



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Eisler e Benjamin, uma chave política

Apontamentos conceituais e históricos para uma audição de

Hanns Eisler como “músico operativo”

Manoel Dourado Bastos¹

Resumen:

Em meio a “O autor como produtor”, que é uma de suas intervenções no debate sobre estética e política no calor da resistência ao fascismo e da luta pela construção do socialismo, Walter Benjamin faz uma breve referência aos argumentos de Hans Eisler sobre as “tarefas políticas do artista” desde um ponto de vista da música. A referência a Eisler não é coincidência, quanto mais porque Benjamin dá no texto especial ênfase ao conceito (e porque não dizer *práxis*) da “mudança de função” (*Umfunktionierung*), segundo Brecht. É exatamente no cerne do debate sobre o conceito de *Umfunktionierung* que Benjamin retoma os argumentos de Eisler sobre música e política, algo raro em sua produção crítica.

¹ Pós-doutorando CAPES/CNPq.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Eisler e Benjamin, uma chave política

Apontamentos conceituais e históricos para uma audição de Hanns Eisler como “músico operativo”

(...) a música é sempre já uma segunda natureza.

Theodor Adorno, “Sobre a pré-história da composição serial”.

Hanns Eisler é um incômodo “ponto surdo” na história da música moderna. Eclipsado por uma diretriz esteticista da história da música, taxado como um caso perdido de qualidades desperdiçadas por rebaixamento político da técnica musical, Eisler é figura secundária nos compêndios sobre música moderna. Por exemplo, Paul Griffiths (1998, p. 113-114) se refere a ele um par de vezes em sua “história concisa” da música moderna. Na passagem dedicada a Eisler, Griffiths está se referindo à importância do *Mahagonny* de Brecht e Weill no cenário da ópera alemã dos anos 1920 e 1930, com o aproveitamento, simpático ou não, do jazz nas sátiras de costumes. Eisler aparece então como o colaborador de Brecht que apresentou “maior engajamento político”. O compositor alemão está, então, entre a revolução na música e na política.

Schoenberg, de quem foi aluno, deplorou sua filiação a um partido, mas ele produziria uma enorme quantidade de obras – canções, coros, música de cena e para cinema –, em sua maior parte declaradamente políticas na intenção e militantes na expressão. Nos anos imediatamente anteriores à ascensão de Hitler, e novamente após a guerra, na nova República Democrática da Alemanha, Eisler fez da música de *agit-prop* uma veemente demonstração do envolvimento do compositor na vida contemporânea (ibidem, p.113).

Sob a sombra de Schoenberg, que, além do nariz torcido à filiação partidária (diga-se logo: *comunista*), considerava-o um de seus maiores discípulos (ao lado de Berg e Webern), Eisler é reconhecido por seu trabalho com agitação e propaganda. É por isso, aliás, que ele é definido como um músico de seu tempo. De qualquer modo, a adversidade entre ser aluno de Schoenberg e dedicar sua produção musical à atividade política mantém-se, pois ainda resta vazio o teor da relação entre atividade artística e política, ou, como diz Griffiths, a “forma que este envolvimento [do compositor na vida contemporânea] deveria assumir” (idem).

Remetendo ao embate ocorrido sobre o assunto na URSS da década de 1920 entre a Associação para a Música Contemporânea (ACM) e a Associação Russa dos Músicos Proletários



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

(ARMP)², Griffiths sugere uma síntese impossível entre a busca por técnicas musicais inovadoras, representada pela primeira, e a produção de uma sensibilização política das massas por meio das obras musicais, defendida pela segunda. Griffiths define então em termos formais o que vem a ser o “realismo socialista” em música: “robustas obras vocais para coros numerosos”, a obrigação do “otimismo” dos compositores em oposição ao “formalismo” (que deveria designar as técnicas musicais desenvolvidas no século XX) e o caráter instrutivo ou edificante das obras musicais em sentido social ou político.

O crítico musical aponta, por fim, a fina ironia de que, no mesmo período em que o “realismo socialista” vingou na URSS como política cultural, os nazistas passaram a perseguir a “música contemporânea mais audaciosa” como “bolchevismo”. Como resultado da “perseguição política”, uma série de músicos da URSS e da Europa migraram para os EUA. Não há apontamento por parte de Griffiths que Eisler esteja vinculado ao rebaixamento do “realismo socialista”. Pelo contrário, Eisler figura no grupo que Griffiths aponta como “os líderes da música européia contemporânea: Stranvinsky, Schoenberg, Bártok, Hindemith, Eisler, Krenek, Weill” (idem, p. 114).

Apesar da diretriz que comanda a história da música moderna ser apresentada como esteticista, o fundamento da surdez contra Eisler mostra-se tão-somente como político. Com isso, quero dizer que a argumentação estética na crítica a Eisler possui sua fundamentação numa reprovação política duvidosa. Aparece aí um forte indício de que o esteticismo reinante no estudo da história da música moderna tem óbvio fundamento político. Vejamos dois exemplos coligados do fundamento político da crítica esteticista a Eisler, contra os quais poderemos reconhecer que os raciocínios densos de Walter Benjamin são fundamentais para desdobrar argumentos mais sólidos sobre o músico alemão.

Vejamos, por exemplo, as poucas vezes em que Flo Menezes faz referência a Eisler. Ao desenvolver arguto argumento sobre Webern e o problema do tempo, contrastando-o com a concepção de Berg sobre o mesmo assunto, Flo Menezes apresenta em uma nota de rodapé a relação do compositor com seu tempo (2006, p. 146). A primeira metade da década de 1930, período em que Webern compôs o *Konzert Op. 24*, a que Flo Menezes se dedica por um instante de seu texto, foi o período em que o compositor alemão teria sido “mais contestador”, na luta contra o nazismo (a que posteriormente ele iria apoiar) e, principalmente, “regendo (...) obras de teor revolucionário, como as de Hanns Eisler, com textos de Brecht – obras influenciadas, contudo, pela estética reacionária do Realismo Socialista stalinista (...)” (idem). O que vem a ser essa influência, como ela opera musicalmente falando, não fica claro, mas podemos intuir de uma das atividades de Webern a que

² Para uma apresentação detalhada dessas e de outras associações no contexto soviético, cf. Neil Edmunds, 2000.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Flo Menezes faz menção – regente titular das organizações musicais (Coro e Orquestra de Trabalhadores) da Social-Democracia Austríaca. Se atentarmos ainda para o fato de que, em outro texto, Flo Menezes dedica mais algumas palavras para Eisler, apoiando-se no argumento de Luciano Berio, podemos encontrar mais subsídios para a compreensão dos fundamentos da crítica ao parceiro de Brecht.

Flo Menezes, comparando a fundamentação estética de John Cage com a de Schoenberg, afirma que enquanto do modelo de “pura invenção” de Cage “vemos brotar apenas epígonos sem metade da criatividade da referência de partida”, da mestria concentrada de Schoenberg “vemos surgir, ao longo de sua trajetória, obras díspares como as de Berg, Webern, Cage, ou até mesmo de um Hanns Eisler (‘desertor’ da vanguarda que Luciano Berio considera, com justiça, detentor de uma obra musical ‘estúpida’, de cunho jdanovista e stalinista)” (idem, p. 16). A reprovação de Berio vai mais longe. Em uma longa e estimulante entrevista publicada em livro no ano de 1981, o compositor italiano dedica a sua atenção para, algumas vezes, achincalhar Eisler. Em um dos momentos, Berio está debatendo com a entrevistadora Rossana Dalmonte aspectos relativos ao pluralismo de linguagens musicais a que se havia chegado – as “inúmeras tendências na música dos jovens” a que deveríamos chamar de “maneirismos”. Um dos maneirismos que Berio vai discutir com especial atenção diz respeito à idéia de “reconquista da melodia” evocada pelo compositor belga Henri Pousseur.

Meu amigo Pousseur atualmente está apregoando o dever de tirar as melodias do inimigo e, uma vez conquistadas, o dever de usá-las contra eles. Portanto, vamos produzir melodias com critérios progressistas e fazer com que sejam cantadas pelos “operários” a fim de que se libertem do poder melódico dos patrões. O resultado são as melopéias esqueléticas e insensatas, que ninguém canta, e que desconhecem um fato de primordial importância, como tive ocasião de dizer ao próprio Pousseur, ou seja, que os processos que geram melodias não se fabricam de um dia para o outro e que as melodias nascem espontaneamente na coletividade e nas poéticas quando todos os “parâmetros” musicais fazem as pazes e se põem a “cantar” juntos, isto é, decidem contribuir para a melodia, seja ela de Bach, Mozart, Webern ou mesmo Gerschwin (Berio, 1988, p. 67 e seq.).

O compositor italiano questiona a idéia de “fabricação e uso de melodias populares” como um erro político, contrapondo a isto a noção da melodia popular como “o resultado, não necessariamente espontâneo, de um processo de sedimentações coletivas”. Com mordaz ironia, Berio desenvolve o argumento:

O erro é o seguinte: a classe operária, a alta e a baixa burguesia e o poder econômico absoluto devem, de vez em quando, de uma maneira ou de outra, caminhar juntos, na cidade ou no campo, e nessas circunstâncias quase sempre cantam as mesmas melodias, de *Bella Ciao* aos Beatles, a *Caro Mozart...* Conscientes da complexidade do fenômeno, do fato de



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

que os banqueiros, ao contrário dos trabalhadores rurais, não produzem melodias e que a melodia, por natureza, é um ponto de encontro, ainda que superficial e emotivo, no bem ou no mal, entre classes sócio-culturais em conflito aberto ou latente, nada mais nos resta fazer senão estudar os processos que presidem à sua formulação (para isso, certamente uma vida só não basta), esperando que o mundo sofra uma mudança e esperando também a epifania de melodias fáceis e cantáveis, que certamente contribuirão para a libertação das classes oprimidas... (idem, p. 68).

É desse questionamento estético-político que Berio vai chegar a suas duras críticas contra Eisler, apresentadas a partir de um sarcasmo violento e sem disfarces. Berio vai identificar uma duplicidade na produção musical de Eisler originada nesse erro político.

Eisler fabricava melodias para os operários e, de vez em quando, para completar-se, para realizar-se melhor, escrevia também músicas de câmara “à Schoenberg”, da mesma forma que se pode fazer um armário “à Mondrian” ou compor uma canção “à Brahms”. Os dois mundos, se me permite a expressão (o das canções para os operários e o da música de câmara, “à Schoenberg”), não tinha nada a ver um com o outro e, como bom *entrepreneur* meio esquizofrênico, Eisler tentou repetidas vezes justificar o fato com a enfatuada arrogância de alguém que, estando muito ocupado com os meios de produção, com seus usuários e seus destinatários, não se preocupa mais com a qualidade do produto, que decai então a níveis inomináveis, mas apenas com concepção política que deveria transmitir (no fundo, era uma concepção grosseiramente stalinista-zadanoviana) (idem, p. 68 e seq.).

Como se vê, Berio apresenta a música de Eisler em termos próximos ao debate sobre arte de tendência ou arte de qualidade, taxando num misto de uma obra rebaixada e de cunho stalinista-jdanovista. Retomaremos o problema em chave benjaminiana adiante. Compete-nos apenas finalizar a apresentação da crítica de Berio, a fim de melhor qualificar o argumento benjaminiano sobre Eisler a seguir. O compositor italiano aponta para o tema da música como forma de conhecimento, sugerindo que Eisler desdenhava dos poderes cognitivos da música.

Essa tendência a negar a autonomia e autoridade de pensamento à música e, implicitamente, negar que o pensamento humano, em suas formas mais altas e conscientes, possa expressar-se também musicalmente, perdura até hoje, como uma sombra, em alguns setores da musicologia e da crítica musical (idem, p. 69).

Por conta desse desdém com relação ao poder cognitivo da música é que Berio vai reconhecer a produção de Eisler como “substancialmente estúpida”, desprovida até de eficácia política, que seria sua principal diretriz.

Enfim, uma coisa é certa: as melodias de Eisler nunca serviram para nada, pensando bem nem mesmo para Brecht: a escolha de Brecht é feita essencialmente dentro do processo teatral; a escolha de Eisler, ao contrário, é feita fora do processo musical. Mudando-se as letras, as canções de Eisler poderiam ser usadas até por Hitler e certamente com muita satisfação, embora o nome de Eisler figurasse no famigerado *pamphlet* da “arte degenerada”



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

(nesse *pamphlet* havia também o nome de Kurt Weil [sic], mas Hitler nunca poderia usar as suas melodias) (idem).

Berio nutria simpatia pela produção de Brecht, tendo inclusive musicado textos do escritor alemão. Mas, a natureza brechtiana do trabalho musical de Eisler não agrada de maneira alguma o compositor italiano. É essa natureza que deve ser taxada como o Realismo Socialista stalinista que Flo Menezes vê no trabalho em conjunto de Brecht e Eisler, ainda que o compositor alemão não seja enquadrado nessa categoria pela “história concisa” de Griffiths, como vimos. Porém, o mesmo Griffiths aponta Eisler como o colaborador de Brecht com “maior engajamento político” – será esse significado de “realismo socialista stalinista”? Mas, qual é mesmo o papel da música no teatro épico de Brecht e como Eisler se colocava diante dessa questão?

A música cumpre papel central na consolidação do teatro épico de Brecht, como um dos instrumentos de destruição dos parâmetros dramáticos que fundamentavam a produção cênica até ali. A posição da música na cena era de grande importância, mas precisava estar sob o comando das diretrizes discursivas definidas no texto da peça – qualquer interesse em avançar sobre as diretrizes teatrais em favor dos desdobramentos propriamente musicais era suspeito para Brecht. A música cumpria uma função cênica esse caísse na tentação de desenvolver suas questões técnicas específicas, decairia no caráter culinário que Brecht repudiava. Mas, para que a música cumprisse exatamente essa função cênica, Brecht não podia contar tão-somente com seus poucos conhecimentos e dotes musicais. Era preciso um controle extremamente hábil das técnicas para que a mudança de função [*umfunktionierung*] prevista para a música no âmbito do teatro épico chegasse a bom termo. Isso colocava Brecht diante de uma contradição:

De um lado, a importância da música no contexto do modelo épico requeria a colaboração com compositores profissionais. De outro, Brecht pensava que eles provavelmente insistiriam na noção de que “a música tem seu próprio significado” e resistiram a seu controle sobre as composições e performances (Kowalke, 2005, p. 79; tradução minha).

Kim H. Kowalke continua seu texto apresentando os desdobramentos do problema no trabalho conjunto entre Brecht e Weill, principalmente no que tange a correlação entre o *Gestus* e a música, demonstrando como a compreensão do compositor não se restringia ao papel secundário esperado pelo dramaturgo, sendo exatamente essa ousadia que definia o ume radical tanto do *Mahagonny* quanto da *Dreigroschenoper*. Kowalke mostra no detalhe a desaprovação de Brecht, principalmente suas modificações para que o controle da performance fosse mantido pelas diretrizes textuais, possibilitando que as duas peças não recaíssem em trabalhos baseados na sedução musical.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para o que nos importa aqui, convém ressaltar que foi exatamente Eisler que ficou marcado como o teórico brechtiano do papel da música no teatro épico – uma marca reconhecida como negativa, como vimos nas críticas de Berio. Fica mais fácil reconhecer agora o problema da “deserção da vanguarda”, conforme os termos que Flo Menezes retoma de Berio. Ele diz respeito ao uso do conhecimento técnico adquirido com Schoenberg para fins de contenção do poder cognitivo da música. Isso é visto como um paradoxo, como vimos, requerido pela função que a música adquiri no teatro épico – mais que uma deserção, seria uma capitulação, a que Eisler se conformaria muito mal, mantendo a “produção elevada” segundo as técnicas aprendidas com o mestre vienense.

Mas, e se não estivermos diante de um paradoxo? E se a exigência brechtiana não for um rebaixamento, mas um alargamento do progresso técnico a que a arte moderna havia chegado? Não será possível destrinchar a idéia aqui em seus pormenores. Para efeitos práticos, convém ressaltar como o aparato conceitual benjaminiano pode indicar um rumo que desfaça a idéia de paradoxo na produção musical de Eisler segundo os preceitos de Brecht.

Em meio a “O autor como produtor”, que é uma de suas intervenções no debate sobre estética e política no calor da resistência ao fascismo e da luta pela construção do socialismo, Walter Benjamin faz uma breve referência aos argumentos de Hanns Eisler sobre as “tarefas políticas do artista” desde um ponto de vista da música (Benjamin, 1996, pp. 129-130). A referência a Eisler não é mera coincidência, quanto mais porque Benjamin dá no texto especial ênfase ao conceito (e porque não dizer práxis) da “mudança de função” [*Umfunktionierung*] segundo Brecht. A síntese de Benjamin sobre a “mudança de função” é a seguinte:

Brecht criou o conceito de “mudança de função” [*Umfunktionierung*] para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista (idem, p. 127 – tradução modificada).

É exatamente no cerne do debate sobre o conceito de *Umfunktionierung* que Benjamin retoma os argumentos de Eisler sobre música e política. Aí está um grande motivo para Benjamin flertar com a música, algo raro em sua produção crítica. Mesmo se pensarmos no jovem Benjamin, a aparição da música, que casaria perfeitamente com os desenvolvimentos filosóficos por ele estabelecidos sobre a linguagem, era curiosamente esporádica, para não dizer nenhuma – o momento de relação do pensador com o assunto, salvo engano o único decisivo, está numa breve passagem da *Origem do Drama Barroco Alemão* (cf. Rainer Rochlitz, 2003, p. 145 e seq.). Porém, o andamento



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

da produção de um Eisler, que de alguma forma estava servindo aos propósitos do teatro épico de Brecht, parecia indicar uma reviravolta crítica que contém fundamentos em comum com os desdobramentos intelectuais de Benjamin. Este paralelo é da máxima importância, exatamente porque revela a dimensão complexa da linguagem musical e uma possível resposta adiantada por Eisler ao problema (reconhecendo uma rota política cujo cerne está no teatro e no cinema), na medida em que as proposições críticas de Benjamin sobre arte e linguagem de algum modo acompanhavam de maneira distanciada o desenvolvimento que vai da crise do sistema tonal ao dodecafonismo.

Retornando ao texto de Benjamin, este sugere os elementos da tarefa política diante da crise da *música de concerto* como uma força produtiva obsoleta, se comparada com as novas invenções técnicas, com referência direta aos argumentos de Eisler: “A tarefa consistia, portanto, em mudar a função da forma-concerto, mediante duas condições: primeiro, eliminar a oposição entre intérprete e ouvinte, e segundo, eliminar a oposição entre técnica e conteúdo” (Benjamin, 1996, p. 130 – tradução modificada). Mas, esta tarefa não se confunde com as propostas da “Nova Objetividade”, um dos alvos preferenciais dos ataques de Benjamin no texto, e cujo nome no campo da música está associado à Hindemith, de quem Eisler (assim como Adorno, ainda que nem sempre de maneira convergente) era um crítico implacável. Ou seja, não se tratava apenas de uma comunhão humanista pela música no ato de produção que instigasse o ouvinte a ser participante da música, e não mero espectador – aquele chamado de Hindemith para que o ouvinte sentisse o prazer não só de ouvir música, mas de produzi-la. A este propósito de Hindemith era preciso contrapor outro, que encaminhasse esta implosão da forma-concerto a um patamar político diferenciado, a ser intuído nos desdobramentos históricos da técnica artística como um todo. Ou seja, a primeira condição da tarefa política diante da música (a abolição da separação entre intérprete e ouvinte) não vai sem a segunda, que exige o fim da oposição entre técnica e conteúdo. A crítica da forma-concerto, enfim, não deveria se transformar numa veleidade qualquer, concentrando o esfacelamento da linguagem musical estabelecida numa congregação espiritual difusa.

Esta era uma questão posta pelo trabalho de Eisler, que com isso tentava fugir de um voluntarismo qualquer, dada a aguda consciência do momento histórico que se vivia a partir da I Guerra Mundial e da Revolução de Outubro. Albrecht Betz apresenta de maneira condensada e certa a questão musical posta por Eisler.

A importância histórica de Eisler reside no fato de que ele pavimentou o caminho para uma arte social num campo que hoje ainda é considerado, pelo contrário, como um refúgio da política; e isso ele o fez num tempo de transição que se iniciou com a Revolução de Outubro.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A prática – e a teoria – musical de Eisler é ainda uma primeira resposta a Schoenberg: ele se empenhou em abolir a música burguesa, ou mais precisamente, o burguês na música. Isso pode ser visto ultimamente como uma forma de isolamento, num tempo em que a música moderna e o público estavam intensamente crescendo separados um do outro. Apenas na perspectiva de uma sociedade não mais dividida em classes poderia tal abolição ser possível. A linguagem musical de Eisler não atingiu isso indo contra a grande tradição, mas sim completamente através e com os meios dela. Foram precisamente as inovações formais em suas composições que possibilitaram a realização de suas funções sociais (Betz, 2006, p. 1 e seq., tradução minha).

A revelação decisiva da cisão entre técnica e conteúdo está na produção da Segunda Escola de Viena, tendo como figura de proa Arnold Schoenberg, de quem Eisler foi um discípulo concentrado e crítico. O propósito estético (portanto, político) de Eisler estava principalmente no reconhecimento do trabalho de Schoenberg como o ápice e principal revelação crítica da obsolescência da linguagem musical fundada no sistema tonal. É esta fundação da linguagem musical na tonalidade, ao garantir para si problemas tais que se referenciam apenas a seus parâmetros exclusivamente musicais e só aí ganham resolução, que transforma a obra de arte musical num ente autônomo e, com isso, um “refúgio da política”. O problema aparecerá, posteriormente, nas justificativas de Adorno a sua *Filosofia da Nova Música*, com a grandeza instrutiva da crítica imanente como mecanismo de conhecimento histórico.³ Schoenberg põe em dúvida o caráter cerrado da tonalidade como elemento unívoco de sustentação da produção musical, inquirindo o material musical desde um conhecimento histórico de seus desdobramentos em diversas obras de relevo da tradição ocidental até o postulado de sua emancipação. O efeito é devastador, pois, junto com a tonalidade harmônica, determinações formais também entram em suspeição. Após Schoenberg, enfim, um dos monumentos burgueses da arte que é a linguagem musical tonal, criticado em seu fervor de positividade, está devidamente revelado em seus pormenores históricos — na equação de Adorno, o aspecto estrutural da música sobe para primeiro plano, e seu momento de aparência, cuja exigência é de um mimetismo vulgar, passa a ser criticado em seus próprios termos (cf. Adorno, *idem*). Que Schoenberg, com o dodecafonismo, sinta a necessidade de reorganizar parâmetros musicais que se neguem, de qualquer modo, a serem apresentados como imediatamente naturais, faz

³ “O autor não pretende dissimular os impulsos provocativos de seu propósito. Parece realmente cínico que, depois do que ocorreu na Europa e o que ainda ameaça ocorrer, dedique tempo e energia intelectual a decifrar os problemas esotéricos da moderna técnica de composição; além disso, as obstinadas discussões do texto, puramente formais, com freqüência referem-se diretamente a uma realidade que não se interessa por elas. Mas talvez esse começo excêntrico lance alguma luz sobre uma situação cujas conhecidas manifestações somente servem para mascarar-la e cujo protesto só adquire voz quando a convivência oficial e pública assume uma simples atitude de não participação. Trata-se apenas de música. Como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis? Até que ponto a vida estará atualmente perturbada, se cada estremecimento seu e cada rigidez sua se reflete ainda num plano a que não chega nenhuma necessidade empírica, numa esfera em que, segundo os homens acreditam, há um asilo seguro contra a pressão da norma funesta, e que cumpre sua promessa apenas negando-se ao que os homens esperam dela?” (Adorno, 1989, p. 10 e seq.).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

jus aos limites da crítica apresentada, que são efetivamente históricos. Para o nosso interesse aqui, o trabalho de Schoenberg aponta para a revelação do caráter problemático da música como um todo. Ou, retomando os termos benjaminianos, o problema da cisão entre técnica e conteúdo, pela reificação da linguagem musical em ente absoluto.

Eisler aparece aí em termos diferentes daqueles que vimos anteriormente. Nas críticas ou apresentações do compositor, costuma-se conceber uma produção fraturada entre a qualidade musical e o compromisso político. Os termos benjaminianos, porém, nos dão conta exatamente da superação dessa fratura. Como relembra Carolina Araújo (2009, p. 263), o texto de Benjamin não está interessado em ignorar a questão da “qualidade artística”, mas sim em não defini-la *a priori*. Ora, na crítica a Eisler, o que vemos é a acusação de um abandono (“deserção”) da “qualidade musical” em favor do “maior engajamento político”. Era exatamente contra uma definição *a priori* da qualidade musical que Eisler se colocava – quer fosse ela uma concepção de vanguarda ou determinada pelo “realismo socialista”. Em Benjamin, Eisler é apresentado exatamente como um exemplo de “mudança de função”. O termo função, aliás, é bastante caro a Eisler. Ao invés de se abster de qualquer que fosse a produção musical, ele tomava a necessidade de, atendendo a função que a música exercia em uma situação dada, utilizar os recursos técnicos a fim de modificar seus termos. A “música utilitária”, termo utilizado por Eisler para definir sua produção, não tinha a ver somente com uma redução da música a um fim imediato, mas a compreensão da necessidade de “mudança de função” como crítica das condições existentes – para usar o termo benjaminiano, um “músico operativo”. A contradição na produção de Eisler, se é que ela existe, não é uma deficiência de qualidade musical ou de método, mas um confronto com as próprias condições de produção.

Benjamin aponta ainda a articulação entre música e palavra como um elemento constitutivo da produção de Eisler. Define-se aí a clave política de Eisler. “(...) a tarefa de transformar o concerto não é possível sem a cooperação da palavra. Somente ela, como diz Eisler, pode transformar um concerto num comício político” (Benjamin, 1996, p. 130). É a isso que se refere Berio quando critica Eisler por não acreditar no poder cognitivo da música. Diferentemente disso, o que ocorre é que Eisler desconfia de sua função. O papel que cabe à palavra, portanto, diz respeito à necessidade de mudar a função estabelecida para a música – coloca-a, de maneira nova, no mundo da política. Cumprindo a tarefa de desnaturalizar as coisas tal qual elas se apresentam, Eisler não justapõe de maneira linear palavra e música – há um princípio de estranhamento nessa articulação que preside a crítica social, a correlação entre qualidades política e artística da obra.

Parece certo que, para compreender Eisler, as categorias benjaminianas são exatas. Resta agora conferir se e como Eisler é um músico operativo.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

ARAÚJO, Carolina. O autor como produtor: reflexões da técnica platônica em Walter Benjamin. In: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de e D'ANGELO, Martha. **Walter Benjamin: arte e experiência.** Rio de Janeiro: Nau; Niterói/RJ: EdUFF, 2009.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a música contemporânea.** Realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BETZ, Albrecht. **Hanns Eisler political musician.** Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

EISLER, Hanns. **Gesammelte Schriften, 1921-1935.** Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

KOWALKE, Kim H. Singing Brecht versus Brecht singing: performance in theory and practice. In: GILLIAM, Bryan (ed.). **Music and performance during the Weimar Republic.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MENEZES, Flo. **Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa.** São Paulo: Ed. da Unesp, 2006.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin.** Bauru/SP: Edusc, 2003.