modo pacífico, mas nada triunfal.

De modo geral, a oitava sinfonia foi criticada por sua “linguagem dissonante, seu humor derrotista, sua falta de afirmação, seu subjetivismo taciturno” (SCHWARZ, 1972, p.195, tradução nossa). Esse seria um conjunto de “defeitos” perigosos diante da Doutrina Zhdanov. Já a *Sinfonia n° 9 em mi bemol maior, opus 70*, buscou ser o oposto da proposta anterior, trazendo um conjunto de sentimentos mais bem humorado e de tom mais vitorioso, mas ainda assim a obra não significou muito, pois o povo soviético esperava algo mais apoteótico, como uma sinfonia coral, que significaria um trabalho artisticamente mais ambicioso e solene.

Contando, por fim, com críticas positivas e negativas, a obra também entrou na nova leva de banimentos junto com o oitavo trabalho sinfônico de Shostakovich. Três anos após a estreia de sua nona sinfonia, que ocorreu em 1945, Shostakovich se vê novamente em meio a um tumulto tão grande quanto aquele desencadeado por *Lady Macbeth* em 1936.

5.7 A Zhdanovschina

O final da II Guerra Mundial não foi um período de descanso e de paz como, talvez, muitas pessoas esperavam. Ao contrário, foi o momento no qual duas grandes forças, Estados Unidos e URSS, travaram disputas pela hegemonia cultural, social e econômica global, iniciando a chamada Guerra Fria. Esse conflito não foi caracterizado pelo confronto direto entre as duas grandes potências, mas foi marcado, sobretudo, por conflitos e discursos de poder simbólico, que, nas periferias do mundo, reverberaram e redundaram em confrontos violentos e armados.

Com isso, a cortina de ferro, termo popularizado por Winston Churchill em 1946, era levantada, separando o leste da Europa soviética do resto do mundo. Internamente, a paz e maior abertura esperadas pelo povo russo não chegaram, A NKVD voltou a atuar de maneira mais explícita e o período de terror reinstalado na URSS iria conhecer o início de seu fim apenas a partir de 1953, com a morte de Stalin.

Dentre as medidas empreendidas para reconstruir o país devastado pela guerra, estavam reforçar a disciplina de trabalho, lançar um novo plano quinquenal e manter a semana de 48 horas de trabalho. No plano cultural, o Comitê Central do Partido impôs, para as ciências e as artes, restrições ideológicas que buscavam contrabalancear o tempo de relaxamento do Partido por conta dos anos em guerra.

No âmbito das práticas culturais, essas restrições e expurgos se chamaram Doutrina Zhdanov ou Zhdanovschina, em referência a Andrei Zhdanov, secretário do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética e responsável ideologicamente pelo Departamento de Agitação e Propaganda (Agitprop). Ele ainda acumulava importância dentro do Politburo, podendo tomar decisões de grande escala.

Essas perseguições, que atingiram seu zênite entre 46 e 48, foram uma continuação das decisões implementadas em 1932, quando todas as instituições culturais, pertencentes ao governo ou não, foram dissolvidas para dar lugar às uniões centrais. Porém, diferente da década de 30, Stalin atuou de uma forma mais direta, dando discursos, como o de 9 de fevereiro de 1946, nos quais exaltava o mundo soviético, sua bravura diante das investidas nazistas e culpava o capitalismo pela II Guerra Mundial.

Com relação a sua forma de atuação, Andrei tinha claras intenções de realizar uma espécie de limpeza ideológica, sendo descrito da seguinte forma:

Culto e bem-educado, frio e implacável, Zhdanov tinha o fanatismo da convicção. Ele não recuava diante de nada que pudesse ajudá-lo a alcançar seus objetivos, que acreditava serem do melhor interesse de seu Partido e de seu país. Ele recorria a

abusos, insinuações, ameaças e até mesmo lisonjas, se necessário. Conhecia a intelectualidade; estava ciente das divisões secretas, das invejas ocultas, das excentricidades artísticas. Ele explorava os ressentimentos dos jovens e dos não reconhecidos contra o "establishment". O que quer que fizesse, sempre se apresentava como o protetor da verdadeira arte russo-socialista. Depois de reunir um grupo de intelectuais ou artistas, ele dava o tom com um discurso principal e, em seguida, apenas presidia longas sessões de vilificação mútua, disfarçadas sob o eufemismo de "debates criativos" (SCHWARZ, 1972, p.205, tradução nossa).

Dentro do jogo de poder e manipulação estabelecido por Zhdanov, criou-se uma vez mais a situação generalizada de acusações, a busca constante de autodefesa, a veemente retratação pública para evitar punições. O silêncio tornou-se sinal claro de culpa. Foi um período onde artistas ilibados se lançaram em atitudes extremas e questionáveis pelo medo e pela ambição.

Nos anos da Zhdanovschina, quatro resoluções foram aprovadas pelo Comitê Central: 1 - 14 de agosto de 1946: *Resolução sobre os Jornais Zvezda e Leningrado*; 2 - 26 de agosto: *Sobre o Repertório dos Teatros Dramáticos e Medidas para sua Melhoria*; 3 - 4 de setembro: *Sobre o Filme Bolshaya Zhizn*; 4 - 10 de fevereiro de 1948: *Sobre a Ópera Velikaya Druzhba, de V. Muradeli*.

Nos seis meses seguintes à publicação da resolução sobre a ópera *Velikaya Druzhba - A grande amizade*, de Muradeli, Zhdanov morreu, mas suas políticas de terror cultural continuaram vigentes até o falecimento de Stalin. Algumas poucas dessas políticas perduraram por décadas, até mesmo.

A ópera *A grande amizade*, em tese, foi preparada para ser uma homenagem a Stalin, mas o secretário do Comitê Central reprovou tanto o libreto quanto a música, e o decreto de sua condenação tem incontáveis passagens de rechaço estético:

Os principais defeitos da ópera residem, antes de tudo, em sua música, que é inexpressiva e insípida. *A Grande Amizade* não contém uma única melodia ou ária que provavelmente seria lembrada pelo público. Sua música é dissonante e desarmônica, construída inteiramente com dissonâncias e combinações de sons chocantes. Algumas partes da partitura e algumas cenas, que aspiram à melodia, são repentinamente interrompidas por ruídos dissonantes que são absolutamente estranhos à audição humana normal e têm um efeito depressivo sobre o ouvinte. Não há uma conexão orgânica entre a música e os episódios representados no palco. As partes vocais da ópera – corais, solos e cantos em conjunto – deixam uma impressão muito monótona. O resultado geral é que as potencialidades tanto da orquestra quanto dos cantores não são aproveitadas.

O compositor não se inspirou na riqueza das melodias folclóricas, canções, temas e motivos de dança que são tão abundantes nas criações populares dos povos da URSS, e em particular entre os povos do Cáucaso do Norte, onde a ação da ópera se passa (Decisão do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética (Bolchevique) 1948, tradução nossa).

Nessa mesma resolução, o nome de Shostakovich é citado várias vezes junto a outros compositores, e isso é feito com a intenção de retomar o problema que *Lady Macbeth*

representou em 1936 e mostrar o quanto a estética de Shostakovich ainda era desviada, formalista e anti-popular. Além disso, o documento também lamenta o quanto as instituições de educação musical estavam permeadas de erros e o quanto os estudantes desejavam imitar a estética de Mitya, o que seria um grave problema.

Somado a isso, a resolução Muradeli também buscava descrever o formalismo, entendendo que ele se conecta com uma estética ocidental decadente:

As características dessa música são a negação dos princípios básicos da música clássica, a defesa da atonalidade, dissonância e discordância, que supostamente representam 'progresso' e 'novidade' no desenvolvimento das formas musicais, a renúncia a princípios fundamentais da composição musical, como a melodia, e a preferência por combinações confusas e neurológicas que transformam a música em cacofonia, em uma aglomeração caótica de sons. Essa música tem muito do espírito da música modernista contemporânea burguesa da Europa e da América, que é um reflexo da decadência da cultura burguesa e significa a completa negação da arte musical (ibidem, tradução nossa).

O resultado desse documento não poderia ser outro senão o completo e generalizado medo por parte dos compositores, especialmente daqueles que foram especificamente citados: Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Aram Khachaturian, V. Shebalin, G. Popov, N. Myaskovsky. As consequências mais comuns foram cancelamento de trabalhos, não execução de suas obras e suspensão das mesmas. Nessa onda punitiva, críticos de arte e musicólogos também se tornaram alvo de punições.

Figura 7: Shostakovich ao centro, com Prokofiev (esquerda) e Khachaturian (direita) em 1945.



Fonte: Getty images (2014)

Nesse mesmo período, Shostakovich compôs peças “para as gavetas”, termo correntemente usado para se referir às composições que, se publicadas, seriam tanto razão de censura quanto de punição e, por isso, permaneceram ocultas. Este é o caso de trabalhos como o *Concerto para Violino em lá menor, opus 77*, e *Canções dos Poetas Judeus, opus 79*).

A obra para violino é inequivocamente “formalista”, tendo dissonâncias e atonalismos incontestáveis, e é sombria e introspectiva. Por outro lado, *Canções dos Poetas Judeus* traz melodias próprias do povo judaico, inaceitáveis dado o antissemitismo presente entre os soviéticos na época.

Por outro lado, em 1949, Shostakovich produz *A canção da floresta, opus 71*, um oratório composto conforme o credo do realismo para exaltar Stalin como o “grande jardineiro” depois do processo de reflorestamento das estepes. A obra rendeu uma vez mais o prêmio Stalin, em 1950. Para evitar a penúria, Dmitri também compôs trilhas-sonoras para cinema.

Esse aparente contorno com *A canção da floresta*, no entanto, foi provocado por uma situação delicada. Shostakovich foi largamente influenciado pelo modernismo de Stravinsky e isso se refletiu profundamente em sua obra. Com isso, no ano de 1949, representando a Rússia em uma conferência na ONU, Shostakovich é questionado se apoiava o banimento da música de Stravinsky na Rússia.

O compositor respondeu que apoiava e o jornalista, levando em conta o conjunto da obra de Shostakovich, conclui que ele estava sendo forçado a mentir e escreveu uma matéria a esse respeito, deixando o compositor publicamente comprometido.

5.8 Vida pós-Stalin

Em 5 de março de 1953, Stalin morreu ao som do *Concerto para piano n°23 em lá maior, k.488*, de Mozart. Curiosamente, Sergei Prokofiev, outro compositor russo que teve confrontos estéticos intensos com Stalin e o realismo, morreu no mesmo dia.

Com a morte de seu grande amigo e líder, modo irônico com o qual Shostakovich se referia ao ditador, a *Sinfonia n° 10 em mi menor, opus 93* é composta e estreada em dezembro daquele mesmo ano.

A décima composição mistura o caráter épico da quinta, sétima e oitava sinfonias, mas recebe alimento extra graças à liberdade recém conquistada e a maturidade alcançada com o tempo. Como definiu o próprio compositor, é uma obra sobre Stalin e os seus anos de governo.

A obra inicia-se de forma lúgubre, passando para um segundo movimento mais forte, dramático e que se entende como um retrato musical de Stalin e sua brutalidade. O terceiro movimento é como uma dança um pouco grotesca, com certo mistério. O movimento final se encerra com força e agilidade, marcando o final de uma era sombria.

(...) é uma magnífica recriação da sinfonia Romântica em uma escala imponentemente grande. Seu plano de quatro movimentos se alinha fortemente com a tradição Clássico-Romântica, mas abrange contrastes impressionantes que abandonam as proporções clássicas. Esses contrastes vão desde um vasto moderato inicial em mi menor, passando por uma das mais curtas explosões de 'fúria' do compositor na chave polar oposta de si bemol menor, até um movimento de dança *allegretto* em dó menor, que por si só é repleto das mais estranhas e pessoais mudanças de humor, variando de incertezas e reminiscências até uma afirmação maníaca. Precedido por uma introdução reflexiva que, ao mesmo tempo, contém em si as sementes do que está por vir, o *finale* finalmente atinge o modo maior tão esperado em uma dança sinfônica animada que, no decorrer das reminiscências tanto do segundo movimento quanto da introdução do *finale*, traz de volta a assinatura musical do compositor do *allegretto* em um triunfante *tutti* em uníssono. Se o triunfo é a mensagem deste *finale*, então é uma afirmação muito pessoal, enquanto os tímpanos marcam com força o monograma do compositor nas páginas finais (ROSEBERRY, 2008, p.28, tradução nossa, itálico nosso).

Esse monograma é um tema musical, uma sequência das seguintes notas: ré, mi bemol, dó e si, na notação germânica corresponde a DSCH - Dmitri SHostakovich. Ele será também usado, posteriormente, em outras obras, como o *Concerto para violoncelo nº1 em mi bemol maior, opus 107*. Ademais, com o relaxamento das políticas estéticas, obras ostracizadas foram reabilitadas, como a oitava sinfonia.

Os anos subsequentes à morte de Stalin ainda carregaram tensões para Shostakovich, que admitiu ter sido chantageado para aderir ao Partido e ser, com isso, presidente da União dos Compositores nos anos 60. Ao mesmo tempo, depois de ingressar, foram escritos em nome de Shostakovich artigos denunciando o individualismo na música e toda essa situação quase o levou ao suicídio.

O compositor ainda continuou produtivo, compondo outras 5 sinfonias e obras com várias temáticas de caráter político, especialmente dedicadas a Lênin, às vítimas do fascismo e contra o antissemitismo, atuando, inclusive, politicamente contra a prisão do poeta Joseph Brodsky. Junto a outros intelectuais, Shostakovich lutou contra a reabilitação de Stalin como líder da URSS.

Em 1965, o compositor contraiu poliomielite, e ainda com paralisia continuou a compor. Sua saúde foi se deteriorando com o passar do tempo. Ele sofreu diversos ataques cardíacos, e em um deles quebrou as duas pernas. Seu falecimento ocorreu em 1975 devido a um câncer de pulmão.

Atualmente, a vida e obra dele são altamente consideradas no mundo da música, onde

existem duas abordagens acadêmicas nas quais uma sustenta Shostakovich como figura subversiva e dissidente velado e outra que o vê como conformista que aceitou o regime de Stalin. De toda forma, a compreensão exata ainda se encontra em aberto, enquanto sua música é amplamente executada não só em salas de concertos, mas também em produções de massa.

Figura 8: Shostakovich em idade avançada



Fonte: Classic connect (2024)

6 Considerações finais

Na contemporaneidade, por mais que exista a ideia dominante de que a comunicação acontece apenas quando é comunicação verbal, sendo construída a partir da palavra falada ou escrita, a vivência humana contraria esse paradigma. Os eventos que se passaram na URSS antes da ascensão de Stalin e durante o seu governo demonstram que a música está para além de um mero aspecto artístico e que apenas serve para o entretenimento.

Assim sendo, a intenção primordial foi entender o processo de instrumentalização da música a fim de que o seu valor político-discursivo, gerado a partir de uma certa estética, fosse utilizado para além da finalidade meramente artística, contemplativa ou recreativa. Paralelamente, para entender esse objetivo geral, foi necessária a compreensão de diversos aspectos sobre como a música é, de fato, uma forma concreta de comunicação para além da palavra escrita e falada e que, mais do que isso, é também dotada de um processo semântico próprio.

Não obstante esse esforço de compreensão, outros objetivos secundários demandaram igual atenção, como o conhecimento do contexto histórico, político e filosófico da vida soviética e de seu realismo socialista, o esclarecimento de termos do jargão técnico musical, como se constitui o discurso de poder simbólico e quais os fundamentos das relações públicas e como era a mídia de massa soviética.

Por fim, nesse sentido, o acesso à vida e obras de Dmitri Shostakovich referentes ao período estudado serviram como estudo de caso para compreender como o discurso estético musical cria relações de poder, busca ratificar ideologias e perpetuar elites políticas por meio do capital simbólico.

Tendo em vista tanto o objetivo primário quanto secundário, a importância de estudar tal temática se revela justamente pelo fato de que, seja naquele contexto ou no momento atual, a sociedade do espetáculo sustenta a sua ideologia não pela força militar como Stalin, mas por outros mecanismos que, engendrando certa estética, mobilizam as massas a aderir ao seu discurso, domesticando-a não pelo medo, mas, talvez, por certa disciplina dopaminérgica e ilusão de instantaneidade.

Ao escrever sua obra *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord, em 1967, faz alusão a esta sociedade, vertiginosamente midiática e hiperveloz, na qual as imagens - e os sons - prestam-se a criar um mundo de espetáculo e simulação do real, onde as pessoas, devotando-se a este espetáculo, a esta estética, imolam a si mesmas no altar da ideologia dominante e daqueles que são os senhores do discurso simbólico.

Os resultados obtidos com este trabalho não encerram, porém, a possibilidade, senão necessidade, ulterior de pesquisa para se obter ainda maiores esclarecimentos sobre a relação entre música, poder e discurso. No entanto, primeiramente, fica perceptível o quanto o domínio midiático é uma variável de essencial importância na equação entre música e poder político.

Antes de determinar uma estética artística oficial para si, o regime soviético se instalou no poder governamental, tomou o aparato de Estado para si e soube monopolizar a força militar a seu favor. Mesmo com todos os reveses políticos dentro do Partido, especialmente aqueles relacionados à sucessão, o mundo bolchevique não prescindiu do monopólio e da centralização da mídia de massa, criando, para isso, uma estrutura altamente verticalizada e hierárquica de funcionamento.

Ao mesmo tempo, é preciso salientar o quanto a mentalidade soviética, na figura de seus líderes, era esclarecida a respeito dos sentidos e significados filosóficos de seu socialismo e o quanto esse esclarecimento deveria se traduzir na vida social e, por conseguinte, nas artes.

Dessa forma, o realismo socialista não emerge apenas como uma opção estética entre outras tantas, ele é, na verdade, um fruto da forma de pensar e do conceito de ação e construção social da mentalidade socialista. Fundidos os seguintes elementos: monopólio midiático, consciência filosófico-marxista esclarecida e realismo socialista, tem-se a necessidade inexorável de se seguir certos ditames estéticos que favoreçam uma arte para a massa, proletária, sem formalismos e os demais defeitos ocidentais e burgueses que minam o tecido social comunista.

As contribuições teóricas fundamentais de Bourdieu e de van Dijk são um arcabouço que evidencia como a elite soviética, detendo em suas mãos todo o poder discursivo, tanto pelo controle midiático quanto pela censura a dissidentes, usa da estética do realismo para construir sua estrutura simbólica. Essa estrutura simbólica tem uma miríade de símbolos que buscam gerar coesão social, ilusão de participação social e ratificam a manutenção de poder da elite simbólica.

Em suma, o poder do discurso político gera o discurso artístico que, por fim, ratificando a ideologia por detrás do poder político, endossa a perpetuação do poder nas mãos das elites. Nessa “ciranda discursiva”, o realismo socialista vem como “tsunami” através de discurso político midiático e que impõe o discurso artístico. Uma vez que esse discurso artístico é transformado em arte, essa arte torna-se um discurso de poder simbólico.

Na vida de Shostakovich e de outros artistas, o discurso político veio como fruto da

dominação da elite política sobre os meios de comunicação de massa, que exigia estética realista como espinha dorsal das artes dali em diante. Com isso, o realismo socialista, ao tornar-se música, torna-se um discurso artístico que endossa a grandeza de Stalin e do Partido e mantém sua dominância de poder, incluindo poder discursivo e simbólico.

Todavia, o contraponto que Shostakovich ofereceu a essa lógica salientou o quanto o discurso é poder e pode ser confronto quanto quebra, de algum modo, a “ciranda discursiva” da elite política. Esse contraponto se manifesta especialmente nas denúncias, humilhações públicas, na desesperada necessidade de retratação, na censura e na perseguição. A estética modernista, para além de ser uma outra forma de abordar melodia, ritmo, harmonia e outros elementos estético-musicais, nas mãos de Shostakovich e em sua realidade contextual, serviu de mensagem política e artística.

O processo para compreender a dinâmica entre música, poder e discurso, todavia, foi denso e apresentou inúmeras limitações de tempo e de conteúdo. Tais limitações se dão pela abundância de estudos e perspectivas acerca da URSS, sobretudo pela abertura de muitos de seus arquivos secretos e pela fragmentação de assuntos, onde um tema, como discurso, pressupõe a compreensão do uso das mídias de massa que, a seu turno, não prescinde do seu contexto político e seu vínculo com eventos históricos da época.

Não obstante tal situação, a compreensão de como a música se constitui como discurso de poder simbólico é basilar para entender como hoje, na sociedade do espetáculo, agora muito mais panóptica, algorítmica, hiperveloz e atomizada, as elites ganharam ainda mais poder discursivo, de modo a poder, assim, perpetuar sua hegemonia sobre o pensamento e comportamento humano.

Com isso, abre-se um leque de possibilidades de pesquisa, sem declinar que, para o trabalho atual, ainda se faz possível compreender outros pontos, como a situação do realismo durante o período de degelo e como ele se chocou com aquela geração musical educada seguindo os passos estéticos de Shostakovich. Esse seria o caso, por exemplo, da compositora Galina Ustlovskaya, uma das poucas a ter sido elogiada pelo próprio compositor.

Ao mesmo tempo, seria igualmente interessante compreender os confrontos discursivos de Shostakovich tendo sua perspectiva mais íntima e subjetiva, e não tendo em vista apenas o contraste com as políticas artísticas da época. Paralelamente, o aprofundamento na perspectiva de Stalin também iria gerar maior compreensão sobre a intrincada relação entre música, discurso e poder.

7 Referências bibliográficas

ALVES, L. **O signo: elementos semióticos de Peirce**. Ensaios e Notas, 2016. Disponível em: <https://wp.me/pHDzN-38G>. Acesso em: 23 out. 2024.

Shostakovich 2024. **Classic connect**, 2024. Disponível em: <https://www.classicalconnect.com/node/14287>. Acesso em: 16 nov. 2024.

Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich and Aram Khachaturian, Russian composers, 1945. **Getty images**, 2014. Disponível em: https://media.gettyimages.com/id/464445445/pt/foto/sergei-prokofiev-dmitri-shostakovich-and-aram-khachaturian-russian-composers-1945-prokofiev.jpg?s=612x612&w=gi&k=20&c=dNjWundwMgeVv5of2x8o1K1KYBmWMe9Pr55Bbt_FbcY=. Acesso em: 16 nov. 2024.

Exhibits from Mikhailovsky Theatre on display in London. **Mikhailovsky Theatre**, 2017. Disponível em: https://mikhailovsky.ru/en/press/news/exhibits_from_mikhailovsky_theatre_on_display_in_london/. Acesso em 16 nov. 2017

LOPES, C. A debacle da pseudo-esquerda e o renascer da humanidade. **Hora do Povo**, 2018. Disponível em: <https://horadopovo.com.br/a-debacle-da-pseudo-esquerda-e-o-renascer-da-humanidade-16/>. Acesso em 16 nov. 2017

AMMER, C. **The Facts On File Dictionary of Music**. 4ª ed. Nova Iorque, NY: Checkmark Books, 2004.

ANDRADE, H. F. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 15, n. 13, p. 152–165, 2010. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/64089>. Acesso em: 2 nov. 2024.

ARISTÓTELES. **A Política**. Vega, 1998.

ARNN, J. D. (1983). Review of A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries, by R. Steblin. **Studies in Musicology**, Vol. 40, No. 2, p. 287-289. DOI: <https://doi.org/10.2307/941305>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/941305>. Acesso em 23 out. 2024.

BAKST, J. Music and Soviet Realism. **The Polish Review**. Vol.7, nº1, pp.67-74, 1962. DOI:<https://www.jstor.org/stable/25776384>. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25776384?read-now=1&seq=8#page_scan_tab_contents. Acesso em: 02 out. 2024.

BALL-ROKEACH, S.; DEFLEUR, M. **Teorias da comunicação de massa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

BARROS, C.; NOGUEIRA, M. **O realismo socialista na música como estética e como moral**. IN: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017, Campinas. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4813/public/4813-16407-1-PB.pdf. Acesso em: 03 set. 2024

BENNETT, R. **Elementos básicos da música**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990

BILLINGTON, J. **A fé revolucionária**. 1ª ed. Campinas, SP: Vide editorial, 2020.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BROOKS, F. Socialist Realism in Pravda: Read All about It!. **Slavic Review**, Vol. 53, No. 4, p. 973-991, 1994. DOI: <https://www.jstor.org/stable/2500842>. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2500842?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents. Acesso em: 05 nov. 2024.

BROWN, S; VOLGSTEN, U. (Org.). **Music and manipulation: on social uses and social control of music**. 1ª ed. Berghahn Books: 2006

CASTILHO, R. **Filosofia do direito**. 2ªed. São Paulo: Saraiva, 2015.

CHALABY, J. Public Communication in Totalitarian, Authoritarian and Statist Regimes: A comparative glance. IN POSTOUTENKO, K. (Org.). **Totalitarian Communication: Hierarchies, Codes and Messages**. 1ª ed. Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH, 2010. p. 67-90. Disponível em: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/25375/1004721.pdf;jsessionid=FA1F8B912B1A0D81D1D1E5ABD5EB017C?sequence=1>. Acesso em: 20 set. 2024.

CORNER, C.; LIM, J. H. **The Palgrave Handbook of Mass Dictatorship**. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

CROSSLIE-HOLLAND, P. Rythm. **Encyclopedia Britannica**, 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/rhythm-music>. Acesso em 23 out.. 2024.

DAVIES, S. On defining music. **The Monist**, vol. 95, no. 4, p. 535-555, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42751232>. Acesso em 14 set. 2024.

Decision of the Central Committee, C.P.S.U. (B.). **Muradeli's Opera: The Great Friendship**, fev. 1948. Disponível em: <https://revolutionarydemocracy.org/rdv12n2/muradeli.htm>. Acesso em: 14 nov. 2024

DIJK, T. A. **Discurso e poder**. 2ªed. São Paulo: Contexto, 2010.

DUARTE, P.; MARTINS, F. De Lênin a Stalin: a consolidação do planejamento econômico na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. **Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política**. Nº 63, pp.166-197, 2022. Disponível em: <https://revistasep.org.br/index.php/SEP/article/view/798>. Acesso em: 30 out. 2024.

ECK, A. **How Music Resonates in the Brain**. Harvard Medicine, 2024. Disponível em: <https://magazine.hms.harvard.edu/articles/how-music-resonates-brain>. Acesso em: 22 out. 2024.

EDMUNDS, N. **Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin : The Baton and Sickie**. 1ªed. Londres: Routledger, 2004.

ELLMAN, M. Soviet repression statistics: some comments. **Europe-asia studies**. Vol. 54, No. 7, 1151–1172, 2002. Disponível em: https://sovietinfo.tripod.com/ELM-Repression_Statistics.pdf. Acesso em 30 out. 2024.

ERREN, L. Stalinist Rule and its Communication Practices. IN POSTOUTENKO, K. (Org.). **Totalitarian Communication: Hierarchies, Codes and Messages**. 1ª ed. Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH, 2010. p. 42-65. Disponível em: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/25375/1004721.pdf;jsessionid=FA1F8B912B1A0D81D1D1E5ABD5EB017C?sequence=1>. Acesso em: 20 set. 2024.

FAY, L. **Shostakovich - a life**. Oxford University Press, 2000. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/f/fay-shostakovich.html?scp=11&q=oxford%20exam&st=cse>. Acesso em: 11 nov. 2024.

FILHO, J.; SILVA, G. Dmitri Shostakovich: Elementos identitários e a temática do mal no allegretto da sétima sinfonia, op. 60 – Leningrado. **Música Hodie**, vol.22, 2022. DOI: 10.5216/mh.v22.71385. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/71385>. Acesso em: 14 nov. 2024.

MANÁEV, G. Ouça as vozes REAIS de Lênin, Nikolai 2º, Stálin e outros. **Russia Beyond**, 2021. Disponível em: <https://br.russiabeyond.com/historia/84934-ouca-vozes-nikolai-lenin-stalin>. Acesso em: 16 nov. 2024.

FORNARI, J. **O compartilhamento de recursos cerebrais entre música e linguagem**. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas, 2019. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/musicologia/2019/07/31/28/>. Acesso em: 25 out. 2024.

FOSLER-LOUSSIER, D. Music and media in the service of State. IN: FOSLER-LOUSSIER, D. **Music on the move**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2020. p120-148. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.9853855.13>. Acesso em: 28 set. 2024.

GODT, I. Music: a practical definition. **The musical times**, vol. 146, no. 1890, pp. 83–88, 2005. DOI: <https://doi.org/10.2307/30044071>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/30044071>. Acesso em 4 set. 2024.

GRUNIG, J.; HUNT, T. **Managing Public Relations**. 1ª ed. Nova Iorque: CBS College Publishing, 1984.

HANSON, S. E. Marxism/Leninism. **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**, 2001. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/B0080430767011748>. Acesso em: 1 nov. 2024.

Harvard Dictionary of Music. 8ª ed. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.

HINGLEY, R. J. Role in Wolrd War II of Joseph Stalin. IN Joseph Stalin. **Encyclopedia Britannica**, 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Stalin>. Acesso em: 31 out. 2024.

HOFFMAN, D. Introduction - Interpretations of Stalin, 1930-1953. *IN* HOFFMAN, D (Org.). **Stalinism: the essential readings**. 1ª ed. Bodmin: Blackwell Publishing, 2003. p.2-7.

HOLLANDER, G. D. **Soviet newspapers and magazines**. Center for international studies. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 1967. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/18320993.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2024.

HOOVER INSTITUTION. **Uncommon Knowledge: Part 1: Stephen Kotkin on Stalin's Rise to Power** Youtbe, 2015. 33min 25s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3MzPzfEVjNE&t=21s>. Acesso em: 29 out. 2024.

HOOVER INSTITUTION. **Uncommon Knowledge: Part 2: Stephen Kotkin discusses Stalin's consolidation of power**. Youtbe, 2015. 30min 20s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZ9KCG0KO4U&t=50s>. Acesso em: 29 out. 2024.

HUNT, T.; GRUNIG, J. **Public relations techniques**. Texas: Harcourt Brace, Texas, 1994

JACKSON, N.; TANSEY, S. **Política**. 1ª ed. São Paulo: Saraiva, 2015.

JAKOBSON, R. **Linguagem e comunicação**. 24ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

KUNERT, R et al. Music and Language Syntax Interact in Broca's Area: An fMRI Study. **Plos One**, San Francisco, e0141069, nov. 2015. DOI: 10.1371/journal.pone.0141069. Disponível em: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0141069>. Acesso em: 28 out. 2024.

LEVINSON, J. **Aesthetic of Music**. Routledge Encyclopedia of Philoshy, 2011. Disponível em: <https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/music-aesthetics-of/v-1>. Acesso em: 24 out. 2024.

LEVITIN, D. **A música no seu cérebro**. 1ª ed. São Paulo: Objetiva, 2021.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. 2ªed. Lisboa: Avante, 1997.

MILHORANCE, F. **Música e Linguagem dividem o mesmo lugar no cérebro**. O Globo, 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/ciencia/musica-linguagem-dividem-mesmo-espaco-no-cerebro-11657603>. Acesso em 25 out. 2024.

MITCHELL, R. **Music and politics in the Soviet Union: from the revolution to reaction (1917 - 1936)**. Dissertação (mestrado em música). Carleton University, 2004.

MONTEFIORE, S.. **Stalin - The court of the red czar**. 1ª ed. Londres: Phoenix Paperback, 2003.

MURAŠOV, J. Performance and Management of Political Leadership in Totalitarian and Democratic Societies: The Soviet Union, Germany and the United States in 1936. *In* POSTOUTENKO, K. (Org.). **Totalitarian Communication: Hierarchies, Codes and Messages**. 1ª ed. Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH, 2010. p. 177-196. Disponível em: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/25375/1004721.pdf;jsessionid=FA1F8B912B1A0D81D1D1E5ABD5EB017C?sequence=1>. Acesso em: 20 set. 2024.

OLSON, D. **The world on paper: the conceptual and cognitive implications of writing and reading**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1994

PARR, F. An introduction to Shostakovich's Symphony No. 7. **BBC Music Magazine**, 2019. Disponível em:

<https://www.classical-music.com/articles/introduction-shostakovichs-symphony-no-7>. Acesso em 14 nov. 2024.

PEIXOTO, E. **Theodor Adorno: sobre a influência da música na formação humana**.

Educação Musical, 2018. Disponível em:

<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/18/23/theodor-adorno-sobre-a-influencia-da-msica-na-formao-humana>. Acesso em: 25 out. 2024.

PLATÃO. **A República**. 1ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001

POSNER, H. **Symphony No. 2 ("To October")**. LA Phil, 2002. Disponível em:

<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3940/symphony-no-2-to-october>. Acesso em: 13 nov. 2024.

POSTOUTENKO, K. Performance and Management of Political Leadership in Totalitarian and Democratic Societies: The Soviet Union, Germany and the United States in 1936. IN

POSTOUTENKO, K. (Org.). **Totalitarian Communication: Hierarchies, Codes and Messages**. 1ª ed. Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH, 2010. p. 91-124. Disponível em:

<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/25375/1004721.pdf;jsessionid=FA1F8B912B1A0D81D1D1E5ABD5EB017C?sequence=1>. Acesso em: 20 set. 2024.

REALISMO nas artes visuais. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**.

São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3639/realismo-nas-artes-visuais>. Acesso em: 01 de novembro de 2024.

REALISMO Socialista. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo403/realismo-socialista>. Acesso em: 31 de outubro de 2024.

Un enterrement à Ornans. Gustave Courbet. **Musée d'Orsay**, 2024. Disponível em:

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/un-enterrement-ornans-924#artwork-bibliography>. Acesso em: 16 nov. 2017

ROSEFIELDE, S. New Demographic Evidence on Collectivization Deaths: A Rejoinder to Stephen Wheatcroft. **Slavic Review**, vol. 44 , issue 3 , pp. 509-516, 1985

SCHUBART, C. **Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst**. Stuttgart : Scheible, 1839.

Disponível em:

<https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/17297253078888bsb10599461.pdf>. Acesso em 23 out. 2024

SCHWARZ, B. **Music and musical life in soviet society 1917-1981**. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Shostakovich's Big Break: A Guide to His Symphony No. 1. Houston Symphony, 2017. Disponível em: <https://houstonsymphony.org/32484-2/>. Acesso em: 12 nov. 2024

SILVA, L. **Os principais instrumentos de comunicação utilizados pelo relações-públicas para atingir seus público-alvo.** Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/33867/1/2013_tcc_ldcsilva.pdf. Acesso em: 23 de out. 2024

SIMÕES, R. **Relações Públicas: função política.** 3.ed. São Paulo: Summus, 1995.

SPIETH, D. et al. **Exploring the arts.** Louis: [S.l]: The Louisiana Library Network. 2022. Disponível em: <https://louis.pressbooks.pub/exploringarts/>. Acesso em: 26 out. 2024.

STALIN, J. **Discurso à nação sobre a invasão nazista.** 3 jul. 1941. Comunicação oral. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1941/07/03.htm>. Acesso em: 29 out 2024.

STALIN, J. **Materialismo dialético e histórico.** Josef Stalin Internet Archive, 1938. Disponível em: <https://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1938/09.htm>. Acesso em: 28 out. 2024.

STALIN, J. **Stalin blames World War II on capitalism.** Alpha History, 1946. Disponível em: <https://alphahistory.com/coldwar/stalin-blames-war-on-capitalism-1946/>. Acesso em: 14 nov. 2024.

SUNY, R. Stalin and his Stalinism: Power and Authority in the Soviet Union, 1930-1953. IN HOFFMAN, D (Org.). **Stalinism: the essential readings.** 1ª ed. Bodmin: Blackwell Publishing, 2003. p.16-35.

SWAFFORD, J. **The language of the spirit.** 1ª ed. Nova Iorque: Basic Books, 2017.

TANIS, K. Electrical Signalling (3): Film. In: Kirill POUSTOUTENKO, K.; TIKHOMIROV, A.; ZAKHARINE, D. **Media and Communication in the Soviet Union (1917–1953) General Perspectives.** 1ª ed. Cham, Suíça: Palgrave MacMillan, 2022. p.313-325.

TARUSKIN, R. **Defining Russia musically.** 1ª ed. Princeton: Princeton University Press, 1997.

TEIXEIRA, T. Os princípios da estética musical em Santo Tomás de Aquino. **Instituto de Música Claritas Pulchri**, 2020. Disponível em: <https://claritaspulchri.com.br/os-principios-da-estetica-musical-em-santo-tomas-de-aquino/#:~:text=Tom%C3%A1s%20faz%20de%20Arist%C3%B3teles%20a,forma%C3%A7%C3%A3o%20da%20boa%20disposi%C3%A7%C3%A3o%20interior%E2%80%9D>. Acesso em 20 out. 2024.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Great Purge. **Encyclopedia Britannica**, 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Great-Purge>. Acesso em: 30 out. 2024.

THE MOLOTOV-RIBENTROP PACT - ARCHIVE. **The Guardian**, 1939. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/from-the-archive-blog/2019/jul/24/molotov-ribbentrop-pact-germany-russia-1939>. Acesso em 31 out. 2024.

THE ZHDANOV decree 1948. **DSCH Journal**. Nº 9, 1998. Disponível em: https://dschjournal.com/wordpress/onlinearticles/dsch09_zhdanov.pdf. Acesso em 4 out. 2024.

VILJANEN, E. The formation of Soviet cultural theory of music (1917–1948). **Studies in East European Thought**. Vol. 72, pp. 135–159, 2020. <https://doi.org/10.1007/s11212-020-09357-3>. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11212-020-09357-3#citeas>. Acesso em: 04 out. 2024.

VOLLE, A. Mass communication. **Encyclopedia Britannica**. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/mass-communication>. Acesso em: 05 nov. 2015

WALKER, M. F. From Modernism to Socialist Realism. **Muzikologija**, vol. 2003, no. 3, p. 199 – 217, 2003. DOI: <https://doi.org/10.2298/MUZ0303199F>. Disponível em: <https://doaj.org/article/60816b3cf5854accb5c33784ea829b07>

WALKER, M. F. Modernism Rampant: Shostakovich and Mosolov. **Gresham College**, 2021. Disponível em: <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/modernism-rampant>. Acesso em: 13 nov. 2024.

WALKER, M. F. National in Form, Socialist in Content: Musical Nation-Building in the Soviet Republics. **Journal of the American Musicological Society**, Vol 51, issue 2, p.331–371, 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/831980>. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/jams/article-abstract/51/2/331/104784/National-in-Form-Socialist-in-Content-Musical?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 11 nov.2024.

WALKER, M. Shostakovich on Trial: from Lady Macbeth to the Fifth Symphony. **Gresham College**, 2022. Disponível em: <https://www.gresham.ac.uk/watch-now/shostakovich-trial>. Acesso em 23 set. 2024.

WEICKHARDT, G. Dictatorship and music: how russian music survived the soviet regime. **Russian History**. Vol. 31, nº 1/2, 2004, pp. 121–41. DOI:<https://www.jstor.org/stable/24657738>. Disponível em:<http://www.jstor.org/stable/24657738>. Acesso em: 12 set. 2024.

XIFRA, J. **Manual de Relaciones Publicas y institucionales**. 3ªed. Madrid: Editorial Tecnos, 2017

ZHDANOV, A. **Soviet Literature - The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature**, ago. 1934. Comunicação oral. Disponível em: https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm. Acesso em: 03 nov. 2024.