



REPERTÓRIOS EM LUTA

HANNS EISLER, OS CORAIS DE TRABALHADORES E O AGITPROP EM FINS DA REPÚBLICA DE WEIMAR

Manoel Dourado **BASTOS**¹

Resumo: A importância do compositor Hanns Eisler é realçada quando se reconhece o caráter singular de sua contribuição para a articulação entre estética e política. Durante a República de Weimar, sua atuação junto aos corais de trabalhadores tornou possível a organização de um modelo compositivo e interpretativo derivado das experiências de agitação e propaganda oriundas da URSS. O presente artigo busca apresentar os debates que estimularam a organização de tal modelo, especialmente a partir da análise de um pequeno texto escrito em 1931 por Eisler (“Progresso do movimento musical de trabalhadores”), em que o compositor polemiza com a principal organização dos trabalhadores alemães no campo da música (Associação Alemã dos Cantores Trabalhadores - DASB), estreitamente ligado ao Partido Social-Democrata e seus sindicatos. Eisler contrapõe ao modelo celebrativo da DASB outro modelo de “música de luta” (*Kampfmusik*).

Palavras-chave: Hanns Eisler; agitprop; música de luta; corais de trabalhadores.

4

Não podemos nos tornar muito confortáveis ou ficar satisfeitos com os efeitos musicais usuais, mas devemos aspirar a algo mais que isso, examinando e melhorando nossos métodos sempre de modo que as incríveis tarefas que a luta de classes coloca diante da música possam ser executadas.

Hanns Eisler, *Progresso no movimento musical dos trabalhadores*, 1931.

1. Motivos

Em 2012, lembramos dos 50 anos da morte do compositor Hanns Eisler. Um dos principais compositores do século XX, Eisler é reconhecido como por diversas faces do seu trabalho: foi um dos alunos mais destacados de Arnold Schoenberg; compôs as músicas de peças fundamentais de Bertolt Brecht; produziu várias trilhas sonoras de

¹ Doutor em História e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, com pós-doutorado em História na Universidade Federal de Santa Catarina. Prof. Voluntário da Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade de Planaltina da Universidade de Brasília, nas áreas de Estética e Política e Arte e Sociedade: Música. Membro dos grupos de pesquisa: Modos de produção e antagonismos sociais (FUP-UnB); Forma estética, processo social e educação do campo (LEdoC-UnB); Literatura e Modernidade Periférica (TEL-UnB).



filmes, tanto na Alemanha quanto nos EUA e na URSS, chegando a ser indicado duas vezes ao Oscar de Melhor Música; compôs o Hino Nacional da defunta República Democrática Alemã, entre outros. Assim, desde o campo da música aplicada, passando pelos debates vanguardistas e, principalmente, pela dedicação política da música, Eisler foi um nome relevante na experiência musical do século passado.

O destino pessoal de Eisler é em si mesmo bastante conturbado.² Nascido em Leipzig, na Alemanha, no ano de 1898, mudou-se junto com seus pais e seus dois irmãos mais velhos para Viena quando ainda tinha três anos. Seu pai, o professor de filosofia Rudolf Eisler, era austríaco e havia mudado para a Alemanha, onde defendeu doutorado versando sobre Kant e deu aulas na Universidade de Leipzig. Lá, Rudolf casou-se com Ida Maria Fischer, com quem teve três filhos: além de Hanns, o casal teve Gehart Eisler, que posteriormente ficou conhecido como militante comunista, e Ruth Fischer, uma das fundadoras do Partido Comunista na Áustria, depois líder no KPD (Partido Comunista da Alemanha), bem como agente da CIA.

Em Viena, Eisler viveu numa situação de poucos recursos, tendo em vista que seu pai já não dava mais aulas na universidade, se virando como professor privado e outras atividades intelectuais. Mesmo assim, desenvolveu habilidades musicais, estudando e compondo em casa e executando, de favor, em pianos na casa de amigos mais abastados. Já mais velho, foi aluno regular, entre 1919 e 1923, do curso que Arnold Schoenberg promovia. O salto qualitativo, do ponto de vista musical, foi grande, tendo em vista que Eisler se somou a Alban Berg e Anton Von Webern e se tornou um dos principais discípulos do mestre da assim chamada Segunda Escola de Viena – inclusive, é reconhecido como o primeiro dos pupilos de Schoenberg a usar a técnica dodecafônica. A partir da intervenção de Schoenberg, Eisler conseguiu emprego na Universal Edition (UE), a casa editorial que publicava os principais compositores da música moderna e, também graças à colaboração de seu mestre, publicou suas primeiras composições por essa mesma casa. Contudo, Eisler mantinha-se como aluno rebelde, ao afrontar publicamente a postura moral e política de Schoenberg. Enfim, ele estava entre a estética musical e a política – encontrava na técnica composicional desenvolvida por Schoenberg e seus principais discípulos o ponto mais avançado da música de sua época, ao mesmo tempo em que reconhecia nela um corolário de uma postura moral e

² Os eventos biográficos de Eisler podem ser lidos de maneira muito mais minuciosa em BETZ, 2006 e em SCHEBERA, 1998.



política burguesa.

Em 1925, mudou-se para Berlim. E lá, o que se apresentava até então como uma questão antinômica começou a ganhar resolução dialética. Eisler encontrou em Berlim uma cidade em grande ebulição política e estética. Eram os anos frementes da República de Weimar (1918-1933). No mesmo ano em que chegou à capital alemã, iniciou um ciclo de canções chamado *Zeitungsausschnitten* op. 11 (Recortes de Jornal), que veio a terminar no ano seguinte. Com títulos apresentados como se fossem manchetes, as canções do ciclo foram compostas a partir de trechos de jornal, demonstrando o estado das preocupações estéticas de Eisler em articular posicionamento sócio-político, renovação do recurso literário (lírico) e uso radical das técnicas musicais diante da crise do sistema tonal (o que tinha que ver, entre outras coisas, com distanciamento das grandes formas). É da mesma época o *Tagebuch des Hanns Eisler (Diário de Hanns Eisler)*.³ Com essas experiências, Eisler buscava romper a barreira que o incomodava na música moderna – o hermetismo técnico que torna a música assunto de iniciados. Contudo, elas ainda mantinham a dificuldade musical como um muro que o incomodava. Para vencê-la, ele precisou alargar os caminhos de trabalho musical encontrar os meios que lhe abririam novas possibilidades compositivas, alargando a compreensão da crise da música moderna. Por meio dos corais do movimento musical de trabalhadores, do teatro político e do cinema, Eisler pode exercitar possibilidades criativas que pretendiam romper o hermetismo em que se sentia enredado.

6

O presente trabalho se propõe a estudar especificamente a atuação do compositor Hanns Eisler na consolidação de técnicas musicais para corais de trabalhadores voltadas às tarefas de agitação e propaganda (*agitprop*), em voga nas primeiras décadas do século XX. Trata-se, especialmente, de compreender o papel de Eisler nas contendas características do movimento musical dos trabalhadores na Alemanha de fins dos anos 1920 e início dos anos 1930. O estudo das divergências no interior do movimento musical dos trabalhadores é um projeto de grande interesse para uma melhor compreensão das disputas entre reformistas e revolucionários, social-democratas e comunistas, moderados e rebeldes, posições políticas em debate acirrado na assim chamada República de Weimar (1919-1933), momento relevante para a interpretação das lutas dos trabalhadores na história contemporânea.

³ Contamos com uma dissertação de mestrado sobre o assunto, do professor e maestro Ricciardi (1995), um dos poucos trabalhos em português sobre a obra de Eisler.



Além do interesse próprio pelo assunto, pelo menos dois aspectos justificam esse estudo, tanto do ponto de vista político como do ponto de vista musical (ou, mais precisamente, na articulação dialética de ambos os pontos):

a) no período das leis anti-socialistas, que vigoraram na Alemanha entre 1878 e 1890 e que proibiram a atividade organizada do socialismo, os militantes do Partido Social-Democrata Alemão (SPD) recorreram, entre outros, aos grupos corais existentes para, por meio deles, manter um espaço de desenvolvimento de suas tarefas e atuação na clandestinidade. As organizações espontâneas de corais eram um tipo de atividade tradicional na Alemanha já no início do século XIX, com uma série de regulamentações policiais devido a suas características democráticas internas e ao tamanho dos grupamentos. Mesmo com as restrições legais, os socialistas encontraram nas sociedades corais um espaço para a manutenção de suas atividades políticas. Com isso, ao longo da década de leis anti-socialistas, uma parte significativa das sociedades corais terminou de desenvolver uma tendência política de esquerda.

b) com o fim das restrições determinadas pelas leis anti-socialistas, os grupamentos corais de trabalhadores passaram a atuar numa atividade pública em favor do SPD – por exemplo, a arrecadação de fundos para o partido e suas tarefas de luta, como greves. A Associação Alemã de Cantores Trabalhadores (*Deutsche Arbeiter Sängerbund*, DASB), criada em 1877 (ou seja, no ano anterior às Leis Anti-socialistas), era o principal órgão dos social-democratas no interesse de coordenar e organizar os corais com vistas à atividade política orientada. A DASB chegou a ter mais de 300 mil membros nos anos de 1920, tornando-se uma das maiores organizações socialistas da República de Weimar.⁴

Por esses motivos, entre outros, as questões musicais apresentaram-se como um elemento importante nos debates dos movimentos de trabalhadores alemães no início do século XX. Como era de se esperar, comunistas e social-democratas divergiam também nessa área. Simplificando ao extremo, de um lado se destacava a necessidade de manutenção do repertório tradicional em favor do alcance de público; de outro, a

⁴ Essas e outras informações sobre o movimento musical dos trabalhadores na Alemanha podem ser encontradas em BODEK, 1997. O texto de Bodek é de muita utilidade na compreensão do assunto. Porém, como sua história social de uma experiência estética só se interessa de maneira tangencial pelos aspectos musicais do problema, e como parte de seu interesse está em salvar a social-democracia da crítica unilateral dos simpatizantes dos comunistas, daremos aqui novos contornos ao problema.



urgência de revitalização do repertório e das estratégias de apresentação, visando outra forma de relação com o público.

Tendo isso em vista, o que pretendemos aqui é um exercício crítico de história social – trata-se, enfim, de reconhecer a articulação dialética entre estética e história, de interpretar em que termos os aspectos musicais colaboram na compreensão da atuação política dos trabalhadores. O presente texto se insere num projeto de pesquisa mais extenso, que pretende estudar diversas manifestações musicais que se originaram ou ocorreram em meio a dinâmicas políticas revolucionárias, insurrecionais ou de mobilização popular ao longo da história moderna e contemporânea. Esse projeto, por sua vez, responde à necessidade, no interior dos movimentos sociais, de uma compreensão histórica mais bem elaborada da experiência da música como política.

O texto que segue está dividido em dois momentos. Primeiro, recupero algumas questões levantadas por Eric Hobsbawm sobre as transformações dos rituais do operariado. Essas questões darão alguns pontos de apoio para a avaliação da posição de Hanns Eisler no debate do movimento musical de trabalhadores da Alemanha do entreguerras. Essa posição será particularmente observada por meio da análise de um texto escrito por Eisler, destinado a polemizar com a organização musical ligada ao SPD. Esperamos com isso apontar as principais providências tomadas por um compositor oriundo das fileiras de um dos principais centros da vanguarda musical do início do século tendo em vista o desenvolvimento de uma produção musical voltada para as atividades políticas de esquerda.

8

2. Questões

Eric Hobsbawm (2000) escreveu um interessante texto sobre as transformações dos rituais do operariado. Nele, o historiador britânico apresenta a permanência dos rituais em um tipo de organização política também movida pela busca da racionalidade no trato de suas questões. Apresentando os principais motivos de interesse no estudo dessa transformação, Hobsbawm sugere a imbricação entre permanência e ruptura nos rituais do operariado, lembrando que, ainda que estejam profundamente enraizados em concepções racionalistas de mundo, “(...) algumas formas de movimento operário trazem em si uma carga emocional com uma força extraordinária, que encoraja a expressão ritual” (idem, p. 100). Contudo, a manutenção de tradições do passado como



o ritual, em princípio avessa à concepção moderna de mundo, não deixou de assumir contornos novos, afeitos às expectativas que o movimento dos trabalhadores nutre diante de suas lutas.

Nesse contexto, a música em geral e os hinos e canções de luta em particular eram parte relevante desses rituais. Assim como os movimentos que por seu meio se expressam, a música e sua concepção interna não eram homogêneas. Por esse caminho, podemos sugerir que os usos diferenciados da música são significativos do caráter que os rituais têm para social-democratas, comunistas e anarquistas, entre outros. Tomemos um exemplo para melhor aproximação com a questão. Enquanto para algumas vertentes do movimento de trabalhadores os rituais em torno do Primeiro de Maio são motivos de *celebração*, em que a música acompanha e dá o tom de festividade, para outros segmentos os mesmos rituais estão pautados pela *comemoração*, quando a música indica a tênue relação entre luto e luta motivados pela ocasião. A desavença é tanto política quanto estética, pois entre celebrar e comemorar há também uma diferença de demandas musicais, entre outras. Da escolha do repertório à sua função diante do público, as posições político-estéticas eram divergentes.

Assim sendo, compreender, em termos estéticos, a história social da música como política é um caminho para reconhecer um quadro mais complexo e dinâmico dos movimentos de trabalhadores. Como já foi observado acima, os movimentos de trabalhadores na Alemanha da República de Weimar foram especialmente eficazes no uso da música como política. Ali se acirraram debates de grande interesse para melhor compreender os meandros do problema sugerido. Ademais, tais debates são especialmente importantes para compreender as mudanças significativas na relação que os movimentos de trabalhadores e as organizações de esquerda mantiveram com a música, principalmente a partir dos anos 1950, com o estreitamento de relações da canção política com o complexo industrial midiático.

Com o virtual desaparecimento, ou ao menos um significativo arrefecimento, do caráter combativo da música como política no cenário contemporâneo, os termos utilizados por Hobsbawm nos anos 1970 para apresentar o declínio do ritual do operariado se tornam cada vez mais afeitos à situação atual da relação entre música e política.⁵ Sobre isso, Hobsbawm sugere que não basta ver aí apenas o “declínio secular”

⁵ Busquei pensar sobre o caráter contemporâneo da música como política recentemente num artigo (BASTOS, 2010), desdobrando a idéia da canção como uma forma compartilhada entre a experiência



do ritual, subjugando seu caráter mais tradicional – exceção feita aos Estados do “socialismo realmente existente”, com suas formas estranhamente bizantinas ou com uma conexão débil com as formas antigas. O historiador britânico descreve de maneira crítica os novos termos do ritual do operariado.

O que ocorreu foi também uma mudança da linguagem ritual e simbólica, por exemplo, entre outros detalhes, a substituição do vocabulário tradicional de simbolismo e da alegoria pelo idioma telegráfico da “marca-registrada” ou do “logo”, que tem significado simbólico principalmente, ou apenas, por associação (idem, p. 103).

Enfim, tais aspectos já estavam em discussão nas décadas de 1920 e 1930 nos acirrados debates que envolviam a música como política na Alemanha. Seus pormenores propriamente musicais dão muitos caminhos para o estudo dos movimentos de trabalhadores de um momento tão fundamental na história das lutas de esquerda. Aí nesses meandros, Hanns Eisler foi um militante especialmente importante.

3. Pormenores

Em 1931, Eisler publicou um pequeno e decisivo artigo intitulado “Progresso no movimento musical dos trabalhadores” (Eisler, 2007, pp. 109 e seq.). O artigo apareceu no quarto número da revista *Kampfmusik* (Música de luta), publicação da Sociedade de Luta dos Cantores Trabalhadores (*Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger*, KdA). Essa sociedade, criada naquele mesmo ano de 1931, era uma dissidência da DASB. Até aquele momento, a política do Comitê Central do Partido Comunista Alemão (KPD) mantinha seus membros ou aliados nos diversos grupos corais da DASB, majoritariamente ligada ao SPD. Naquele ano, porém, conflitos no interior da DASB, que espelhavam o acirramento das desavenças políticas entre os dois partidos, geraram um processo de expulsão da associação de membros com afinidades comunistas e que apresentavam uma conduta crítica em relação ao que chamavam de reformismo. Com isso, o Comitê Central do KPD finalmente permitiu a criação de uma nova associação de corais, com um viés voltado para as questões do partido, o que resultou na KdA.

política da música e sua dinâmica em torno da indústria fonográfica e radiofônica. Depois da aparição de diversas experiências nomeadas como “canção de protesto” ou “canção engajada” ao redor do mundo, as tentativas musicais anteriores de articular música com política ficaram obscurecidas.



Comparada com o tamanho da DASB, a KdA era modesta, com aproximadamente 4 mil membros.

O artigo de Eisler é significativo, tanto no plano político como no plano estético, da crítica dos setores comunistas aos rumos dos social-democratas envolvidos com o poder desde 1919. Vale lembrar que, publicado em maio, o artigo de algum modo polemiza com a organização do Festival da Canção Vermelha, que ocorreu em Berlim entre os dias 3 e 10 do mesmo mês para a celebração do aniversário da seção da DASB naquela cidade. O festival contou com composições de Eisler, ao mesmo tempo em que refutou a sugestão de três corais membros da associação pela inclusão de *Die Massnahme* (A decisão) no programa.⁶ Foi, enfim, nesse contexto em que Eisler publicou seu artigo.

Suas concepções musicais se enquadravam, ainda, no acirrado debate estético-político entre Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht e Walter Benjamin, entre outros, conhecido como “debate sobre o expressionismo”.⁷ Eisler foi um dos principais discípulos de Arnold Schoenberg, compositor de vanguarda que, partindo da radicalização das experiências musicais em meio à crise do sistema tonal rumo a um atonalismo livre, veio a criar um novo sistema compositivo chamado de dodecafonismo.⁸ Quando ainda morava em Viena, Eisler participou do grupo de músicos que privavam do convívio de Schoenberg, Alban Berg e Anton Von Webern. Estava, portanto, num local privilegiado de desdobramento das discussões musicais de vanguarda no início do século XX. Ainda assim (ou exatamente por causa disso), Eisler não deixava de reconhecer a dimensão político-social da atividade musical. Desde cedo militante de grupos juvenis marxistas e comunistas, intentava encontrar um ponto de articulação entre a militância política e a produção musical de vanguarda. Por isso, juntamente com Theodor Adorno e Ernst Bloch, se tornou um nome importante para as questões musicais no debate estético que animava setores do marxismo entre as décadas de 1920 e 1930.

⁶ Ver BODEK, p. 46 e seq. Na página 51, Bodek faz uma das únicas referências em seu texto à KdA. Tratando exatamente do período em que a cisão ocorre no interior da DASB, Bodek, contudo, não dá atenção à criação da Sociedade – possivelmente por estar mais interessado em indicar como o festival em Berlim contraporá o argumento comunista de que a DASB carecia de conteúdo político mais devotado à luta. A referência à KdA no livro de Bodek é tão-somente desmerecedora da Sociedade.

⁷ Para o debate sobre o expressionismo, ver MACHADO, 1998.

⁸ Para uma introdução sobre a trajetória de Schoenberg e o dodecafonismo, ver, entre outros, LEIBOWITZ, 1981.



Voltando ao artigo, é importante perceber que Eisler inicia seu texto indicando que aquele era um momento novo para o movimento musical dos trabalhadores, voltado para novos experimentos. Com isso, Eisler pretendia apontar a produção musical de vários compositores que passaram a atuar de maneira mais próxima às organizações políticas de esquerda – sendo que o modelo dessa articulação entre arte e política deveria ser encontrado, segundo o compositor, em seu trabalho com Bertolt Brecht em *Die Massnahme* (A decisão), peça didática que ambos haviam finalizado então. O compositor saudou o fato de que esses experimentos ocorriam no mesmo momento em que a oposição no interior da DASB ganhava contornos mais robustos.

É significativo que esta nova frutífera fase, em que já se destacam alguns resultados teóricos e práticos, ocorra em um momento em que se forma na organização chefe do movimento musical de trabalhadores, a Associação dos Cantores Trabalhadores alemã, uma vigorosa oposição revolucionária contra a liderança reformista e filistina (Eisler, 2007, p. 109, tradução minha).

A referência indireta à KdA é óbvia, quanto mais porque o texto apareceu exatamente na publicação oficial da sociedade. Eisler, mais adiante no texto, faz referência positiva à Escola Marxista para os Trabalhadores (MASCH), órgão educacional do KPD, onde, segundo ele, se tornou possível o encontro de compositores e musicólogos interessados em “(...) aplicar o método materialista dialético à música” (idem. p 109). Enfim, Eisler estava apoiado em setores do KPD (basicamente, cultura e educação) para desenvolver suas hipóteses políticas sobre a música, em oposição ao trabalho desenvolvido pela DASB. Obviamente, Eisler também estava disputando no próprio interior dos grupos musicais direta ou indiretamente ligados ao KPD a primazia de algumas táticas políticas na área. Enfim, tratava-se do desenvolvimento de proposições musicais politicamente orientadas tendo em vistas as questões de época. Mas, qual seria, segundo Eisler, a orientação estética eficaz na consecução das atividades políticas?

Pensando nisso, o principal intento do texto de Eisler era o de apresentar novas propostas estéticas e políticas, pautadas pelas *técnicas de agitação e propaganda*, que questionassem os termos em que se encontravam os corais de trabalhadores naquele momento. Ou, em outras palavras, o problema de Eisler era o de reconfigurar a força política disponível nos corais de trabalhadores que, segundo ele, estariam paralisadas pela falta de produção musical voltada para os problemas da época. A questão, contudo,



não era apenas de repertório, mas do papel que a música poderia cumprir nas atividades políticas. A concepção estético-política de Eisler implicava numa avaliação mais extensa da posição da música na organização dos trabalhadores naquele momento.

No que diz respeito ao progresso, a práxis nos ensinou que devemos fazer uma distinção entre música para ouvir e música para executar. A partir desta formulação, temos que quebrar com opiniões convencionais sobre o canto coral. Para nós, não é mais suficiente que uma peça [musical] bem executada pelo coral exerça efeito sobre os ouvintes, ao invés disso também temos que encontrar métodos para não considerar os próprios cantores apenas como intérpretes, mas para revolucioná-los. A práxis na DASB em tantas décadas em que os cantores trabalhadores em parte cantam canções revolucionárias, mas em suas vidas políticas são reformistas, nos forçou a levantar a questão do processo de revolucionar os cantores novos da classe trabalhadora. Uma contribuição para a solução desta questão foi *Die Massnahme* [A decisão] (Eisler, *ibidem*).

Observando a trajetória pessoal de Eisler, podemos identificar as providências estéticas e políticas do compositor. Em meados dos anos 1920, Eisler se encontrava em profunda dificuldade composicional, na medida em que não conseguia combinar seu interesse de crítica social do capitalismo, de corte comunista, com o arcabouço musical aprendido com Schoenberg. Dessa dificuldade surgiram grandes obras, como a peça *Zeitungsausschnitten* (Recortes de Jornal). Contudo, esses trabalhos não conseguiam alcançar o engajamento político almejado por Eisler – ele sentia que ainda estava preso aos atributos burgueses que tanto lhe causavam repugnância. Ao mudar para Berlim, no ano de 1925, Eisler reconheceu nos grupos de corais de trabalhadores não só um emprego, na figura de regente, mas também o material capaz de dar um salto qualitativo, do ponto de vista da atividade política comunista, rumo a uma “música de luta” (*Kampfmusik*), conceito que será desenvolvido por ele nessa época.

De qualquer modo, Eisler esbarrava na concepção que os grupos corais ligados a DASB tinham da articulação entre música e política. Para ele, mesmo quando o repertório dos corais contivesse peças de caráter político, suas apresentações pretendiam manter os ouvintes na passividade. É provável que Eisler tenha acompanhado com atenção a passagem do grupo de agitprop soviético “Os Blusas azuis” pela Alemanha em 1927. Essa turnê é considerada bastante significativa, pois determinou a ascensão das técnicas de agitação e propaganda na Alemanha no mesmo momento em que estas se tornavam menos importantes (e menos incentivadas...) na URSS. A criação da trupe



alemã de *agitprop* *Das Rote Sprachrohr* (O Megafone Vermelho) se deu justamente em 1927. A canção de apresentação da trupe (“*Wir sind Die Rote Sprachrohr*” – “Nós somos O Megafone Vermelho”) foi composta por Eisler no ano seguinte. O *agitprop* se apresentava para ele como a chave da “mudança de função” (*umfunktionierung*) - para usar o termo brechtiano e bejaminiano – dos corais de trabalhadores. Vale aqui empregar a própria concepção de Eisler sobre “material musical”. O compositor reconhecia nos corais de trabalhadores e nos grupos de *agitprop* o material musical disponível para um trabalho compositivo que tomasse a revolução como critério, o que viria da reconfiguração dos corais a partir dos ensinamentos aprendidos com as trupes soviéticas.

Mas, o que vem a ser essa “*agitpropização*” dos corais de trabalhadores que Eisler almejava? Um dos aspectos dessa proposta pode ser observado no seguinte trecho do texto de Eisler:

A práxis das trupes de *agitprop* nos mostrou as grandes contradições entre cantos corais “sérios” e as atuais canções de luta das trupes. Estamos agora tentando mudar a extraordinária situação na qual o movimento de coral de trabalhadores não produziu uma canção de luta sequer para o movimento de massas durante os últimos dez anos, em contraste com as trupes de *agitprop* e que forçou seu público a uma posição de concerto. No entanto, já estamos devidamente conscientes de que é falso apenas escutar uma canção de luta, mas que o propósito de ativação de uma canção de luta só pode ser alcançado pelo canto ele próprio (idem, p. 110).

14

Seguindo os termos desenvolvidos acima, a partir da argumentação de Hobsbawm, podemos afirmar que Eisler contrapunha ao aspecto celebrativo da DASB um caráter combativo. Contra o uso da música e dos corais como um espaço de exaltação das possibilidades de *Aufklärung* passiva dos movimentos de trabalhadores, Eisler esperava desenvolver um esclarecimento ativo. Isso só seria possível mediante a produção musical de canções de luta voltadas para sua interpretação pelos corais de trabalhadores. Essa interpretação, por sua vez, não poderia deixar os ouvintes tal qual espectadores de um concerto. Assim o problema do repertório estava diretamente ligado aos métodos de interpretação. Não se tratava, portanto, de meramente mudar o repertório – segundo Eisler, o caráter passivo, celebrativo, do modelo adotado pela DASB precisava de um novo repertório que, por sua vez, exigiria uma nova dinâmica de interpretação, logo, de relação com o público. Buscando desdobrar melhor essa



passagem da mudança de repertório à mudança de função da música política, Eisler formula argumentos sobre o estilo.

Sobre a questão de qual estilo a música revolucionária deve ter, podemos formular o seguinte: de acordo com o respectivo propósito da música também o estilo, a organização dos sons, deve mudar. Uma canção de luta que por si só será cantada deve ser construída de maneira diferente do que uma obra coral que tem um conteúdo teórico. Assim, não temos padrões estéticos rígidos, mas controlamos nossa produção a partir dos respectivos objetivos revolucionários (ibidem).

Primeiro, Eisler assume que a música possui funções diferentes, de acordo com o propósito específico para que ela foi composta. Aqui, ele já está distante do caráter imanente que seu mestre Schoenberg, seguindo os preceitos modernos da arte e da estética, almejava para sua obra. O que é relevante perceber, por sua vez, é a amplitude estética que Eisler busca para seu trabalho, tendo em vista a rejeição de padrões estéticos inflexíveis. Atender às demandas políticas significava, para Eisler, se desimpedir das amarras estilísticas e formais. Contudo, o lastro de seriedade de seu trabalho, aquilo que lhe dava garantias de uma unidade estética para além do estilo, estava nos fundamentos da “peça didática”, forma teatral desdobrada por Brecht e que tinha em Eisler um parceiro fundamental. Eisler reitera mais de uma vez ao longo de seu texto o papel de destaque dado à “peça didática” enquanto método de trabalho. Com isso, ele se colocava definitivamente no campo da “música aplicada”, destituindo mais uma vez qualquer fixação fechada na imanência musical. Eisler deveria estar pensando nisso quando recusa a forma concerto.

A prática nos levou à rejeição da forma concerto. A forma concerto, que se formou na era da burguesia, é inutilizável para os fins da classe operária revolucionária. Ela só pode oferecer prazer sem compromisso e tornar o ouvinte passivo. Será tarefa dos próximos anos desenvolver ainda mais as idéias das peças didáticas em experimentos práticos (ibidem).

Ao contrário do que se pode imaginar, a recusa à forma concerto e a adoção de uma amplitude formal de acordo com os propósitos aplicados da produção musical exigiam mais conhecimento técnico do compositor. Sem o recurso da unidade de estilo, o propósito (político) da produção musical exigia maior concentração nas possibilidades produtivas que não se deixassem levar pela facilidade da adoção de senso comum



musical. Uma das características marcantes da função da música nas peças didáticas é que as canções deveriam funcionar como comentário à cena, modificando a tradicional função da música como ambientação ou realce. Esse comentário, portanto, não acata sem mais aquilo que está na cena, ampliando as perspectivas apresentadas no palco. Também não adota o sentido usual que a música adquiriu socialmente, muito menos se rende a uma verdade musical imanente, na medida em que a música sai “desnaturalizada”, por assim dizer, de sua aplicação. Com tudo isso, Eisler indicava a necessidade de abolição do ouvinte passivo, suplantando-o por um outro, que formula argumentação crítica a partir da fatura artística em que a música exige concentração para o todo estético e político.

Não é demais lembrar que Eisler se concentra num projeto composicional realmente dialético, posto que seus resultados estéticos se devem a uma concepção do uso da música na arena política. A “música de combate”, que se contrapunha aos desígnios celebrativos adotados pela fração social-democrata que guiava a DASB, é, enfim, *um resultado político e musical ao mesmo tempo, sem rebaixar ou ignorar as exigências colocadas pelos dois lados de seu problema.*

O projeto de Eisler chegou a diversos resultados relevantes, a ponto de poder ser reconhecido em meio à forte tradição alemã da música política. Mas, antes que essa incrível experiência musical pudesse desembocar em impasses internos ou se desdobrar até outras questões, ela foi desmobilizada pela ascensão do nazismo. A vida de Eisler tomou novos rumos e os lastros fortes estabelecidos com o movimento organizado de trabalhadores nem sempre estavam mais presentes à mesma maneira. Quando Eisler voltou à Alemanha após a Segunda Guerra, instalando-se no lado comunista, seu pensamento sobre a história da música política de trabalhadores tornou-se mais ou menos hegemônico nos meios acadêmicos. Mas, o contexto de luta era outro e a *Kampfmusik* já não podia exercer o mesmo papel. Com isso, a *Kampfmusik* perdeu sua contundência original. Contudo, ela deixou marcas insuperáveis, como um modelo significativo da articulação entre estética e política, sobrevivendo como experiência disponível para as novas gerações.

Abstract: The importance of the composer Hanns Eisler is highlighted when we recognize the unique nature of his contribution to the relationship between aesthetics and politics. During the Weimar Republic, his work with the choirs of workers made



possible the organization of a model derived from the compositional and interpretive experiences of agitation and propaganda coming from the USSR. This article seeks to present the discussions that have stimulated the organization of such a model, especially from the analysis of a short text written in 1931 by Eisler ("Progress of the musical movement of workers"), in which the composer takes issue with the main organization of German workers in the field of music (Association of Workers Singers - DASB), closely linked to the Social Democrats and their unions. Eisler counterbalance to the celebrative model of DASB another model of "music of struggle" (Kampfmusik).

Keywords: Hanns Eisler; agitprop; music of struggle; proletarian choirs.

Referências Bibliográficas

BASTOS, Manoel D. Luta em si. *Passa Palavra*, 16 nov. 2010. Disponível em: <<http://passapalavra.info/?p=31848>>. Acesso em: 18 ago. 2012.

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

BODEK, Richard. *Proletarian performance in Weimar Berlin: Agitprop, Chorus, and Brecht*. Columbia: Camden, 1997.

EDMUNDS, Neil. *The Soviet Proletarian Music Movement*. Oxford; Bern; Frankfurt: Peter Lang, 2000.

_____. (org.) *Soviet music and society under Lenin and Stalin*. Londres: Routledge, 2004.

ELEY, Geoff. *Forjando a democracia: a história da esquerda na Europa, 1850-2000*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

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

GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GILLIAM, Bryan (ed.). *Music and Performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

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

HOBBSAWM, Eric. As transformações dos rituais do operariado. In: *Mundos do trabalho*. 5ª. ed revista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. Confrontando a derrota: o Partido Comunista Alemão. In: *Revolucionários*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2ª. ed. 42ª. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

KLEIN, Claude. *Weimar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. (Coleção Kronos).

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.



MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. São Paulo: Cia. das Letras: Círculo do Livro, 1988. (Coleção A vida Cotidiana)

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Tagebuch de Hanns Eisler: Implicações estético-ideológicas analíticas sobre uma cantata*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: Departamento de Música da ECA-USP, 1995.

SCHEBERA, Jurgen. *Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz: Schot Musik International, 1998.

_____. e SCHRADER, Bärbel. *The "Golden" Twenties: Art and Literature in the Weimar Republic*. New Haven: Yale University Press, 1990.

VOIT, Jochen. *Er rührte an den Schlaf der Welt: Ernst Buch, Die Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag, 2010.

WILLET, John. *Art & Politics in the Weimar Period: The new sobriety (1917-1933)*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1978.

Artigo recebido em outubro 2012

Aceito em abril de 2013