

---

**Atonalidade,  
Canções de Luta,  
Trilhas Sonoras e  
Contradições:**

A Música Militante de Hanns Eisler

---

**Ezequiel de Almeida Machado\***

Apesar de uma presença discreta com poucos pesquisadores e trabalhos sobre o assunto, quer como parte da sociologia da arte e suas esferas (dentre elas a da música) quer como um ramo da musicologia, a luta de classes no interior da subesfera musical tem sido fonte de interesse, principalmente em estudos que permitam uma análise entre a biografia e obra de um artista, através de suas intenções artísticas em um determinado contexto. Utilizando de uma pesquisa e revisão bibliográfica abrangente, identificamos alguns aspectos que poderiam responder às indagações que motivaram este trabalho: A arte surgiu com o capitalismo? O que são esferas e subesferas artísticas? Quais os tipos de artistas que se movem em seu interior? Quem foi o compositor Hanns Eisler? O que ele pretendia com sua música? Como as condições sociais, históricas e políticas influenciaram sua vida, obra e convicções?

Hanns Eisler viveu em um contexto histórico que é dos mais marcantes: ele presenciou as duas grandes Guerras Mundiais; a ascensão do nazismo e da União Soviética; a migração em massa de artistas e intelectuais para a América do Norte; a política de deportação do Mccartismo e a burocratização do socialismo na então Alemanha Oriental, (República Democrática Alemã). Compositor prolífico, com mais de 340 obras, integrante da denominada Segunda Escola de Viena (na História da Música), vanguardista inicialmente, esteve diretamente envolvido com nomes das artes, da cultura e da política como Arnold Schönberg, Theodor Adorno, e Bertolt Brecht. É o criador das chamadas canções de luta, como “Solidaritätslied” (canção da Solidariedade), “Der Marsch ins Dritte Reich” (A marcha no Terceiro Reich); e “No

---

\* UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

pasarán!”,(Não Passarão!) entre outras. Devido à diversidade de situações vividas, personificou os vários tipos de artista apontados por Viana (2007) em suas teses para uma teoria das esferas artísticas.

Este artigo busca equacionar algumas concepções acerca de arte, obra de arte esferas artísticas, luta de classes na subesfera musical para compreender a trajetória artística, histórica e política do compositor e seu posicionamento como intelectual à luz do materialismo histórico. Como se verá, estas fontes de inspiração e formação teórica parecem estar de algum modo presentes em algumas das abordagens sociológicas que o trabalho considerou e atendem mesmo que de forma introdutória, alguns aspectos em torno de temas tão variados e difusos que são característicos da esfera artística, como um todo e da sociologia da arte (e da música) em especial.

### **Sobre a arte e suas esferas**

A arte é estudada, pesquisada, analisada por tantos ângulos das Humanidades e seus agentes, que é impossível determinar uma definição sobre ela. Existe uma tendência de considerá-la como algo sublime, em que deva ser reverenciada ou admirada. Este caráter misterioso é um traço comum entre arte e religião. (VIANA, 2009).

Ela está ligada com a divisão social do trabalho e a formação de especialistas no trabalho artístico, tal como também notaram os sociólogos Max Weber e Pierre Bourdieu (Viana, 2007a; Weber, 1995; Bourdieu, 1996). Assim, a arte é produto do processo de divisão social do trabalho e é obra de uma categoria social específica, formada pelos artistas, embora possam existir muitos “diletantes”. E é esta categoria social específica que irá considerar a arte algo sublime. O processo de racionalização apontado por Weber expressa a constituição de uma categoria social e um saber próprio, que vai se desenvolvendo e se consolidando, criando uma lógica própria. É justamente isto que irá permitir o surgimento do que Bourdieu irá denominar “illusio” ou o “fetichismo da arte”. A expressão fetichismo recorda Marx é o fetichismo da mercadoria, que ele produz através da comparação com a religião. Aqui encontramos a origem do mistério da arte (VIANA, 2009, p. 35).

Faz-se necessária a distinção entre o conceito arte e a obra de arte. Obra de arte é uma expressão figurativa da realidade, que transmite impressões de quem a produz. Sempre existiram obras de arte, desde a antiguidade. A Arte como conceito surge com o capitalismo, pois com o advento do mesmo, ocorreram mutações, como os processos de especialização (Marx), compreensão (Weber) e autonomização (Bourdieu), “Assim, as

obras de arte surgem antes do capitalismo, mas a arte enquanto produto especializado, surge com o capitalismo. Isto é derivado do surgimento da esfera artística” (VIANA, 2007, p. 47).

Com o desenvolvimento do capitalismo, devido à necessidade de especialização, surgem subdivisões dentro da divisão social do trabalho. Dentro destas subdivisões, Viana (2007) situa a esfera artística, bem como outras esferas (a religiosa, a científica). A palavra esfera tem sua origem na sociologia de Weber e é preferível a expressão “campo” de Bourdieu por ser mais abrangente. O desenvolvimento da esfera artística acompanhou as diversas fases do capitalismo, moldando-se a elas através de mudanças mais ou menos drásticas na produção e na organização dos agentes, sempre subordinando-se às exigências dos regimes de acumulação. A Esfera Artística é composta por diversas subesferas que manifestam diferentes formas de arte. Dentre elas a música, que é um dos objetos de estudo da Sociologia.

### **A sociologia da música**

Segundo Paddison (2008), a sociologia da música, em termos gerais, tem como objetivo principal estudar a música, suas funções sociais, as formas como a sociedade absorve e transforma sua essência e também sobre como ela é praticada. Em outras palavras, toda música desempenha uma função social, pois pressupõe-se que ela é constituída socialmente. Considerando a música clássica, o autor afirma que da segunda metade do século XIII ao final do século XIX, a música europeia adquiria subjetividade e autonomia, ocasionado com o seu desprendimento da igreja, o que sociologicamente consolida seu caráter para representação de interesses de classes, como o sua utilização para entretenimento e consumo. Segundo ele a classificação, diferentemente da definida pela musicologia, segue quatro etapas que se relacionam: uma na Igreja como consolidação; uma na corte, como entretenimento; outra com a ascensão da burguesia, como aspirações da classe média e a última, como uma ferramenta da cultura de massas. Outra visão sobre a questão versa que “As diferentes abordagens da sociologia da música compartilham um objetivo comum: descobrir a maneira em que a música é usada e os significados que lhe são dados pelos integrantes da comunidade que os executa” (SEEGER, 2008, p. 250).

Adorno (2011) propõe como a Sociologia da música deveria ser executada:

Cabe aqui levantar a questão sobre como deveria assemelhar-se uma Sociologia da Música plenamente executada. Sua concepção teria de distinguir-se de uma sistemática que quisesse desenvolver ou expor, com uma estrita continuidade, aquilo que em si mesmo é descontínuo e múltiplo.

Tampouco se trataria de prescrever aos fenômenos, como um esquema ordenador externo, um método impaciente e de duvidosa completude. A Sociologia da Música plenamente executada deveria orientar-se, antes, pelas estruturas da sociedade, que se acham gravadas na música e naquilo que, segundo entendimento mais geral, significa a vida musical. Pode-se, sem muita violência, aplicar à Sociologia da Música a indagação social pela relação entre as forças produtivas e as relações de produção (ADORNO, 2011, p. 399).

Neste contexto, faz sentido destacar o grande interesse em se estudar os desdobramentos da música e sua utilização como mercadoria e instrumento ideológico.

Dentro da sociologia da música e da subesfera musical, o agente mais importante é o produtor da obra de arte musical. Quem produz intelectualmente, quem escreve a música, quem a compõe como obra é o compositor: o compositor é em suma, o artista – que pode desempenhar outras funções concomitantes (musicista, arranjador, regente, intérprete, etc).. Viana (2009) assevera que os artistas não constituem uma classe social, e sim uma fração de classe, a dos intelectuais. Segundo ele, “o artista é um ser social e histórico, que, em determinadas sociedades, está submetido à divisão social do trabalho e pertence a uma determinada classe social” (VIANA, 2007, p. 43).

Assim sendo, ele pode refletir em sua obra uma série de significações que são imprescindíveis para uma análise sociológica, pois “reconstitui figurativamente a realidade a partir de sua perspectiva, mentalidade, sentimentos, valores, interesses, etc. [...] sendo que sua perspectiva é constituída socialmente e faz parte das relações sociais, sendo expressão de uma ou outra classe social” (VIANA, 2007, p. 46).

Eles gravitam no interior da esfera artística, e devido a características mais ou menos semelhantes, podem ser classificados em termos que se aplicam também aos artistas da subesfera musical. São eles: os integrados (ortodoxos e heterodoxos), os ambíguos, os venais os engajados e os populares.

Temos, no interior da esfera artística, os artistas integrados, que podem ser divididos em ortodoxos e heterodoxos.[...] Além destes, temos os artistas ambíguos, que são aqueles integrados na esfera artística, mas de forma ambígua, devido suas ligações com outras esferas, instituições ou interesses. Os artistas venais são os que estão submetidos aos interesses financeiros, comerciais. São aqueles que estão totalmente integrados no circuito da indústria cultural.[...] Na fronteira da esfera artística, na maioria das vezes fora dela, e isto só não ocorrendo por que sua produção às vezes é considerada arte, embora “inferior”, “degradada”, etc., estão os engajados e os populares. Os artistas engajados contestam não somente a sociedade burguesa, mas, muitas vezes, a própria esfera artística, não compactuando com os valores dominantes

que ela criou. Os artistas populares, por sua vez, são aqueles que pouco contato direto tem com a esfera artística e tudo que a cerca (meios de comunicação, associações, galerias, gravadoras, editoras, etc.), a não ser periodicamente (VIANA, 2007, p. 59). Eles podem transitar de uma categoria para outra, durante suas carreiras.

### **Hanns Eisler: Um artista em questão**

Trata-se do compositor alemão Hanns Eisler. Ele personifica e ilustra de forma quase didática as discussões e a perspectiva apresentada neste trabalho. Ele foi mudando com o passar do tempo. É possível notar nele, traços do artista integrado ortodoxo e heterodoxo, engajado e ambíguo. Johannes (Hanns) Eisler nasceu em Leipzig – Alemanha – no dia 6 de Julho de 1898 e faleceu em Berlim, no dia 6 de setembro de 1962. Seu pai, Rudolf Eisler, autor de um dicionário filosófico (Kant-Lexicon), era filho de comerciantes vienenses judeus de origem tcheca e que quando esteve em Leipzig para completar seu doutorado com Wilhelm Wundt, conheceu Ida Maria Fischer, filha de um distribuidor local de produtos para açougueiros. Os pais de Rudolf não aceitaram o relacionamento com Ida Maria até seu casamento, ocorrido após o nascimento de sua filha Elfriede em 1895. Seu irmão Gerhart nasceu em 1897. A família vivia no bairro judeu de Viena (Leopoldstadt). (HAAS, 2014). Ele mesmo reconheceria em sua maturidade, que sua filiação significou para si a caracterização de um conflito social interno, que o inseria em uma dialética entre classes sociais e que se chegaria a refletir em sua música, quanto à busca de uma combinação equilibrada entre clareza e energia, de rigor e decisão (ARRIBAS, 2009). Sua mãe provinha de uma família ligada a movimentos esquerdistas. Em 1914, Sua irmã Elfriede juntou-se ao Partido Socialista dos Trabalhadores e seu irmão Gerhart distribuiu panfletos contra a guerra. (HAAS, 2014).

A Esquerda com que Eisler se identificava era a que possuía como objetivo, levar a Alemanha a transferir o poder político para os conselhos de trabalhadores, Esquerda essa que daria origem à Liga Espartaquista e ao Partido Comunista Alemão, e que havia sofrido muito com as derrotas da falida revolução de 1918-1919. (ARRIBAS, 2009). Haas (2014) recorda que é inútil tentar impor valores burgueses normais em seus relacionamentos com amigos, mulheres ou até mesmo seu próprio filho e descreve que em 1920, Eisler casou-se com Charlotte Demant, uma aluna de piano com ambições de tornar-se cantora. Em 1930, Eisler encontrou Hedwig Gutmann, uma jovem ativista entusiasta. Embora ainda casado, eles logo se tornaram um casal, vivendo juntos em Berlim. Em 1932, Eisler foi a Moscou acompanhado por Hedwig, que assumiu uma

posição na divisão alemã na Rádio Moscou. Ela optou por permanecer lá e não voltou com ele a Berlim. A segunda mulher de Eisler foi Louise Eisler-Fischer. Louise Anna Gosztonyi von Abalechota pertencia a uma família de aristocratas judeus-húngaros que viviam em Viena. Ela conheceu Eisler em 1933, e permaneceu com ele durante as duas décadas seguintes. Em períodos de dificuldades durante o seu exílio nos Estados Unidos, ela trabalhou como faxineira e doméstica. Voltando para a Europa, em 1953, por razões políticas, ela resolveu não acompanhar Eisler na República Democrática Alemã (Alemanha Oriental). Em 1958, ele se casou com Stephanie Peschl. Sua relação com seu filho Georg foi conturbada. Georg Eisler acabaria por tornar-se um dos artistas do pós-guerra mais importantes da Áustria.

A música, segundo Eisler,

como qualquer outra arte, tem que preencher um certo propósito na sociedade. Ela é usada pela sociedade burguesa principalmente como recreação para aquietar o povo e dopar seu intelecto. O movimento musical dos trabalhadores deve ser muito claro quanto a nova função de sua música, que é a de ativar seus membros para suas reivindicações e o engajamento da educação política. Isso significa que todas as formas e técnicas musicais devem ser desenvolvidas com a finalidade de servir como instrumento de luta. Na prática, não resultará naquilo que os burgueses chamam de estilo. (OLIVEIRA, 2000, p.78).

Eisler morreu desiludido após a revelação das atrocidades stalinistas. (GRIFFITH, 2008).

### **Eisler como artista integrado ortodoxo**

O artista ortodoxo (VIANA, 2007) é equivalente ao que Becker denominou artista profissional, aquele que estaria preparado para reproduzir obras convencionais, canônicas. O início da trajetória musical de Eisler começou com esse parâmetro. Ele foi aceito na Academia de Música de Viena. Tomou aulas de harmonia e contraponto com Karl Weigl – ex-assistente de Mahler, (o compositor que praticamente decretou o fim do romantismo na música clássica ocidental), e em 1919, juntou-se a Eduard Stewermann, (pianista que, nos E.U.A, iria se tornar em um dos mais respeitados intérpretes de Beethoven); Karl Rankl, (regente, que na Inglaterra, contribuiu para o restabelecimento da ópera, no Covent Garden / Royal Opera House) e Rudolf Kolisch (violinista, intérprete de obras da segunda Escola de Viena), como aluno de Arnold Schönberg (SADIE, 1994).

Schönberg é uma figura incontestável na história da música do século XX. Ele é o primeiro artista a compor música atonal, não centrada em nenhuma tonalidade, o que foi uma revolução diante da consagrada e ainda hoje predominante estrutura musical

como a conhecemos. Ele desenvolveu e enunciou um sistema, o Dodecafônico, em que todas as notas da escala cromática recebem um tratamento igual. As teorias de Schönberg influenciaram praticamente todos os seus alunos, que seguidores, as divulgaram em nível mundial (STANLEY, 1995).

Sobre a técnica dodecafônica, vale a pena frisar, que se trata de uma grande evolução estilística na história da música, pois rompeu com a principal característica da música ocidental de até então – a tonalidade. Essa técnica é a

música que se baseia num método de composição, que consiste em gerar uma obra a partir de uma série única de um determinado número de sons. Sendo determinados por sua ordem de aparecimento e não sendo submetidos a nenhuma hierarquia, estes são iguais em direitos. A série, como Schönberg definiu em 1923, foi dita “dodecafônica” porque empregava os doze semitons da escala cromática. Uma vez definida sua ordem original, a série schönbergiana presta-se a diversas transformações: movimento contrário (como num espelho colocado horizontalmente sobre a pauta), movimento retrógrado (como num espelho colocado verticalmente sobre a pauta), retrogradação do movimento contrário. E como cada uma dessas quatro formas (a série original, seu movimento contrário, seu movimento retrógrado e a retrogradação do movimento contrário) também pode ser transposta para os doze semitons da escala cromática, uma série dá lugar a 48 apresentações diferentes. Esse método de escrita emprega-se tanto melodicamente, quanto na forma de acordes. Aplicada apenas às alturas, a série schönbergiana foi generalizada, nos anos 50 aos outros parâmetros sonoros (duração, intensidade, timbre) (SOLEIL, 1992, p. 249).

O autor cita ainda que a palavra dodecafônica foi inventada por René Leibovitz em 1949 para designar o sistema atonal e para designar o sistema de escrita musical criado por Schönberg (a música serial). Eisler recebeu forte influência de seu professor, e conforme Arribas (2009), havia aprendido com ele a técnica dodecafônica. Ele absorveu a meticulosidade, a experimentação, a evasão dos lugares comuns e a busca do ser musical nas obras. Características reconhecíveis em música, juntamente com seu meticuloso afã pela precisão, concisão expositiva, simplicidade das formas e a obsessão pelo concreto.

Durante o período em que situamos Eisler como um artista integrado ortodoxo, (de 1917 a 1922), sua produção compositiva foi de aproximadamente 42 obras, sendo: 33 peças de música vocal com piano, 3 peças de música instrumental e de câmara, 3 peças de música vocal com pequena orquestra, 2 peças de música vocal com conjunto instrumental e 1 peça de música vocal com orquestra. Elas estão escritas em uma linguagem tonal do romantismo tardio (Ricciardi, 1997, p. 193).

### **Eisler como artista integrado heterodoxo – inconformista**

Viana (2007) recorda que Becker cita os “inconformistas”, artistas resistentes às normas e minúcias do ambiente em que estão inseridos, normalmente eles desafiam as instituições convencionais e buscam autonomia quanto a espaços para realização de suas obras, para desenvolver seu ritmo de produção e também para definir o próprio público.

Em 1923, Schönberg havia completado suas ideias sobre a forma de composição serial e começou a disseminá-la para seus alunos. Foi o ano em que Eisler completou seus estudos Schönberg, que era bastante impressionado com ele, de quem não cobrava financeiramente pelas aulas, considerando-o como seu aluno mais talentoso desde Anton Webern e Alban Berg. (Músicos que entraram para os compêndios de História da Música). Eisler transitava basicamente por dois por ambientes distintos e antagônicos. Em seus primeiros anos vienenses, ele teria tido conhecimento de dois desenvolvimentos que foram artisticamente influentes e importantes para si. Um deles foi a série de concertos dos trabalhadores organizados por David Josef Bach e o outro era o círculo de Schönberg, de performances privadas. Um era inclusivo e politicamente motivado enquanto o outro era intelectualmente desafiante e artisticamente elitista. A ambição de Eisler era alcançar uma síntese dos dois (HAAS, 2014).

Geralmente, é de praxe as relações de força entre professores e alunos. Com Eisler e Schönberg não foi diferente: um dia ele chega na mesa do mestre e diz: “A cultura burguesa não é universal como se pensa. É apenas a cultura de uma classe, a classe dominante” (OLIVEIRA, 2000, p.76). Ao que em determinada data (Dezembro de 1947) o professor escreve:

É realmente muito estúpido para homens adultos, músicos, artistas, que honestamente deveriam ter algo melhor para fazer do que andar atrás de teorias sobre as reformas do mundo; especialmente quando se constata pela História, para onde tudo isso leva.[...] Se eu tivesse alguma coisa para dizer sobre o problema, eu simplesmente o agarraria para aplicar-lhes 25 das melhores palmadas, como se faz com moleques travessos, fazendo-o prometer que nunca mais abriria a boca e que dedicaria só a escrever música. Para isso sim, ele tem talento e, quanto ao resto, que ele deixasse para que os outros fizessem. Se ele quer parecer ‘importante’, que escreva música importante” (OLIVEIRA, 2000, p.72).



Conforme Haas (2014) ainda em Viena, Eisler continuou seus estudos com Schönberg. Nessa época, procurava contato com o proletariado e o partido comunista alemão. Ganhava algum dinheiro realizando coros para trabalhadores e com a edição de textos para a editora Universal Music Editions. Também ali assumiu a direção musical do Coro de trabalhadores Karl Liebknecht, no distrito proletário de Floridsdorf, e atuou dando palestras na Sociedade de Educação Musical Popular da cidade (Wiener Verein für volkstümliche Musikererziehung). Segundo Oliveira, (2000), foi nesse momento que Eisler percebeu que seu trabalho com Schönberg tinha pouca serventia e cita suas palavras: “Fazer música daquele tipo para um operário cantar seria um acinte. Era impossível fazer um operário cantar daquela forma, e, ainda encontrar um operário que tocasse piano, quanto mais com um acompanhamento mais complicado” (OLIVEIRA, 2000, p.76).

Sua forma de trabalho, em geral era metódica sem exageros, nem sentimentalismos. Ele era um compositor que explorava eficientemente os recursos disponíveis, escrevendo peças vocais, orquestrais, de câmara etc. e extraía deles a essência que necessitava para transmitir seus ideais ao público de maneira dialética. Seu arcabouço teórico e também a sua leitura de mundo, aliada ao seu potencial criativo possibilitaram que o principal elemento constitutivo de seu legado fosse o uso da música, a fim de se chegar a uma síntese didática das próprias contradições em que viveu e trabalhou. Essa busca pelo compreensível (Fassbarkeit) na música é em última análise, o que o diferencia de outros modernistas de sua idade – seguidores da mesma escola teórica, a serialista, de Schönberg. (HAAS, 2014). Tal consciência levaria o compositor a ser categorizado como um artista engajado, segundo a linha teórica que estamos observando. As linguagens da vanguarda de então, principalmente o serialismo e o neoclassicismo iria pautar sua produção.

Durante o período em que situamos Eisler como um artista integrado heterodoxo inconformista, (de 1923 a 1925), sua produção compositiva foi de aproximadamente 11 obras, sendo: 8 peças de música instrumental e de câmara, 2 peças de música vocal com piano, e 1 peça de música vocal com conjunto instrumental. É perceptível a influência de Schönberg. (RICCIARDI, 1997, pg. 193-4).

### **Eisler como artista engajado**

O artista engajado posiciona-se contrariamente tanto à própria esfera artística e suas instituições quanto à sociedade burguesa. Ele contesta a aura de pretensa superioridade cultivada pelo próprio meio. Eles “podem se fundir, o que significa se

metamorfosar, se aliar em determinada conjuntura histórica e política, etc. E este processo concreto depende de múltiplas determinações” (VIANA, 2007, p. 62-63).

A 3ª. fase, em Berlim de 1926 a 1933) é a fase das canções de luta, com a qual é possível identificar o engajamento apontado, marcada pelo estilo neoclássico. Após seus estudos em Viena, Eisler transferiu-se para Berlim onde começava a conciliar a sua atividade didática – dando aulas no conservatório Klindworth-Scharwenka – com a publicação de artigos sobre a função social da música no periódico comunista *Die Rote Fahne (A Bandeira Vermelha)*, onde iniciaria a sua crítica à l’art pour l’art e também sua intrépida conversão a uma música social, politicamente útil, escrita em um idioma que pudesse chegar às massas (ARRIBAS, 2009).

Sua peculiar técnica, aplicada para compor inicialmente música vocal, começava a vislumbrar-se, e é ela que caracterizaria grandes traços toda sua obra: “O compositor revolucionário deve evitar as armadilhas: primeiro de tudo a aridez e a banalidade gratuita, e em segundo lugar a reutilização de experimentos antiquados da própria música burguesa” (OLIVEIRA, 2000, p.79). Eisler tomava alguns textos como material de trabalho e os utilizava, ou (como ele diria) os tornava úteis, montando-os e remontando-os, dando lhes um novo título, introduzindo linhas e cortes, inclusive adicionando outros textos. Dizia ele: “A linha melódica e a harmonia das canções populares utilizadas pela burguesia não tem uso para nós, mas é possível retrabalhar certos ritmos de tal modo que, vigorosos, se tornem adequados” (OLIVEIRA, 2000, p.79).

Não se tratava de inventar uma nova técnica musical, mas de, através de montagens, articular ou expressar musicalmente a função da música na sociedade, interrogando-se sobre as mudanças sociais. Era a forma que ele utilizava para demonstrar que os avanços musicais aprendidos em Viena deviam se conservar, porém, com um impulso social, principalmente através de textos que pusessem a música a serviço do proletariado. Este estilo seria o embrião da *Kampfmusik*, ou música de luta (ARRIBAS, 2009). A frase atribuída a ele: “A música não pode alimentar os famintos, nem aquecer suas casas do frio, mas pode mostrar-lhes quem tem roubado seu alimento, seu teto e seu calor: nossas músicas podem transformar os cansados em lutadores!” serve para ilustrar o que se pretendia com as canções de luta, ou músicas revolucionárias. Estas – criadas um pouco depois que os coros – foram utilizadas como intervenções em manifestações e assembleias. Elas deveriam ser concisas, econômicas e enérgicas, com uma dose de agitação, sem sentimentalismos de nenhum tipo. Sua

dinâmica, com elementos de marcha e alguns de jazz, com o uso de síncopes e a voz de baixos, gerava um brio surpreendente desde o primeiro instante. Segundo Eisler:

O mais importante requisito da música revolucionária é dividi-la em música para execuções práticas, como as canções de luta, de protesto, canções satíricas, e música pra ser executada convenientemente, como a música das peças didáticas em teatro, e peças corais com conteúdo teórico. A primeira necessidade que a luta de classes coloca para a canção de combate dos trabalhadores é a de que seja facilmente aprendida, compreendida, vigorosa e acurada na atitude. E aqui reside o grande perigo para o compositor revolucionário: a compreensibilidade na música burguesa só deve ser encontrada no campo da música popular, infelizmente, se cai com facilidade neste tipo de música quando se quer produzir uma canção popular vermelha (OLIVEIRA, 2000, p.79).

A simplicidade das músicas, pois eram compostas em modo menor, era só aparente. Na *Canção da solidariedade*, por exemplo, a assimetria da linha melódica e a mudança de compassos provocavam contrastes e permitiam que o texto se destacasse (ARRIBAS, 2009).

Griffiths (2008) assinala que em 1929, Eisler começou a trabalhar com Brecht, especialmente na composição de coros políticos, canções de protesto, teatro musical e música para cinema. 1929 também foi o ano que ele conheceu por intermédio de Brecht, o ator, cantor e ativista Ernst Busch (1900-1980), que interpretou muitas de suas canções de luta. A parceria Brecht-Eisler se caracterizava desde um primeiro momento e durante os dois anos prévios ao exílio, pela intenção de tirar o máximo de partido dos meios artísticos burgueses, mas para dar-lhes uma nova função política. Juntos, eles compõem “*Vier Wiegenlieder für Arbeitmütter*” (Quatro canções de ninar para mães trabalhadoras); “*Der Marsch ins Dritte Reich*” (A marcha no Terceiro Reich); “*Spartakus 1919*”, com letra que recordava os assassinatos de Kart Liebknecht e Rosa Luxemburgo (ARRIBAS, 2009). O encontro de ambos se consolidou em uma grande amizade. O compositor relata um fato que pode ser considerado curioso:

Em Brecht é sempre impressionante o comportamento plebeu de base, até mesmo na poesia. Plebeu é para a burguesia, um termo de desprezo; ‘é um plebeu’ significa uma pessoa inculta e grossa, mas na terminologia marxista o plebeu é compreendido como uma grande virtude. A rejeição por parte de Brecht a certos tipos de música era tão extrema, que ele chegou a inventar uma outra variedade de fazer música, que ele próprio chamava de ‘misuca’. (OLIVEIRA, 2000, p.82).

Eisler faz uma tentativa de traduzir o que seria este termo criado pelo amigo:

Para um músico, é difícil descrever o que é misuca. Em primeiro lugar, não é decadente-formalista, mas extremamente próxima do povo. Faz lembrar talvez o cantarolar de uma trabalhadora num quintal pequeno, em uma tarde de domingo. O desprezo de Brecht pela música cerimoniosamente produzida nas grandes salas de concerto, por gentlemen meticulosamente enfiados em casacos com rabo, formam uma constituinte da misuca. Espero estar interpretando Brecht de maneira correta, se acrescento que misuca pretende ser um ramo das artes que evita algo frequentemente produzido nos concertos, sinfonias e nas récitas de ópera: a confusão emocional. (OLIVEIRA, 2000, p.82).

Segundo Arribas (2009), o golpe definitivo nazista aos movimentos de trabalhadores teve lugar em 1933, ano em que todas as organizações de esquerda foram proibidas. Com o golpe chegou o final das “músicas de luta”, catalogadas como arte que havia de ser eliminada. Assim, por exemplo, A Canção da solidariedade, figurava na exposição de música degenerada de Düsseldorf. No “Léxico de Judeus na música”, compilado em 1940, o nome de Eisler aparecia sob a rubrica de compositor e agitador político, chancelado com a letra H de Halbjude. Na Alemanha, nem uma só nota de Hanns Eisler se ouviria durante os doze anos posteriores ao golpe nazista. Inicia-se, a fase de deportações e exílios de grande parcela de intelectuais com linhagem judia para outros países. A autora informa que o exílio de Hanns Eisler promoveu uma mudança radical nas condições de produção de sua música. Devido a ele, pode-se avaliar que o compositor adquire os contornos de um artista ambíguo.

Durante o período em que situamos Eisler como um artista engajado, (de 1926 a 1933), sua produção compositiva foi de aproximadamente 76 obras, sendo: 20 peças de música vocal com pequena orquestra, 14 peças de música vocal com piano, 14 peças de música para o palco, 8 peças de música coral sem acompanhamento (à capela), 7 peças de música para filmes, 7 peças de música orquestral, 3 peças de música coral com orquestra, 2 peças de música instrumental e de câmara, e 1 peça de música vocal com conjunto instrumental.

### **Eisler como artista ambíguo**

O artista ambíguo pode possuir as características do ortodoxo, do heterodoxo, do venal, do engajado e do popular. Ele está na, e compactua com os códigos da esfera artística, porém pode ceder em determinados momentos ao fetichismo da arte, bem como aderir a ideologias e valores de maneira mais ou menos radical, de acordo com seus interesses, ou seja, sua ambiguidade pode variar (VIANA, 2007). Entre 1933 e 1948, Eisler compôs músicas de luta para os soldados da Brigada Internacional da

Guerra Civil Espanhola, trabalhou para a Fundação Rockefeller, deu aulas na Universidade, criou trilhas sonoras para Hollywood, militou com operários, escreveu um livro com Adorno e foi expulso dos EUA após uma intriga familiar.

Eisler permanece vários anos sem residência fixa, passando por vários países da Europa [Inglaterra e Dinamarca] e pelo México, até se estabelecer nos Estados Unidos, em 1938. (RICCIARDI, 1997). Em 1937, ele viajou para a Espanha, onde jovens idealistas de todo o mundo foram lutar como parte das Brigadas Internacionais. Visitou as tropas em Madrid e Murcia, juntamente com Ernst Busch. Ali, retornou ao seu formato de canções de luta e compôs “Canciones de las Brigadas Internacionales”, “No pasarán!” e a Marcha para el 5º. Regimiento. Do ano de 1937 também são o “Réquiem de Lenin” e as “Cantatas de Câmara”, assim como as “Zwei Elegien” (Duas Elegias), com textos de Brecht. Em 1938, Eisler instalava-se definitivamente nos Estados Unidos, onde se converteria em professor de composição e contraponto na New School for Social Research de Nova York, que havia criado em 1933 uma seção denominada “Universidade no exílio”. Enquanto de ganhava a vida dando aulas de composição e contraponto na escola mencionada, Eisler formava parte de grupos políticos, como os Composers’ Forum Laboratory. Porém, como afirma Arribas (2009), a situação de exiliado não era fácil: Eisler padecia cronicamente de falta de dinheiro e teve problemas com o visto e a permissão para residência. As autoridades começavam a tomar nota de suas atividades políticas devido a sua proximidade com a liga de trabalhadores da música, e ao partido comunista.

Em 1940, nos Estados Unidos, ele receberia uma bolsa da Fundação Rockefeller. Eisler responderia pela composição, gravação e sincronização de música para vários filmes. Sobre sua estada nos Estados Unidos, Haas (2014), destaca que, no curso do Projeto Rockefeller, ele musicou um filme mudo de curta duração para Joris Ivens, usando a instrumentação de “Pierrot Lunaire”, de Schönberg, que foi intitulado de “14 maneiras de descrever a chuva”. Depois, colaborou novamente com Ivens em “400 milhões”, um filme sobre a resistência chinesa quanto à invasão do Japão. Neste documentário, seria empregada pela primeira vez a técnica dodecafônica em uma trilha sonora. As gravações foram conduzidas por Jascha Horenstein e, ele envolveu em vários momentos, integrantes de seu círculo de convivência: Brecht, Schönberg e Adorno. Deste momento resultariam partituras para quatro filmes e o livro, escrito junto com Adorno, “Composing for the films” (Música e Cinema). Neste livro, segundo Arribas (2009), Adorno contribuiu com suas reflexões sobre a indústria cultural, em particular

sobre as ilusões de imediatismo geradas pelos filmes de Hollywood. Ambos dedicaram sua crítica aos distintos elementos característicos das trilhas sonoras, como por exemplo, as melodias fáceis. A presença de Eisler é perceptível nas reflexões sobre o uso de instrumentos e sobre o papel do compositor como trabalhador em série:

A nova música de cinema, grandiosa, colorista e exuberante adquire um novo sentido social. Seu exagerado poder e suas dimensões são uma demonstração direta da capacidade econômica que há por detrás dela. A riqueza de seu colorido camufla a monotonia da produção em série. Seu caráter ostentoso positivo destaca uma publicidade que se estende por todo o mundo. (EISLER, 1976, p.72).

O livro que ele escreveu junto com Adorno lhe serviria para distanciar-se da má experiência de ter realizado trabalhos frustrantes, nele, criticaria a incompetência dos departamentos de música de Hollywood, o baixo status concedido ao compositor e a estrutura rígida das orquestras. Um assunto familiar, bastante documentado pela imprensa dominante, viria a consolidar a impossibilidade de Eisler continuar nos Estados Unidos. A delação de sua irmã Ruth Fischer (HAAS, 2014).

Em 1947, Eisler e Brecht foram levados ante o Comitê de Atividades Norte-americanas. Eisler nunca fez parte do Partido Comunista, mas tampouco ocultou sua afiliação política. Ele foi interrogado sobre “Die Massnahme”, (A medida) e “Lob des Kommunismus”, (Louvor do comunismo) da cantata “A mãe”, embora também fosse pelo fato de ser irmão do espião Gerhart Eisler. O presidente do comitê de interrogações, Parnell Thomas, declararia que seu propósito era “mostrar que o Sr. Eisler era o Karl Marx do comunismo no campo da música, e ademais era consciente disso”. Eisler teria dito que se sentiria muito honrado por tal comparação. A respeito de sua prisão, foi organizado um protesto, com a presença de Charlie Chaplin, Thomas Mann, Albert Einstein, Pablo Picasso, Aaron Copland, Henri Matisse e Jean Cocteau. Arribas (2009), comenta que tal protesto serviu somente para ele ser liberado e, em seguida, ser expulso dos Estados Unidos, em 1948. Ela registra também que neste contexto, Theodor Adorno retirou seu nome do livro que havia escrito com ele.

Durante o período em que situamos Eisler como um artista ambíguo, no exílio (de 1934 a 1948), sua produção compositiva foi de aproximadamente 115 obras, sendo: 31 peças de música vocal com piano, 18 peças de música para filmes, 15 peças de música vocal com conjunto instrumental, 14 peças de música vocal com pequena orquestra, 13 peças de música instrumental e de câmara, 8 peças de música para o palco, 6 peças de música orquestral, 5 peças de música coral sem acompanhamento (à capela), 3 peças de música coral com orquestra, e 2 peças de música vocal com orquestra.

Após o exílio, ocorre a 5ª fase da biografia de Eisler que vai de 1949 a 1962, quando ele retorna para a Alemanha (RDA) É a fase jdanovista, segundo Ricciardi (1997). O que não deixaria de ser uma característica do artista ambíguo. Quando ele se transferiu para a então Alemanha Oriental, contribuiu compondo para a sociedade que havia imaginado, mas logo foi inserido na categoria de músicos formalistas, termo adotado pelos críticos soviéticos para denunciar os compositores, e outros artistas, cuja obra não se encontrava ideologicamente aos limites estabelecidos pela estética bolchevique stalinista.

A forma, na música moderna, em seu aspecto estético essencialmente mais avançado, tem como base uma nova filosofia do compor, cuja referência principal é o tempo. Neste caso, a revolução da concepção temporal influenciou a busca de novos materiais musicais, pois, a partir destas novas atmosferas temporais, surgiram inovações no campo das intensidades e dos timbres. A forma estaria assim determinando o conteúdo. Por outro lado, o inverso deste raciocínio também não seria equivocado, pois na modernidade musical, a revolução da concepção temporal (forma) ocorreria simultaneamente às inovações dos materiais musicais (conteúdo). [...] Essa nova concepção formal seria o componente-chave que abriria as portas para a música de nosso tempo e permaneceria ainda hoje como importante objeto de estudo e discussão no campo da música contemporânea. [...] No entanto, durante o transcorrer do século XX, mais polêmico que o conceito de forma, de um certo modo, foi o conceito de formalismo na arte, apesar de que, sem o reconhecimento da importância da funcionalidade formal, não poderiam ser desenvolvidas discussões objetivas sobre este assunto [...] a discussão em torno do formalismo, mesmo que em alguns casos desprovida de fundamentação científica, ganharia uma importância histórica considerável. [...] A polêmica, [...] limitou-se ao debate sobre a seleção de materiais musicais, sobre os velhos e os novos conteúdos. Sobre o conceito de formalismo, reconheceríamos duas interpretações possíveis: a primeira, concebendo-o pelas qualidades estéticas progressistas; e a segunda, criticando-o sob o ponto de vista da relação funcional estético-ideológica. Como um dos exemplos da primeira interpretação, teríamos o movimento literário do formalismo russo, como crítica à arte acadêmica ou tradicional, preconizando a análise através de uma perspectiva formal. [...] Como exemplo da segunda, teríamos as críticas provenientes dos movimentos, no âmbito artístico, influenciados pela filosofia marxista-leninista: [...] a jdanovista ou maniqueísta, que se deteve na defesa de velhos conteúdos. [...] "Formalismo", por sua vez, para Jdanov, era a "atonalidade", a "decadente música moderna burguesa", "cosmopolita" e "sem pátria", portanto "internacionalista", fruto dos "sentidos individualistas de um pequeno grupo de estetas elitistas". (RICCIARDI, 1997, p. 173-177).

Eisler foi acusado de formalismo após apresentar a intenção de escrever e compor uma ópera. Stein (2004) aborda o acontecimento, conhecido como o "Debate Faustus". Segundo ele, em 1953 se produziu na Academia de Arte da R.D.A. uma discussão sobre o libreto da ópera "Johann Faustus". O libreto foi escrito pelo próprio Eisler e foi duramente atacado pelos representantes da direção do partido. Os argumentos eram próprios do típico dogmatismo stalinista. Eisler situou a obra na época da revolução camponesa alemã, ou seja, na primeira metade do século XVI. O

protagonista, Faust, um intelectual de origem rural, é partidário e apoia o rebelde dirigente camponês Thomas Münzer; mas Faust, sentindo-se incapaz de mudar as condições terríveis ao seu redor, vai se complicando cada vez mais, sem conseguir adotar posições que possam levar a alguma mudança e a uma situação de justiça. Esse conflito que Faust não consegue resolver adequadamente é o nó da trama. Entretanto, Eisler não retrata o seu protagonista como um personagem totalmente negativo. O coloca mais como um homem que busca um mundo mais humano, mas que, apesar de sua educação – ou justamente por ela –, não encontra a solução. Faust então foge e compactua com os senhores. Para a direção política da R.D.A. esta crítica não seria tolerável, por uma série de razões, tanto táticas como conceituais. Entre outras coisas, porque consideravam Faust como “a” figura humanista alemã (Goethe) e não aceitavam que Eisler o transformasse em um renegado. Reportaram a Eisler que sua obra era pessimista, distante do povo, sem rumo e antinacional (STEIN, 2004, p. 85).

Eisler, em uma das mais incompreendidas atitudes de sua trajetória, adere ao padrão de produção cultural imposto pela União Soviética. Neste período ele retomou o propósito didático de escrever para a massa. A reação de Eisler foi a de divulgar de uma carta intitulada de “Carta à Alemanha Ocidental”, com o intuito de justificar seu posicionamento favorável às teses jdanovistas, uma “ligação orgânica com o povo, o uso do material folclórico, a melodia, a ‘herança clássica’, enfim, apenas uma visão conservadora da tradição” (RICCIARDI, 1997, p. 186). Afirmando que os compositores deveriam requerer dos ouvintes, o mesmo realismo lhes era exigidos. Cabe salientar que era uma espécie de tradição imposta aos artistas acusados pelo regime stalinista, a leitura de uma carta escrita pelos mesmos, sob o argumento de se tratar de uma resposta adequada a uma crítica construtiva (VILELLA, 2016).

Durante o período em que situamos Eisler como um artista ambíguo, na R.D.A. (de 1949 a 1962), sua produção compositiva foi de aproximadamente 97 obras, sendo: 39 peças de música vocal com piano, 17 peças de música vocal com pequena orquestra, 17 peças de música para filmes, 16 peças de música para o palco, 2 peças de música orquestral, 3 peças de música vocal com orquestra, 2 peças de música coral com orquestra, e 1 peça de música vocal com conjunto instrumental. Os principais destaques foram: “Auferstanden-aus-Ruinen” (Ressuscitando das ruínas) - Hino da República Democrática Alemã (1949) e “Ernstes Gesänge” - Cantos Sérios (1961-62), sua última obra.



## **O julgamento do legado de Eisler segundo sua mobilidade no interior da subesfera musical**

Grosso modo, a crítica musical é a atividade intelectual de formular juízos sobre o valor e o grau de excelência de obras musicais individuais ou de grupos ou gêneros de obras. Com frequência se menciona a crítica de maneira conjunta com a estética. As inovações na linguagem musical do século XX causaram uma profunda divisão entre os críticos. Nas décadas de 1920 e 1930, alguns críticos estabelecidos e respeitados sentiram-se incapazes de aceitar a crescente exigência para a capacidade de audição e concentração que requeriam as músicas de Stravinski, Schönberg, Hindemith e Bartók, entre outros e os periódicos para os quais escreviam se tornaram veículo para uma crítica eminentemente conservadora que afirmava ser essa, a expressão da autêntica opinião pública (BUJIC, 2008).

A crítica tem classificado e julgado Hanns Eisler e sua obra sob os mais variados adjetivos, dependendo do veículo: de direita, de esquerda, de musicólogos, de ouvintes. Suas fases iniciais coincidiram com a efervescência provocada pela inovação de seu professor, assim, ele fazia parte da vanguarda artística musical alemã: “figuras centrais no século XX foram Schönberg e seus sucessores, que rejeitaram os princípios tradicionais da harmonia e melodia” (STANLEY, 1995, p. 199).

Com relação ao significado de vanguarda:

A palavra vanguarda, do francês *avant-garde*, significava originalmente as forças avançadas de um exército, as tropas que iam à frente, preparando caminho para o corpo principal e dando à população civil uma amostra do que estava por vir. No campo das artes, a vanguarda lança mão dos estilos mais recentes ou até experimentais. Que abrem caminho para outros, sendo recebida com a mesma simpatia que civis intranquilos dedicariam a soldados invasores (MCLEISH, 1988, p.139).

Faz-se necessário um parêntese para adiantar que esta não possui nenhum vínculo com o conceito de vanguarda intelectual leninista (partido de cúpula). Salzman (1970) escreve que num certo sentido, o vanguardismo dos anos recentes é uma continuação de motivos iniciados no princípio do século XX. Ele enumera os antecedentes explicando que os futuristas deram concertos de ruídos no início do século e os dadaístas - Marcel Duchamp, especificamente, chegou a experimentar algo próximo da música aleatória antes da Segunda Escola de Viena, (a atonal) e da estreia de “Le Sacre des printemps” – A Sagração da Primavera – de Igor Stravinsky. Etzkorn

(1982) considera que tais diferenças funcionais não podem equiparar-se com as expressões ideológicas associadas a elas e questiona o fato de que no transcurso dos dois últimos séculos, a transição até os estilos novos não tenha sido fácil nas sociedades ocidentais. Ele pergunta sobre a razão da vanguarda ter que travar sempre novas batalhas, como se não existissem precedentes. E sugere que talvez a resposta esteja na sociologia, alçando a música ao terreno da ideologia típica das classes dominantes, concluindo que para ser aceitável, a música – seja nova ou velha, deva satisfazer práticas e critérios estéticos adotados por certa classe. Classe esta que exige um acatamento de seus valores em todos os comportamentos. Ele exemplifica recordando que diversos regimes preferiram proscrever na música, tendências com conotações negativas classificando-as como decadentes, modernistas, formalistas, dotadas de valores burgueses ou influências ocidentais, o que vem ilustrar o princípio sociológico da manutenção dos grupos fechados e excludentes. Ou seja, a música e os projetos artísticos são ideologicamente manipulados por políticas conservadoras.

Ao mesmo tempo em que era classificado como vanguardista (por causa da sua música considerada degenerada), Eisler foi acusado de subversivo (do ponto de vista ideológico), devido à suas canções com Brecht, igualmente rechaçadas após a tomada do poder pelos nazistas:

A estética verdadeiramente atacada pelos nazistas era a da modernidade, a renovação radical do material artístico, a “arte degenerada”. A crítica dos nazistas se estendia sim ao conteúdo “bolchevique” como tendência ideológica na obra de determinados artistas na República de Weimar - como Brecht e Eisler, por exemplo. Mas sob o ponto de vista estético, a tradição da canção operária foi muito útil à campanha musical dos fascistas alemães, com a recolocação de novos textos de júbilo a Hitler em velhas canções proletárias, assim como com a criação de novos hinos nazistas, dentro do mesmo estilo das canções de luta comunistas. Por um lado, a repressão nazista conseguiu extinguir as corporações musicais ligadas aos movimentos de esquerda, que foram de tal modo combatidas, que no período após 1945, não se reorganizariam com a mesma força de antes de 1933. Por outro lado, houve a incorporação desta tradição da canção de luta alemã à temática nazista. Isto provaria que o ataque a determinadas produções artísticas ligadas à classe operária foi ideológica, mas não estética. (RICCIARDI, 1997, p. 200).

Durante o quarto período de sua produção, nos E.U.A., durante seu processo de expulsão do país, Eisler foi chamado pejorativamente de “Karl Marx” da música, em 1947. Sua premissa considera que:

Cada novo estilo musical não surge de uma concepção esteticamente nova, e por isso não representa uma revolução na substância, mas sim que a alteração

na substância é forçosamente determinada por uma alteração historicamente necessária, da função da música na sociedade geral. (SADIE, 1994, p.882).

É um posicionamento embasado no materialismo histórico, e como integrante da classe intelectual, Eisler recusava-se a apresentar tal produção cultural, sua música, como interesse particular da classe dominante, burguesa, como se fosse o interesse geral da sociedade. Ele objetivava corresponder aos interesses da classe oposta, a proletária. Dizia ele:

Um compositor burguês ‘com estilo’ se desincumbirá de suas tarefas de tal modo que a própria estética burguesa falará de ‘personalidade artística’. No movimento musical do trabalhador, nós não aspiramos ter ‘estilo’ e sim novos métodos de técnica musical que tornem possível a utilização da música na luta da maneira mais efetiva. (OLIVEIRA, 2000, p. 78-79).

Quanto à sua ultima fase, muitos intelectuais e outros componentes da esfera artística, provavelmente fazem as mesmas perguntas que Ricciardi (1997):

Não compreendíamos por quê Eisler, quando do seu retorno à Europa após a 2ª Guerra Mundial, ao se estabelecer em Berlim, RDA - República Democrática Alemã, antiga Alemanha Oriental - teria desenvolvido um repertório, com raras exceções, de tão menor interesse, sem o mesmo contexto revolucionário, sob o ponto de vista tanto estético como ideológico. Em sua última fase na RDA, de 1949 a 1962, Eisler retomaria em grande parte o estilo folclórico alemão do séc. XIX, com a utilização simplória das funções harmônicas do sistema tonal e, sobretudo, com a insistência nos ritmos de marcha, sem alcançar, no entanto, a criatividade e a expressão de suas canções de luta dos anos 20 e 30. (RICCIARDI, 1997, p.171).

Em todos esses julgamentos críticos, estão destacadas as incongruências e a mobilidade de Eisler dentro da subesfera musical: a evolução inversa, indo do dodecafonismo para neoclassicismo, da vanguarda para o convencionalismo e a postura contraditória de seu socialismo – de um radicalismo engajado (demonstrado pelas canções de luta) – para a convivência com a política artística do regime stalinista. Bastos (2010) apresenta um ponto de vista que, considerando a totalidade da sua obra em uma análise com os fatos históricos e sociais ocorridos, avança para além da crítica a respeito de uma ou outra atitude ou fase produtiva do compositor utilizando-se do que Benjamin classifica como mudança de função. Segundo ele:

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. 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”. 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. 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. Parece certo que, para compreender Eisler, as categorias benjaminianas são exatas. (BASTOS, 2010, p.10).

Neste sentido, o seu posicionamento contra a ideologia das classes dominantes, o situou em permanente conflito com a esfera artística, o que não o impediu de produzir uma obra vasta e com qualidade consistente. Oliveira (2000) lembra que Eisler disse que não quis ter estilo:

Ter estilo significa ser um gênio burguês; ele não quis isso. Ele quis ter quantos estilos fossem possíveis de acordo com as necessidades. Quando ele escreve uma canção para uma greve operária, essa não pode ser a mesma quando cantar um texto do (sic) Brecht. Haverá de ser diferente essa canção, pois será cantada numa determinada situação. Ouvida numa determinada situação concreta, essa música exigirá também um material também concreto, de acordo, e não simplesmente a ‘minha obra’, ou melhor, dar a ‘minha mensagem’, como diria Stockhausen. Isso mostra a que ponto Eisler desistiu de uma carreira de compositor burguês, o que implicou também que ele tenha sido posteriormente apagado dos tratados burgueses. (OLIVEIRA, 2000, p.78).

Complementando a reflexão, Ricciardi (1997), comenta que o professor Günter Mayer, especialista e revisor do livro “Obra completa de Eisler” escreve que:

A divulgação de sua obra acabaria sofrendo ainda com um empecilho grave: o preconceito ideológico. O posicionamento exclusivamente político, como ponto de referência à leitura crítica qualitativa, poderia confundir e não raro inviabilizar uma análise objetiva da música de Eisler, que, por causa disto, ora seria superestimada, ora subestimada. Ele sempre serviria também para os compositores de hoje e das futuras gerações como exemplo da manifestação em obra musical do inconformismo diante da injustiça social. (RICCIARDI, 1997, p.173).

Para finalizar, lembramos que, em sua décima tese sobre a teoria das esferas artísticas “A obra de arte deve servir ao propósito da emancipação humana”, Viana (2007), parafraseando Marx, enuncia o que nós consideramos como o propósito de Eisler quanto à sua obra:

A obra de arte deve servir ao propósito de emancipação humana, de libertação da humanidade de todas as suas cadeias. Logo, a obra de arte deve

ser crítica, reveladora das misérias e grandezas humanas, transformadora. Os artistas se limitaram, em sua maioria, a expressar figurativamente a realidade, o que importa, no entanto, é transformá-la. (VIANA, 2007, p. 72).

Em Eisler podemos identificar a busca por essa esta transformação. Ele e o conjunto de sua obra fornecem uma demonstração de como a luta de classes está presente dentro da esfera artística e intelectual. O universo “eisleriano” convida para a possibilidade de se partir para outros estudos.

### **Considerações finais**

O percurso seguido neste artigo sugere que a música está integrada na Esfera artística como uma subesfera, assim como a sociologia da música está para a Sociologia. Para tanto, foi elaborado um breve resgate aos conceitos de esfera artística, sociologia da música, tipos de artista, vanguarda artística e crítica musical como pontos de interesse e apoio para o avanço do trabalho, que possui no compositor alemão Hanns Eisler, seu objeto de estudo.

Alguns relevantes contributos, como por exemplo, os estudos de Viana (2007/9), Arribas (2009), Bastos (2010), Paddison (2008), Ricciardi (1997), Stein (2004) e entre outros, além dos arquivos virtuais da fundação Internationale Hanns Eisler Gesellschaft e do site “A blog by forbidden music” do pianista Michael Haas, curador da exposição sobre a mostra comemorativa aos cinquenta anos do falecimento de Eisler, ofereceram suporte para tarefa de refletir sobre este caso que pode ser considerado como emblemático pela forma como exemplifica a transitoriedade e mobilidade interna dentro da esfera artística (como artista heterodoxo, engajado ou ambíguo, de acordo com os diversos momentos históricos vivenciados), o que possibilitou a busca para as respostas às perguntas planteadas inicialmente.

No decorrer do trabalho, baseado na hipótese de que, ao optar por utilizar a composição musical de maneira dialética, como sugere a tradição marxista – amalgamando educação artística formal, convicções políticas, e contexto histórico – Eisler transitou por vários meandros da esfera artística e nos ofereceu um panorama sobre seu pensamento, história de vida e dos desdobramentos decorrentes de seus posicionamentos advindos desta linha de trabalho e práxis intelectual. Pode-se considerar que perseguições, exílio, cerceamento, acusações e julgamentos de toda ordem que ele sofreu em sua trajetória, compreenderam parte desses desdobramentos.

Implicitamente, o que pautou este trabalho, no essencial, foi a demonstração de que o estudo das relações entre forças produtivas e a ideologia dominante é uma perspectiva plausível no contexto da sociologia da arte e suas esferas, dentre elas, a música.

Tratou-se aqui de construir uma análise em que Eisler pretendia oferecer ao público com sua produção, uma música utilitária, comprometida com os princípios da classe proletária, concebida durante os mais diversos momentos históricos vivenciados – uma contribuição sólida e transformadora – na busca pela emancipação humana.

### Referências

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Unesp, 2011.

ARRIBAS, Sonia. Las Canciones de Hanns Eisler: Lucha, Exilio y Autonomía del Arte In: ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura - CLXXXV 739. Madrid : septiembre-octubre (2009) p. 919-926.

BASTOS Manoel Dourado. Eisler e Benjamin, uma clave política – Apontamentos conceituais e históricos para uma audição de Hanns Eisler como “músico operativo”. In: *III Seminario Internacional Políticas de la memoria Recordando a Walter Benjamin* – Mesa 42: Buenos Aires, 2010.

BUJIC, Bojan. Crítica musical. In: LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica, 2008

EISLER, Hanns. ADORNO, Theodor W. *El Cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976

ETZKORN, K. Peter. Sociologia de la práctica musical y de los grupos sociales In: *Revista Internacional de Ciencias Sociales* - Los componentes de la música, 94 vol. X X X I V (1982), n.º 4. Paris: Unesco, 1982

GRIFFITHS, Paul. ASHLEY, Tim. Hanns Eisler. In: LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica, 2008

HAAS, Michael. The Kaleidoscopic Contradictions of Hanns Eisler: 1898 – 1962 In: A Blog by Forbidden Music, 2014. <https://forbiddenmusic.org/2014/07/27/the-kaleidoscopic-contradictions-of-hanns-eisler-1898-1962/> acesso em 15/06/2016 14:56

MCLEISH, Kenneth. *Guia do ouvinte de música clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Hanns Eisler, companheiro musical de Brecht*. Pandaemonium. Ger. n. 4, p 71-83, 2000.

PADDISON, Max. Sociología de la música. In: LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica, 2008.

RICCIARDI, Rubens. Jdanov, Brecht, Eisler e a Questão do Formalismo. *Revista Música*, São Paulo, v. 8, 11.1/2: 169•205 maio/nov.1997.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SOLEIL, Jean-Jacques. LELONG, Guy. *As obras primas da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

STANLEY. John. *Música Clássica – Os grandes compositores e suas obras primas*. Lisboa: Livros e livros, 1995.

STEIN, Hanns. Hanns Eisler. Contra la tontera en la música. *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, Enero-Junio, 2004, N° 201, pp. 82-86.

VIANA, Nildo. *A Esfera Artística: Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

VIANA, Nildo. Arte, Especialização e Engajamento. *Espaço Livre*, v. 1, p. 35-40, 2009.

VILELLA, Thyago Marão. Da música ao ruído: Shostakovich e o problema da emancipação feminina durante o grande terror (1936). In: *Outubro*, n. 25, p. 104 -118, 2016.

WALKER, Jonathan. Formalismo. In: LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica, 2008

Sites:

<<http://www.hanns-eisler.de/>> Acesso em 13/06/2016 15:59

<<https://forbiddenmusic.org/2014/07/27/the-kaleidoscopic-contradictions-of-hanns-eisler-1898-1962/>> Acesso em 15/06/2016 14:56

<[http://www.oxfordmusiconline.com.ez51.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article\\_works/grove/music/08667#S08667.1](http://www.oxfordmusiconline.com.ez51.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article_works/grove/music/08667#S08667.1)> Acesso em 05/10/2016 16:10

**Resumo:**

Este trabalho apresenta, via pesquisa bibliográfica, alguns aspectos da esfera artística, tendo como objeto de estudo, a trajetória histórico-social-artística do compositor alemão Hanns Eisler e seus movimentos como integrante dela. O objetivo é apresentar um panorama sobre o que ele pretendia com sua produção

musical, embasada em ideais libertários e socialistas, bem como as consequências decorrentes de tal posicionamento.

Palavras-Chave: Hanns Eisler, esfera artística, sociologia da música

**Abstract:**

This work presents, through bibliographical research, some aspects of the artistic sphere, having as object of study, the historical-social-artistic trajectory of the German composer Hanns Eisler and his movements as a member of it. The objective is to present an overview of what he intended with his musical production, based on libertarian and socialist ideals, as well as the consequences of such positioning.

Key Words: Hanns Eisler, artistic sphere, sociology of music.