

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES – SÃO PAULO  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

JOEL CAROZZI MARÇAL

**APONTAMENTOS SOBRE A MÚSICA  
NA LUTA DE CLASSES**

São Paulo  
2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES – SÃO PAULO  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

JOEL CAROZZI MARÇAL

**APONTAMENTOS SOBRE A MÚSICA  
NA LUTA DE CLASSE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Bacharel em Música. Orientador: Prof. Maurício de Bonis.

São Paulo  
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M313a Marçal, Joel Carozzi, 1991-

Apontamentos sobre a música na luta de classes / Joel Carozzi Marçal. --  
São Paulo, 2023.  
43 f.

Orientador: Prof. Dr. Maurício de Bonis.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade  
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música. 2. Música e sociedade. 3. Classes sociais. I. De Bonis, Maurício.  
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.1

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

JOEL CAROZZI MARÇAL

**APONTAMENTOS SOBRE A MÚSICA  
NA LUTA DE CLASSES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Bacharel em Música. Orientador: Prof. Maurício de Bonis.

Trabalho de conclusão de curso apresentado em: 23/10/2023

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. Maurício de Funcia de Bonis  
Instituto de Artes Unesp - Orientador.

Prof. Dr. Vinícius Torres Machado  
Instituto de Artes Unesp - Membro da banca examinadora.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha esposa Cristiane e meus filhos João e Cecília, pela colaboração cotidiana; aos meus pais Sergio e Marilene, e aos meus irmãos Sergio e Márcia pela parceria; aos amigos de curso Abraão Kimberley e Pedro Semeghini pela ajuda e disponibilidade; à Marcos Viganó, pela ajuda com algumas traduções; à Tomaz Rosati pela revisão dos textos; à Clarissa Garcia, pelo apoio técnico; ao professor Maurício de Bonis, pela atenciosa orientação; e a Willy Corrêa, por conceder-me uma instigante conversa.

## RESUMO

Este trabalho investiga a *música na luta de classes*. A trajetória parte da confusão atual entre a música popular e a erudita, afirmando a infertilidade desta abordagem; em seguida, investiga a autonomia da arte em relação às forças materiais, negando interpretações reducionistas; com essa ótica, apresenta a concepção de Hanns Eisler da chamada *música revolucionária*; por fim, revisa algumas das principais premissas estéticas que estão em jogo nessas proposições. O objetivo é que este percurso possa contribuir com a práxis da produção artística, que se coloque a favor da emancipação da classe trabalhadora.

Palavras chaves: 1. Música. 2. Música e sociedade. 3. Classes sociais.

## **ABSTRACT**

This work investigates music in the class struggle. The trajectory starts from the current confusion between popular and classical music, affirming the infertility of this approach; then, it investigates the autonomy of art in relation to material forces, denying reductionist interpretations; from this perspective, it presents Hanns Eisler's conception of the so-called revolutionary music; finally, it reviews some of the main aesthetic premises that are at stake in these propositions. The objective is that this path can contribute to the praxis of artistic production, which is in favor of the emancipation of the working class.

Keywords: 1. Music. 2. Music and society. 3. Social classes.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>2 LOCALIZANDO O PROBLEMA</b>	<b>12</b>
<b>3 O ERUDITO E O POPULAR</b>	<b>13</b>
3.1 O erudito	13
3.2 O popular	14
3.3 O Popular no sentido folclórico	14
3.4 Popular no sentido de cultura de massa	16
3.5 Popular no sentido da luta do povo, ou revolucionário	17
<b>4 A QUESTÃO DA DETERMINAÇÃO</b>	<b>22</b>
4.1 O posicionamento estético político de Hanns Eisler	22
4.2 O materialismo histórico dialético e a arte	22
4.3 Autonomia relativa	23
4.4 A situação concreta	24
<b>5 A MÚSICA DE HANNS EISLER</b>	<b>26</b>
5.1 A noção de música revolucionária, de Hanns Eisler	26
5.2 A música para executar	26
5.3 A música para se ouvir	27
5.4 A medida	28
5.5 A música e o teatro épico	30
<b>6 ALGUMAS PREMISSAS DO DEBATE ESTÉTICO</b>	<b>31</b>
6.1 Premissas estéticas e políticas	31
6.2 Forma e conteúdo	31
6.3 A crise na forma	32
6.4 Técnica e conteúdo	33
6.5 O material	34
6.6 A herança cultural	36
6.7 A fusão dos gêneros	37
6.8 O aparelho produtivo e a refuncionalização	38
<b>7 CONCLUSÕES</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>42</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A princípio, o presente trabalho tinha o objetivo de estudar a prática do canto coral associada à luta de classes. A intenção era gerar um material analítico de obras, e relacioná-las a seus contextos históricos, como forma de contribuição aos músicos e militantes que orientam suas práticas estéticas com vistas à crítica da sociedade capitalista.

Durante seu curso, a pesquisa tomou um caminho muito distinto. O que era para ser um processo analítico de múltiplas obras e contextos distintos, acabou se reduzindo essencialmente à produção de Hanns Eisler, que serviu de costura para os assuntos. E, o que era para ser uma discussão comparativa de diferentes obras e contextos, generalizou-se em uma discussão estética com uma abordagem mais filosófica.

Essa mudança ocorreu devido à complexidade do contexto em que está inserida a obra de Hanns Eisler. Tratava-se de um momento de intenso diálogo com artistas e filósofos como Bertold Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno, George Lukács, dentre outros. Debates que transitavam, de maneira fluida, por diversas linguagens artísticas e discussões filosóficas. Portanto, os problemas específicos da formação coral, pouco nos diriam se fossem tratados isoladamente, visto que a riqueza do tema residia justamente nas fronteiras entre as linguagens artísticas. Por isso, foi necessário aproximar-se do debate estético e político como um todo. Então, decidi tentar abordar a questão da *música na luta de classes* de maneira mais ampla, com o intuito de tratar minimamente a questão em sua real complexidade.

Num primeiro momento, busquei analisar três experiências associadas à música num contexto de luta: a “nova canção chilena”; a música associada ao teatro nos CPCs da Une; e os corais de operários na República de Weimar. Ao ler sobre esses temas, deparei-me com uma série de conceitos chave, como por exemplo, *erudito*, *popular*, *forma* e *conteúdo*, etc. Esses conceitos, em geral, foram desenvolvidos como alguns dos subitens do texto.

Passado esse momento inicial da pesquisa, tive, por meio de meu orientador, Maurício de Bonis, a oportunidade de ter uma conversa com Willy Corrêa de Oliveira. Este encontro contribuiu para que as ideias estéticas e políticas de Hanns Eisler tivessem o peso e a presença que têm no trabalho. Um dos poucos textos do próprio Eisler em português a que tive acesso, foi traduzido por Willy Corrêa. Além disso, Willy também produziu textos com comentários e citações sobre o compositor alemão, que me foram de muita valia.

Além destes, outros três textos foram pilares para a organização dos apontamentos que faço sobre a música na luta de classes: *As ideias estéticas de Marx* de Adolfo Sanchez

Vázquez, é, sem dúvidas, o mais seminal. A maneira como o mexicano apresenta os fundamentos filosóficos relacionados ao pensamento marxiano foi de fundamental importância para a tarefa, referida acima, de “aproximar-se do debate estético e político como um todo”. Os outros dois textos são: *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, por conter importantes reflexões sobre a arte, partindo do pressuposto materialista e dialético; e *O teatro na luta de classes*, da professora Iná Camargo, que é uma valiosa síntese das premissas estéticas contidas no debate em questão.

O acesso aos textos originais de Eisler em português é limitadíssimo. A maioria dos textos do compositor a que tive acesso estão compilados na publicação *A rebel in music*. Devido às minhas limitações com a língua, consegui estudar apenas uma parte deste material. Isso, certamente, configura uma lacuna a ser suprida. Como bem enfatiza Willy Corrêa, a exigência de conhecimentos para compreender esses temas é altíssima. Por isso, de modo a não abandonar a tarefa, tive de cumpri-la assumindo suas carências. Foi necessário, de certa forma, explodir alguns entraves formais acadêmicos. Como diz o dito popular: “explodam-se os gambás!”.

A primeira seção do texto tenta organizar uma confusão muito recorrente no debate sobre a música na luta de classes: a oposição entre *erudito* e *popular*. A noção que defendo é que, via de regra, essa oposição é infértil, pois ignora as determinações econômicas que se expressam nesses gêneros.

A segunda seção coloca o problema da relação entre *superestrutura* e *base*. Nela, tento mostrar como o cerne da teoria marxiana não é passível de ser reduzido a esses termos. Algumas das colocações de Eisler me pareciam, a princípio, defender um certo utilitarismo e normativismo da música. Tomada sem o pressuposto dialético, a obra de Eisler é de pouca utilidade. Portanto, recorri a algumas formulações de Marx acerca do *materialismo* e da *autonomia relativa* da arte, como forma de tratar a questão em outros termos.

Uma tentativa de levantamento das ideias essenciais da noção de música revolucionária de Eisler é o que contempla a terceira seção. Nela, debati um pouco a divisão proposta pelo compositor entre “música para executar” e “música para se ouvir”. Discuti também o exemplo de música revolucionária citada por Eisler: a peça didática, e também algumas implicações entre a música e o teatro épico.

A quarta e última seção aborda aqueles conceitos e categorias chaves para o debate estético em que participaram os pensadores acima mencionados. Esse é o trecho mais conceitual do trabalho. No entanto, é nele que busco lançar luz às premissas que estavam por

trás das discussões. Feito isso, retorno a uma citação de Eisler em que este defende os pilares de sua concepção de música revolucionária, dessa vez buscando conectar seu posicionamento a tais premissas.

## 2 LOCALIZANDO O PROBLEMA

A função da música em nossa prática social cotidiana é, essencialmente, de entretenimento, apaziguamento e entorpecimento. Nosso modo de vida sufoca a nossa sensibilidade na mesma proporção em que satura nossos ouvidos. A ideia de “música para animar”, numa sociedade sem vida, é, em si, uma contradição. Na reprodução dessa lógica, o que varia são apenas os invólucros das mercadorias. O conteúdo conserva-se o mesmo: mercadorias. Esta situação estende-se para as demais linguagens artísticas.

Para Hanns Eisler, a “função natural da música”, (entenda-se que “natural” refere-se à natureza humana) seria “a inclusão e absorção do indivíduo em uma comunidade, o sentido de solidariedade”. Porém, adverte o compositor que “mesmo essa função, a mais natural, está sujeita ao processo universal do desenvolvimento social” (Eisler, 1985, p.10) . Ao se referir a “função natural” da música, Eisler aproxima-se de uma concepção mais universal, para a qual a relação genérica entre o indivíduo e a comunidade não está restrita a uma divisão de classe. Com isso, ele reafirma a dimensão propriamente humana da prática artística. Entretanto, a segunda sentença aparece inequívoca, reafirmando o condicionamento material ao qual o desenvolvimento das artes se encontra submetido. Eisler conclui: “A música se desenvolve no seio da luta de classes, pois a luta de classes é a fonte [de] toda produtividade” (Eisler, 1985, p.10). Ao colocar a luta de classes como “fonte de toda produtividade” o autor destaca a pertinência desta enquanto motor da história, assim como fizeram Marx e Engels<sup>1</sup>.

Na sociedade contemporânea, todo o globo fala uma só língua: a língua da reprodução do capital. Esta é a forma de dominação de classe específica de nosso tempo. As tentativas de oposição a esse cenário são de natureza prática, econômica e política, mas também filosófica e estética. Assim, cabe dedicar algum tempo para tentar orientar nosso debate, no sentido de construir uma práxis artística que se coloque a favor da emancipação da classe.

---

<sup>1</sup> “A história de todas as sociedades que já existiram é a história da luta de classes”. (Marx; Engels, 2021, p.25)

### 3 O ERUDITO E O POPULAR

#### 3.1 O erudito

O termo tem como significado “educado” ou “instruído”. Em geral, o senso comum associa o termo *erudito* a uma arte mais apurada, refinada. Essa definição, muitas vezes, carrega consigo uma noção valorativa subjetiva e abstrata. No entanto, não seria falso afirmar que essa prática tem a *escrita* como uma mediação entre o conhecimento e a história. É possível afirmar que a assim chamada arte erudita, no nosso caso, a música erudita, seria *uma* forma de conhecimento que, de alguma maneira, empenha-se na racionalização da experiência estética, com vistas ao desenvolvimento da linguagem na história.

A música erudita é comumente vista como algo próprio da elite, grande parte de seu repertório histórico tendo sido produto do financiamento das classes detentoras do poder sobre o trabalho artístico das classes dominadas. E em seu período de ascensão revolucionária contra o absolutismo, a burguesia, representou um avanço nas artes, nas ciências e na filosofia, em relação aos paradigmas da Idade Média. No entanto, após sua estabilização como nova classe detentora do poder econômico, a burguesia passou de revolucionária a conservadora. Consequentemente, deixou de fomentar o desenvolvimento espiritual humano. Ao contrário, passou a representar um entrave a este. Isso porque, na produção capitalista, todas as atividades humanas estão voltadas para a reprodução do capital, sendo repelida, especialmente para a classe trabalhadora, a possibilidade de realização de qualquer atividade “não produtiva”. Neste sentido, o capitalismo torna-se hostil ao desenvolvimento das artes. A ideia de um verdadeiro desenvolvimento espiritual humano da maioria da população seria, portanto, incompatível com a manutenção da reprodução do capital. Quanto ao assunto, o compositor marxista Willy Corrêa expressa:

Muito se diz da Música Erudita – para desdizê-la – que é elitista. Certamente por causa da exigência de conhecimentos para a sua compreensão. Tais conhecimentos não deveriam ser – em hipótese nenhuma – apanágio de uma elite. A erudição – na música – não beneficia o domínio de uma classe sobre a outra, como – de resto – o saber científico. O problema centra-se na existência das sociedades de classes, e essas, sim, devem ser combatidas. (não publicado)<sup>2</sup>

Seguindo esse raciocínio, na sociedade capitalista, a música erudita mostra-se ineficiente até mesmo para cumprir a função de manutenção e preservação da cultura burguesa, devido às altas exigências que impõe ao ouvinte. No texto *Música e Capitalismo*,

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Willy Corrêa de. A música no teatro épico. Artigo ao Teatro do Osso. 8f. 2020.

Willy destaca o reduzido impacto que a música erudita tem perante a produção fonográfica mundial. O problema passa a ser abordado pela educação. Segundo ele, a sociedade atual não favorece um desenvolvimento sensível e estético que permita a apreciação musical erudita. O compositor critica o rótulo de “elitista” conferido à música erudita, porque a apreciação desta não é opção nem mesmo de “castas intelectuais” de músicos, dado que a sua circulação é mínima.

Dessa maneira, o músico erudito tenderia a isolar-se por meio de experimentos que se projetam para fora da práxis social, e praticar uma linguagem que é criada artificialmente. Essa linguagem tenderia a expressar uma realidade individual, ao mesmo tempo em que, na ausência de um sistema comum, passaria a soar igualmente banal.

Possivelmente, um dos poucos consensos com relação ao termo *erudito*, quando associado às artes em geral, e a música, em específico, é o fato de que se trata, em momentos históricos em que não exista uma linguagem comum, de uma prática de *minorias*. Uma vez estando fora da prática social cotidiana, se torna relativamente inviável articular essa prática em favor da classe trabalhadora.

### 3.2 O popular

O termo *popular*, nas artes em geral, mas sobretudo em se tratando de música, aparece nos debates atravessado por múltiplos significados, alguns deles opostos: “popular” pode servir para descrever a música ligada a expressões culturais de tradição oral, também conhecidas como “culturas tradicionais”, ou “culturas de raiz”. Ao mesmo tempo, “popular” pode servir, também, para definir a arte fruída pelas massas; nesse caso, a obra passa por um intenso processo de reprodução em massa e mercantilização, operado pela indústria cultural. Podemos, por fim, encontrar o termo “popular” sendo utilizado para descrever a prática artística combativa que busca aproximar-se do povo.

### 3.3 O Popular no sentido folclórico

O termo *folclórico*, apesar do desgaste semântico<sup>3</sup>, é o mais consagrado historicamente para traduzir as expressões culturais de tradição oral. Segundo o professor de culturas populares Alberto Ikeda:

---

<sup>3</sup> Sobre o desgaste semântico do termo *folclore* ver Ikeda, 2013.

Há de considerar que os fenômenos das culturas tradicionais guardam valores morais, religiosos, políticos, lúdicos, estéticos e outros tantos herdados, e que, portanto, de alguma forma, refletem a própria história das suas comunidades, repondo o passado no presente, e sendo então sempre atuais. São práticas aglutinadoras, que repetidas ciclicamente reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos e indivíduos, vitalizando-os (Ikeda, 2013, p.185).

Esse caráter de salvaguarda de valores e reafirmação cultural não é, por si só, progressista. O poder econômico se manifesta, também, como poder ideológico, nas palavras de Marx e Engels: na sociedade de classes, “as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes” (Engels, Marx, 2007, p.72). Assim, as manifestações culturais folclóricas, quando inseridas numa sociedade de classes, são necessariamente mediadas pelas relações de exploração. Pensemos, por exemplo, na manutenção religiosa que o catolicismo exerceu também através de manifestações como as festas juninas, o carnaval, folia de reis, congada, festa do divino, jongo, etc. A preservação e conservação operada pelas culturas tradicionais pode perfeitamente incluir valores conservadores. Por esse motivo, a cultura popular, nesse sentido, será duramente criticada por vários autores, empenhados na elaboração de uma arte combativa.<sup>4</sup>

Por hora, importa ressaltar que a arte popular, no sentido folclórico, é essencialmente uma manifestação coletiva. Por isso, afirma Ikeda, “por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são sempre práticas de identificação e inclusão social, e, até mesmo, de resistência política diante dos problemas que as comunidades enfrentam [...]” (Ikeda, 2013, p.185).

Nessas práticas, é comum não haver diferença entre quem produz e quem consome, entre artista e público. É também comum que as expressões artísticas integrem diversas linguagens ao mesmo tempo. A manifestação popular, em geral, não isola uma linguagem, ao contrário funde-as em um todo: o canto, a dança, a roupa, a comida, o sentido religioso, o sentido econômico e social, etc.

É evidente que, nesse tipo de manifestação, há uma produção com finalidade estética, porém, a finalidade estética mescla-se com outras finalidades, como a religiosa, por exemplo. Desse modo, a produção com finalidade estética não aparece isolada numa obra, mas sim

---

<sup>4</sup> Um exemplo dessa crítica, imbuída de muito preconceito, está presente no *Anteprojeto de manifesto CPC*: “a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à uma sensibilidade mais embotada (Hollanda, 2004, p.130).

numa prática de produção e fruição coletiva. Somente um olhar externo, que já tenha sido construído a partir de outros pressupostos, será capaz de isolar do contexto de uma manifestação popular folclórica um determinado canto, dança, vestimenta, ou adorno, e atribuir-lhe valor puramente estético, como uma obra de arte.

Em contraste com a conclusão a que chegamos com a noção de *erudito*, aqui podemos afirmar quanto ao *popular* em sentido folclórico, que não se tratava, em suas origens, de uma prática de minorias. Trata-se de uma prática aglutinadora que integra toda a comunidade. No entanto, esta prática está associada a configurações sociais essencialmente rurais, não industrializadas. Na medida em que as relações capitalistas passam a se generalizar pelo globo, levando consigo seu modo específico de socialização, essas manifestações tendem a ser sufocadas pela lógica de reprodução do capital. Uma vez engolida e integrada na cadeia produtiva do capital, a cultura popular folclórica perde o lastro real, deixa de ser uma atividade integrada à prática social, e assim como a cultura erudita, isola-se, e sua fruição passa a se restringir às poucas minorias empenhadas em seu resguardo.

Outras configurações terão as práticas ditas populares, no contexto social urbano e industrializado, sob a égide do capitalismo.

### 3.4 Popular no sentido de cultura de massa

Quando pensamos na arte que de fato está presente na prática cotidiana da classe trabalhadora, quando pensamos na música que está na “boca do povo”, nos deparamos com uma outra forma específica de produção cultural. A filósofa Marilena Chaui afirma que:

“[...] a partir da segunda metade do século XIX [...], as artes foram submetidas a uma nova servidão: as regras do mercado capitalista e a ideologia da indústria cultural, baseada na ideia e na prática de consumo de “produtos culturais” fabricados em série. As obras de arte são mercadorias como tudo o que existe no capitalismo” (Chaui, 1995, p. 329).

Neste sentido, temos a segunda possível abordagem do termo *popular*: como uma cultura de massa associada à indústria cultural, na qual a experiência estética é subordinada pela necessidade de mercantilização da obra de arte. Esse processo gerará profundas consequências para a prática de criação e fruição estética.

A relação mercantil pressupõe uma troca entre proprietários privados. Em uma sociedade comunal, todos trabalham e todos consomem os frutos do trabalho. Portanto, para servir à finalidade de lucro e da acumulação, é fundamental a separação entre quem produz e



quem consome. É também necessário que os meios de produção sejam privados. Podemos então considerar a arte popular no sentido de cultura de massa, como aquela que pressupõe a existência de um mercado cultural, onde os produtos culturais são as obras de arte fabricadas em massa, e onde quem consome não possui os meios para produzi-la.

Se tínhamos observado, na prática popular folclórica, uma manutenção da dimensão conservadora, aqui, na cultura popular de massa, temos igualmente reproduzidos valores da ordem dominante, porém em escala industrial. Nos termos da filósofa:

“A indústria Cultural vende Cultura. Para vendê-la deve seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar fazê-lo ter informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe com nova aparência, o que ele já sabe, já viu, já fez. A ‘mídia’ é o senso comum cristalizado que a indústria cultural devolve com cara de coisa nova” (CHAUI, 1995, p. 330).

Entendemos que é *essa* noção de cultura popular que autores como Willy Corrêa e Hanns Eisler criticaram duramente, cada um em seu contexto, evidentemente. Em relação à música popular folclórica e à música popular de massa, Willy aponta, demarcando a diferença: “percebi que deveria estudar muito a música do povo. E bem entendido, do povo de antes do ataque das mídias insidiosas do capitalismo.”<sup>5</sup> A trajetória de Willy sofreu uma forte ruptura. O compositor buscou afastar-se das vanguardas e aproximar-se da classe trabalhadora, no início dos anos 1980. Willy explica que o objetivo não era se comunicar mais com a classe trabalhadora, mas se comunicar com ela em sentido revolucionário. Essa diferenciação é necessária, pois reconhece que a comunicação generalizada com a classe trabalhadora, desprovida de sentido crítico, é própria da música popular de massa.

Nos anos finais da República de Weimar, Hanns Eisler, ao propor alguns procedimentos técnicos que deveriam orientar a prática musical engajada, disse que a música deveria “evitar reproduzir algumas das formas populares burguesas” (Eisler, 1985, p.10). Como vemos, para Eisler, ao termo *popular*, segue-se o termo *burguesia*, pois não há dúvidas na associação entre ambos.

### **3.5 Popular no sentido da luta do povo, ou revolucionário**

Há ainda, ao menos, mais uma maneira de abordar a cultura popular, que merece ser desenvolvida. Vejamos dois casos, um no Brasil, outro no Chile, em que o termo popular aparece num sentido diferente dos apresentados anteriormente.

<sup>5</sup> OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Entrevista a Lindiane Santana. 12f. Não publicado. 2017, p.4.

Temos, no contexto da resistência à ditadura chilena, o surgimento do movimento que ficou conhecido como “Nova Canção Chilena”, que traz consigo algumas peculiaridades à prática musical: tratava-se de um movimento inspirado diretamente nas músicas folclóricas, mas que era, ao mesmo tempo, uma renovação destas.

A historiadora Silvia Sonia Simões lança luz sobre a história do compositor Victor Jara e, ao discorrer sobre o caráter reivindicatório da canção revolucionária, depara-se com a questão da pertinência da música popular folclórica. Segundo a autora, “Jara realizou viagens por distintas regiões do Chile. No final do ano de 1954 viajou para o norte, com um grupo de amigos do coral universitário, para registrar e pesquisar a música folclórica desta região.” (Simões, 2008, p.5) Essa atividade se intensificou nos anos seguintes, incluindo a significativa colaboração com os grupos musicais Inti Illimani e Quilapayun. No entanto, para Jara, a música folclórica não é, por si mesma, o que imprimiria o caráter reivindicatório da canção revolucionária. A presença da música folclórica não deveria ser tomada de maneira dogmática, mas de maneira viva, “utilizando esse material para entender por que certos costumes perduram no tempo, mesclando formas estéticas ‘modernas’ com ‘tradicionais.’” (Simões, 2008, p.6)

Diferentemente da prática cultural folclórica, a “Nova Canção Chilena” era combativa em relação à ditadura e não se restringia ao ambiente rural, pois a sua fruição era massiva. Esta música contava também com a clara divisão entre público e artista. Os compositores e as compositoras tinham reconhecidamente um papel autoral na criação das canções. De alguma maneira, esta prática confrontava-se com a indústria cultural.

Victor Jara identificou, com precisão, o papel nocivo da indústria cultural no processo de incorporação da canção de protesto, ou seja, identificou o quanto esta perderia sua importância reivindicatória uma vez conformando-se enquanto mais um rótulo, mais uma mercadoria. A necessidade de conservar o caráter crítico de sua canção, afastando-se da indústria cultural, levou Jara a definir sua música não como canção de protesto, mas como canção popular:

La canción, de pronto, puede ser un arma terrible también. Y por eso que la industria de la canción, manejada por grandes empresas - ninguna de ellas latinoamericana por supuesto, pero con nombres en castellano - viendo que surge una canción nueva que está al lado de la lucha del pueblo, la industrializa también y le da un título de protesta. Y ustedes pueden encontrar por ahí, por Venezuela, Perú, Colombia, Argentina, Chile... a muchos ídolos populares - o populacheros más bien - como cantantes de protesta. Nuestra canción no es una canción de protesta, es una canción popular, porque ella está unida íntimamente a la juventud y al pueblo, íntimamente en sus sentimientos más nobles en su deseo ferviente de ser libre y de vivir mejor.

Por eso es popular.” (Introdução de Víctor Jara à canção Plegaria a un Labrador, do disco Habla y canta en vivo en La Habana, 1972).

Temos, pois, delineada, uma terceira e distinta definição de *popular*, que não se coloca como “folclórico”, tampouco como “cultura de massa”, mas sim, no sentido da *luta de um povo*.

O exemplo brasileiro para a presença semelhante do termo “popular”, tem sua contextualização no período imediatamente anterior ao golpe militar de 1964. Cabe ressaltar que a noção de *povo* neste período está associada à estratégia *democrática e nacional*, que fora hegemônica na esquerda. Por meio desta estratégia,

pretendiam-se enfrentar os restos feudais e o imperialismo no Brasil – que supostamente travavam o desenvolvimento autônomo do capitalismo no país – e, aliando-se à burguesia nacional, acelerar o desenvolvimento capitalista e criar as bases para uma segunda etapa – a revolução socialista (Iasi, Figueiredo, Neves, 2019 p.27).

Dessa aliança da esquerda com a burguesia nacional contra um inimigo comum: o imperialismo e o latifúndio, resultou que a noção ampla e nacionalista de *povo* serviu melhor para identificar as classes em luta do que termos como *proletariado* ou *classe trabalhadora*. Como exprimiu em 1932, o historiador Nelson Werneck Sodré:

[...] Povo, no Brasil, hoje, assim, é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e da média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este. É uma força majoritária inequívoca. Organizada, é invencível. Para organizá-la, entretanto, para permitir que seus componentes tomem consciência da realidade, superando o concentrado bombardeio da propaganda imperialista, arrimada em poderosos recursos materiais e detentora do aparelho de difusão do pensamento, faz-se indispensável o regime democrático, de liberdade de pensamento, de reunião e de associação. Estão excluídos do povo, pois, nesta fase histórica, e agora para sempre, enquanto classes, os latifundiários, a alta burguesia e a média, comprometidos com o imperialismo, como os elementos da pequena burguesia que o servem. É o conjunto das classes, camadas e grupos sociais que compõem o povo que representa, assim, o que existe de nacional em nós (Sodré, 1962, p.62).

Essa expressão da esquerda nacionalista e popular teve influência sobre a cultura e desdobrou-se na criação dos CPCs, (Centros Populares de Cultura), que foram órgãos culturais fundados em diversas cidades do país, no curto período entre 1961 e 1964. Com o objetivo de estruturar uma produção artística socialista brasileira, os CPCs estiveram ligados a diferentes entidades estudantis, sindicais e populares, como a União Nacional dos Estudantes.

Tomaremos aqui como exemplo o ensaio *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*. O texto, escrito em 1962, pelo primeiro diretor executivo, o sociólogo Carlos

Estevam Martins, traz a defesa teórica das diretrizes políticas e estéticas que deveriam orientar a ação dos CPCs. Após afirmar que o fundamento da arte revolucionária seria se converter em uma “força ativa e eficiente, apta a produzir efeitos sobre a estrutura material da sociedade”, o autor dedica-se a diferenciar a *arte popular revolucionária* do que ele nomeou de *arte do povo* e de *arte popular*:

“Tanto a *arte do povo*, em sua ingênua inconsciência, quanto a *arte popular*, como arte da distração vital, não podem ser aceitas pelo CPC como métodos válidos de comunicação com as massas, pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência.” (Martins apud Hollanda, 2004 p.149).

Por certo, o conteúdo do texto não refletiu diretamente a prática real desses órgãos, porém, trata-se de uma corrente teórica que merece ser citada, devido a sua pertinência temática e ausência no debate contemporâneo, além da forma como articula a questão estética ao materialismo histórico.

A *arte popular revolucionária* é definida como aquela que se pretende popular porque alinha-se ao esforço coletivo fundamental de emancipação do povo. Assim o conteúdo dessa arte “[...] não pode ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo” (Martins apud Hollanda, 2004 p.150).

O caráter universal do povo, defendido no texto, coloca a política como centralidade do fazer artístico, expresso na frase: “fora da arte política não há arte popular”. Dessa maneira, os métodos para a tomada do poder e para se fazer arte popular seriam os mesmos. Por isso a ação de formalizar as manifestações espontâneas do povo são repudiadas, enquanto é afirmada a necessidade de centralizar a arte na situação “do homem brasileiro”, posto no desafio de superar a situação material opressora. Em última instância, a *arte popular revolucionária* teria como eixo mestre a transmissão de um conceito:

[...] de inversão da práxis, o conceito do movimento dialético segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas de sua existência. O mundo, o termo antitético do homem, é virado ao avesso e descobre-se em sua verdadeira natureza como momento dialético; como feito humano e não fato absoluto; e a dependência com respeito à situação em que está inserido se revela ao homem como sendo em última análise dependência dele em relação a si mesmo” (Martins apud Hollanda, 2004 p.152).

O artista plástico gaúcho Leonardo Silvestrin realiza, em sua tese, uma síntese da experiência dos CPCs; Nela, ao analisar o *Anteprojet*, destaca com precisão o problema central da abordagem estética proposta por Martins, sem com isso anular a relevância que carrega o texto, sobretudo na defesa do engajamento político dos artistas:

É possível, de fato, observar em algumas das passagens defendidas por Martins no *Anteprojet*, a respeito do papel da arte na sociedade, alguma ressonância das teses do realismo socialista, corrente artística tornada política de Estado na União Soviética, que reduziu as artes à uma visão exclusivamente propagandística, gerando a perseguição arbitrária de uma série de artistas, inclusive comunistas. Por um lado, Martins acertou ao apontar que a tomada de consciência dos artistas, expressa em uma produção artística abertamente comprometida com o processo revolucionário, cumpre um papel ideológico relevante na luta pela derrubada do capitalismo. No entanto, sua ênfase na função comunicativa da arte, condenando como “escapistas” as obras que não instruísem suficientemente o povo acerca do funcionamento da sociedade de classes, encarou de forma mecânica os sentidos de uma forma de trabalho humano que pode – mas não necessariamente tem o dever de – cumprir o papel de agitação e propaganda para poder ser considerada, em si, socialmente relevante, enquanto produto que expressa a subjetividade humana em toda sua complexidade (Silvestrin, 2021 p.15).

Tanto no caso brasileiro, quanto no chileno, a arte popular, no sentido da “luta do povo”, ou no sentido “revolucionário”, afastam-se do sentido folclórico e do sentido de cultura de massa. Como vimos, o termo *popular* carrega consigo essa complexa gama de significados, divergentes entre si. Também o termo *erudito* está igualmente carregado de contradições. Levantamos a hipótese de que o debate acerca da função da arte em relação à luta de classes deve superar dialeticamente a oposição simplória entre “popular” e “erudito”.

Passemos, agora, à próxima seção do estudo, onde analisaremos algumas premissas estéticas e políticas de Hanns Eisler, que servirão de costura para o percurso que visa a extrair do debate histórico, estético e político, ferramentas que favoreçam a ativação da luta de classes na prática musical do presente.

## 4 A QUESTÃO DA DETERMINAÇÃO

### 4.1 O posicionamento estético político de Hanns Eisler

Eisler, enquanto marxista, buscava arrancar os compositores de suas “torres de marfim” (De Oliveira, 2000, p.74), mediante críticas a partir do pressuposto materialista, que, por sua vez, impõe limites à ideia abstrata de “liberdade criativa”, defendida pela arte burguesa. “Se hoje um compositor afirma que a sua música não tem qualquer função social ou política, ele meramente revela sua ignorância sobre essas funções.” (Eisler, 1978, p.115). Afirmações como esta, mostram como Eisler se empenhou em combater o idealismo e o individualismo presentes em seu meio. Para ele, a função do compositor seria “ajudar na luta” (Eisler, 1985, p.10).

No entanto, é recorrente nos textos de Eisler uma defesa aparentemente utilitária da arte. Quando, por exemplo ele discute a *função da música coral*, a forma como, segundo ele, ela deve ser estruturada, aparece de maneira seca e objetiva: “deve ser *incisiva* e *forte* para expor os *slogans* políticos ou teorias aos ouvintes” (Eisler, 1985, p.10). Ora, isto significaria que aquele que busca orientar sua música a favor do proletariado na luta de classes deve se restringir, dentre todo o gigantesco leque de possibilidades expressivas dos sons, utilizar somente aqueles que sejam fortes e incisivos?

Algumas das defesas estéticas feitas por Eisler, se levadas ao pé da letra, podem conduzir a abordagens mecanicistas e utilitárias da música. No entanto, verifica-se em sua obra, uma grande riqueza expressiva e inventividade. Em um nível mais filosófico, a contradição que se apresenta aqui é: quando a música deve ser tomada como meio, e quando ela deve ser tomada como fim. Ou, em outras palavras, referente ao papel da arte na luta revolucionária, em que momento ela tem valor meramente enquanto atividade em si? E em que momento a arte, para conservar seu valor, *deve estar a serviço* de demandas políticas?

### 4.2 O materialismo histórico dialético e a arte

O presente estudo não considera a arte como algo independente dos processos materiais. Porém, é preciso investigar mais a fundo essa relação. Seguindo as trilhas abertas pelo pensamento marxiano sabemos que:

“[...] na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas

materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência [...]” (Marx, 2008, p.47).

Essa famosa citação de Marx, retirada do prefácio de sua *Contribuição à crítica da economia política*, nos dá pistas de porquê artistas empenhados na utilização da arte como uma ferramenta de luta, como Eisler, enfatizam o caráter *condicionado* da *superestrutura* na qual a arte, e particularmente, a música estão inseridas. Cabe investigar se, a partir deste pressuposto, os posicionamentos estéticos e políticos de Eisler tiveram ou não um caráter *normativista*. A contextualização da situação concreta de alguns desses debates ajudará nesta tarefa. Porém, antes, é preciso aprofundar um pouco mais a relação entre *base* e *superestrutura*.

A afirmação marxiana segundo a qual “O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual,” não pode ser abordada de maneira simplória. Essa passagem é explicitamente um caso de reducionismo didático, portanto, não deve ser considerada isoladamente e fora de contexto. José Paulo Netto, estudioso da obra de Marx, demonstra que o texto em questão “pelo modo metafórico como põe a relação entre *base e superestrutura*, abre vias para simplificações redutoras.” (Netto, 2020, p.344). Nas próprias palavras de Marx, fica evidente que a questão não se reduz à uma força estanque de determinação da *base* sobre a *superestrutura*: “Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização.” (Marx, 2011, p.62 apud Netto, 2020, p.320). Netto afirma que, nos textos de Marx, levantam-se questões referentes à arte que não foram suficientemente respondidas, mas que nos *Grundrisse* demonstra-se a

“[...] concepção marxiana de que *o condicionamento histórico-social da arte*, operante e sempre efetivo, *não esgota o caráter próprio e específico da arte* – a arte dispõe do que depois seria designado como a sua *autonomia relativa*, que não pode ser inferido direta e exclusivamente das condições sociais da sua gênese.” (Netto, 2020, p.320)

### 4.3 Autonomia relativa

O fato da arte situar-se na *superestrutura* ideológica, não significa que ela esteja em condição de subordinação absoluta com relação à *base*. Deste modo, a arte se conservaria

num status de autonomia, também não absoluta, mas sim *relativa*, em relação à *base* material, constituída pelas relações econômicas de produção da sociedade.

O filósofo mexicano Adolfo Sanchez Vázquez nos ajuda a compreender porque isso ocorre. A *autonomia relativa* da arte deriva de que os fatores econômicos-sociais não operam diretamente sobre a superestrutura. “A criação artística responde, portanto, através de uma complexa trama de elos intermediários, às necessidades do homem numa sociedade determinada.” Nesse sentido, “não existe uma expressão pura, mas a expressão de um determinado mundo humano”. (Vázquez, 2010, p.94)

Uma vez reconhecida a *autonomia relativa* da arte em relação às forças materiais, surge o campo real de ação para o artista. Este campo não é plenamente livre, sendo condicionado pela realidade material. Porém, também não é absolutamente fechado. É mais ou menos aberto, a depender da temperatura da luta de classes. Em todo caso, conserva-se ainda uma margem de ação ao indivíduo.

Pegaremos emprestada a elaboração do já citado *Antemanifesto* dos CPCs, pois nele, temos esse campo de ação sintetizado nas três alternativas que se apresentam aos artistas: ou *conformismo*, ou *inconformismo*, ou a *atitude revolucionária*. Sendo a atitude conformada aquela que se adequaria passivamente ao status quo, a inconformada aquela que se nega, porém de maneira isolada espontânea, e por fim, a atitude revolucionária, aquela que se colocaria, consciente e organizadamente, em luta contra a classe dominante.

Mas como que se dariam essa organização e essa luta em se tratando da prática musical? Podemos agora voltar à questão do posicionamento de Eisler.

#### **4.4 A situação concreta**

Esse trabalho parte da hipótese de que a prática política e estética de Eisler corporifica esta terceira opção: a atitude revolucionária, que se coloca em luta de maneira consciente e organizada. Portanto, algumas das postulações estéticas deste são antes posicionamentos políticos estratégicos, tidos em contextos determinados. Se observarmos o exemplo acima, da abordagem enfática e estrita de Eisler sobre a música coral, veremos que o periódico em que se encontra o texto foi o meio pelo qual se travou o debate entre Eisler e a Associação Alemã dos Cantores Trabalhadores. Este debate expôs as distintas práxis estéticas e políticas, no contexto de acirramento da divergência entre o Partido Social Democrata e os comunistas na Alemanha dos anos 30. Na ocasião, a disputa pelo caráter combativo da associação coral era



uma tarefa de enorme pertinência política, pois essa instituição “chegou a ter mais de 300 mil membros nos anos de 1920<sup>6</sup>, tornando-se uma das maiores organizações socialistas da República de Weimar.” (Bastos, 2013, p.7). O texto de Eisler, *Avanços no Movimento da Música Operária*, de 1931, marca o momento de ruptura com a antiga associação de corais alemã e o surgimento da “Associação de Combate dos Cantores da Classe Trabalhadora”.

A contextualização nos permite analisar a defesa feita no ano seguinte, em outro periódico, segundo a qual a música coral “deve ser *incisiva e forte* para expor os *slogans* políticos ou teorias aos ouvintes” (Eisler, 1985, p.10), não como uma ideia abstrata, que um compositor teve em sua cabeça subjetivamente, mas, como uma postura estética estratégica, exigida por um enfrentamento concreto.

---

<sup>6</sup> No folheto escrito por Willy Corrêa, afirma-se que se tratava de “aproximadamente 280 mil membros”. (Oliveira, 1983, p.5). Já o periódico “Kampfmusik”, aponta que contavam “com quase 315.000 membros em 1932”, ou seja, dez anos depois. (Fortschritte in der Arbeitermusikbewegung in Kampfmusik, Berlim, 1931, No. 4. EGW III/i, pp.113-115) – Extraído de (Eisler, 1978, p.34).

## 5 A MÚSICA DE HANNS EISLER

### 5.1 A noção de *música revolucionária*, de Hanns Eisler

No artigo escrito em março de 1932, publicado originalmente em Berlim, no “*Illustrierte Rote Post*” (Correio Vermelho Ilustrado), Hanns Eisler apresenta algumas das necessidades impostas a uma prática musical que se coloque, na luta de classes, a serviço dos trabalhadores. O artigo se inicia afirmando o propósito de escamotear a realidade como um fundamento da arte burguesa e, em oposição, Eisler propõe o que seriam os novos papéis da música para o movimento dos trabalhadores: “ativar seus membros para as suas reivindicações e o encorajamento da educação política. Isto significa que todas as formas e técnicas musicais devem ser desenvolvidas com a finalidade de servir como *instrumento na luta*” (Eisler, 1985, p. 10).

Essa nova finalidade da *música revolucionária*, necessariamente se distinguirá daquilo que a burguesia chama de *estilo*. Para Eisler, o compositor burguês “com estilo” se caracterizaria por desincumbir-se de suas tarefas e submeter sua criação ao vulgo da moda, enquanto o movimento musical dos trabalhadores buscaria transcender o conceito de *estilo*, colocando as *técnicas* e *formas* musicais a serviço da sua utilização na luta. Para isso, é necessário, por parte do compositor, “um envolvimento ativo na vida social e nas lutas da classe trabalhadora” (Eisler, 1985, p.10)

Mas afinal, quais seriam as tarefas para a *música revolucionária*? O compositor defende a “*remoção do sentimentalismo* na música”. É notável aqui a presença do espírito brechtiano. Assim como para o dramaturgo alemão, para Eisler, a música revolucionária precisaria negar o envolvimento acrítico com a obra de arte, típico da arte de entretenimento burguês. No entanto, no artigo de 1932, não são expostos quais seriam os procedimentos *técnicos* por meio dos quais se realizaria esse processo. Mas é possível apreender como é que o compositor entendia que deveria se organizar a prática musical engajada.

### 5.2 A música para executar

É recorrente, nos escritos de Eisler dessa época, a defesa da tese segundo a qual “No que diz respeito ao progresso, a experiência ensinou-nos que devemos fazer a diferença entre *a música para ouvir* e *a música para executar*” (Eisler, 1978, p.32).

A música para *execuções práticas* está associada às canções de luta, de protesto e satíricas: *a canção de combate*. A grande referência para Eisler foram os grupos de agitprop. Segundo Eisler, essas experiências trouxeram a consciência de que “é errado apenas ouvir uma canção de luta; que o propósito ativador de uma canção de luta só pode ser alcançado se as próprias pessoas a cantarem” (Eisler, 1978, p.32).

Os princípios formais para a *canção de combate* são claramente expressos pelo compositor: ela “deve ser fácil, vigorosa e acurada na sua atitude”. Encontramos, na descrição feita por Willy Corrêa, um catálogo um pouco mais descritivo quanto às técnicas, daquilo que ele viria a denominar de *antiestilo eisleriano*:

Com relação à *música de combate* (Kampfmusik), as canções pedagógicas, às peças comemorativas, escutamos sequências de módulos melódicos simples, de fácil repetibilidade: auras de motivos populares das mais diversas latitudes geográficas, e surpresas inauditas (mas dispostas de maneira a não criarem dificuldades de entonação), como se fossem caminhos naturais, necessários. Justaposições surpreendentes de encadeamentos de tonalidades não habituais, de colagens de modos, ou de enfrentamentos entre instantes de tonalidades e modalidades. Usa também o recurso de memórias veladas de canções eruditas (Schubert, em especial), mas já de apropriação popular. Há também os elementos de paródias, citações, estilemas de origens diversas, mas sempre a conotar semânticas precisas. Imaginem-se estas linhas melódicas ancoradas sobre justaposições (encadeamentos?) harmônicos inesperados: confortavelmente se relacionam sequências modais com cadências e sequenciações modulatórias tonais, elementos de harmonia de jazz, acordes perfeitos e imperfeitos a perfazerem caminhos de paisagens harmônicas encantadoras. Estas observações podem ter validade (mesmo) para outros gêneros da produção eisleriana (Oliveira, 1983, p. 5).

### 5.3 A música para se ouvir

A segunda prática própria da música engajada é, para o compositor alemão, a música para *ser ouvida*. Ou “para ser executada convenientemente”. Está associada à música nas *peças didáticas* em teatro e em peças corais com conteúdo teórico. A chave para essa diferenciação parece ser a “compreensibilidade”. Esta prática, em relação à outra, ofereceria maior liberdade quanto à compreensibilidade e estaria condicionada às finalidades das composições.

Identificamos uma elaboração dúbia dessa divisão proposta por Eisler. Ao comparar dois textos do mesmo período, em que essa ideia de divisão da prática musical é exposta, não fica claro qual o papel da música para se *ouvir*, e também não fica claro em qual das duas categorias a música nas *peças didáticas* se enquadraria. No texto *Nossa música revolucionária*, publicado do periódico “*Rote Post*”, em 1932, lemos:

O mais importante requisito da música revolucionária é dividi-la em música para execuções práticas (como as canções de luta, de protesto e canções satíricas) e

música para ser executada convenientemente (como a música nas peças didáticas em teatro e peças corais com conteúdo teórico) (Eisler, 1985, p.10)

Neste ponto, reside a dubiedade: se esta segunda categoria (música para execuções convenientes) está condicionada às finalidades das composições, seria apenas a não especificação de tais finalidades o que a diferenciaria da primeira categoria (execuções práticas). Então, a diferença entre as duas práticas não é que uma está condicionada e a outra não, mas sim que uma delas, (execuções práticas) conta com parâmetros formais específicos, expressos pelo autor, exigidos por uma finalidade específica - ser praticada em situações de protesto - enquanto a segunda (música para execuções convenientes), conservaria um caráter mais genérico, possivelmente associado aos espaços formativos das organizações de luta. De um modo ou de outro, instaura-se uma certa confusão.

No entanto, no artigo *Avanços no Movimento da Música Operária*, publicado no ano anterior, no periódico *Kampfmusik*, a divisão que aparece é entre “música para se *executar*” e “música para se *ouvir*”:

No que diz respeito ao progresso, a experiência ensinou-nos que devemos fazer a diferença entre a música para ouvir e a música para executar. Para chegar a esta formulação tivemos que romper com as opiniões convencionais sobre o canto coral. Para nós já não bastava que uma peça produzisse efeito nos ouvintes porque era bem cantada por um coro: era preciso encontrar métodos para revolucionar também os cantores, e não considerá-los simplesmente como intérpretes. Fomos forçados a abordar a questão da revolução dos cantores da classe trabalhadora porque durante anos e anos os membros do DASB cantaram uma série de canções revolucionárias, mas permaneceram reformistas na vida política. Uma contribuição para a solução desta questão foi Die Massnahme (A medida) [tradução livre] (Eisler, 1978, p.32).

O interessante dessa passagem é que vemos questionado o papel dos coralistas, como simples intérpretes, e também o dos ouvintes, meramente passivos. Com isso, temos formulada uma crítica da própria relação entre o *artista* e o *público*. Segundo esse raciocínio, para o ideal da música revolucionária, não haveria espaço para uma prática de escuta passiva. Em outras palavras, a música para se *ouvir* não teria função para a prática musical revolucionária. Vejamos mais de perto o exemplo de solução para o problema assinalado por Eisler. Tomemos por um instante a peça didática “*A medida*”, com o intuito de delinear melhor a função prática e didática da música revolucionária.

#### 5.4 A medida

[...]O seu trabalho foi bem-sucedido,

Vocês propagaram os clássicos,  
 O ABC do comunismo.  
 Aos ignorantes ensinamentos sobre a situação;  
 Aos oprimidos, a consciência de classe,  
 E aos conscientizados, a experiência da revolução.  
 E também lá a revolução está em marcha,  
 E as fileiras de combate estão organizadas também lá.  
 Estamos de acordo com vocês.”  
 (Brecht, 1988, p.265) Trecho da canção final do coro.

No panfleto de estreia, Brecht resume sua *A medida* da seguinte maneira:

Quatro agitadores comunistas estão diante de um tribunal do partido, representado pelo coro de massa. Eles fizeram propaganda comunista na China e se viram obrigados a matar o seu mais jovem camarada. A fim de provar ao tribunal a necessidade da medida, eles mostram como o Jovem Camarada se comportou durante as diversas situações políticas. Mostram que o Jovem Camarada era sentimentalmente um revolucionário, mas não mantinha disciplina suficiente e utilizava pouco a sua razão, de modo que, sem querer, se tornara um grave perigo para o movimento (Brecht apud Gatti, 2011, p.69).

Essa *peça didática* ou *peça de aprendizagem* foi escrita em 1930, por Brecht, e musicada por Eisler. Trata-se de um empreendimento para um coro de massa e quatro atuentes. Feita para ser encenada de forma “simples e primitiva”<sup>7</sup>, a peça de aprendizagem tinha como objetivo “expor um comportamento político incorreto, ensinando assim o comportamento correto. A apresentação visa pôr em discussão se um empreendimento como esse tem valor de aprendizagem política.” (Brecht apud Gatti, 2011, p.69).

O experimento é, de fato, bastante controverso. Destoava muito do espetáculo convencional, sobretudo porque ousava, ao colocar-se como um “exercício coletivo voltado primordialmente para os que nele atuavam” (Gatti, 2011, p.69). As intenções são claramente expostas por Brecht:

*A medida* não foi escrita para espectadores, mas sim para o ensinamento dos atuentes. Encenações diante de um público suscitam, por experiência, nada mais do que afetações morais geralmente de tipo medíocre por parte do público. [...] A peça de aprendizagem ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça de aprendizagem baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas (Brecht apud Gatti, 2011, p.72).

---

<sup>7</sup> A descrição escrita por Brecht consta no programa de estreia (Gatti, 2011, p.69).

A análise completa da obra excede os limites deste estudo, por isso, a abordagem se restringe a destacar a intenção de mudança de função do coro, no que diz respeito à relação entre o artista e o público. Há que se lembrar que, quando abordamos as peculiaridades da cultura popular folclórica, vimos que, naquele caso, também não havia esta separação. Isto serve para pontuar a importância de não subestimar as formas de expressão cultural folclóricas e reconhecer que elas carregam, em sua gênese, uma importância ao resguardar a dimensão *coletiva*. Isso não retira o mérito do salto realizado pela *peça de aprendizagem*, pois a necessidade de levar até as últimas consequências a dimensão de disputa ideológica na arte fez Brecht e, conseqüentemente, Eisler, virarem de cabeça para baixo as premissas estéticas de seu tempo.

### 5.5 A música e o teatro épico

A música no teatro épico tem uma relação amalgamada com a cena; é possível, sem exageros, sustentar que as linguagens teatral e musical, no teatro épico, ancoram-se e alimentam-se mutuamente. Pois, se a cena oferece todo o contexto simbólico e histórico, além do texto, onde irão florescer contradições sociais expostas; a música, por sua vez, devido às suas especificidades enquanto linguagem, devido à “polissemia dos sons”, terá um papel importante na construção do *efeito de distanciamento*, e também da noção de atitude global e social, o assim chamado *gestus*.

No texto *Sobre a música gestual*, Brecht, tratando do emprego da música por um teatro épico, afirma:

Praticamente a música gestual é uma música que permite ao ator apresentar certos gestos fundamentais. A dita música popular é, desde há muito, sobretudo no cabaret e na opereta, uma espécie de música gestual. A música erudita, ela, ainda se dependura no lirismo e cultiva a expressão individual (Brecht apud Oliveira, 2020, p.6).

Willy Corrêa discorda da colocação, pois segundo ele “Não há porque acreditar que a música de cabaret e a opereta estejam tão libertas do lirismo quanto afirma Brecht” (não publicado)<sup>8</sup>. O compositor argumenta ainda que os espectros dos conteúdos musicais, tanto da opereta quanto do cabaret, não se revelam tão plenos a ponto de conter toda a gama de *gestus* necessários para o teatro épico. Em última análise, esta é uma discussão que somente as próprias obras, em seus contextos históricos determinados, podem responder.

---

<sup>8</sup> OLIVEIRA, Willy Corrêa de. A música no teatro épico. Artigo ao Teatro do Osso. 8f. Não publicado. 2020. p.6.

## 6 ALGUMAS PREMISSAS DO DEBATE ESTÉTICO

### 6.1 Premissas estéticas e políticas

Para Eisler, a tarefa estética e política consistia em operar a mudança de função na forma concerto, mediante duas condições: a eliminação da oposição *intérprete e público*; e a eliminação da oposição entre *técnica e conteúdo*. Não se trata, aqui, de uma atitude meramente humanista, no sentido de que o ouvinte participe não apenas do prazer de ouvir música, mas também de produzi-la. Trata-se, pois, de uma nova reconfiguração da forma, que nega os preceitos burgueses que a forjaram. Assim, a abolição da separação entre intérprete e ouvinte, *exige* por sua vez, o fim da oposição entre técnica e conteúdo.

As premissas estéticas e políticas que estavam em jogo por trás destes experimentos são de grande relevância. As ideias eislerianas, em diálogo com Brecht, compunham, na verdade, um enorme e efervescente debate que marcou a primeira metade do séc. XX. Nesta arena, confrontaram-se pensadores como Georg Lukács, Theodor Adorno, Walter Benjamin, e muitos outros. Os conceitos *forma, conteúdo, técnica, material, tendência, qualidade* são absolutamente fundamentais para a compreensão minimamente responsável do debate. Tentaremos então, de maneira resumida, tratar de alguns deles.

### 6.2 Forma e conteúdo

No texto *Teatro na luta de Classes*, escrito em 2010, em meio aos enfrentamentos do que ficou conhecido como *Movimento de Teatro de Grupo*, a professora Iná Camargo Costa resume, em termos históricos e políticos, alguns temas relativos à arte que se coloca a serviço da luta de classes. O ponto que, por hora, nos interessa são suas notas sobre *forma e conteúdo*. Nessa seção, o caráter social da *forma* é destrinchado:

Em seus estudos sobre o teatro moderno, Georg Lukács afirma que em literatura o verdadeiramente social é a forma, por ser ela que permite ao poeta comunicar uma experiência a seu público. A arte se torna social, ou se socializa, nesta comunicação *formada*, que lhe permite produzir seus efeitos. Nem o artista nem o público têm consciência disso, pois acreditam que o conteúdo age por si mesmo, sem se dar conta de que ele só produz algum efeito quando está formado. Este filósofo foi um dos primeiros a dizer que '[...] a forma é a realidade social e ela participa vivamente da vida espiritual.' com base nestas ideias, Walter Benjamin e Theodor Adorno definem forma como *conteúdo social sedimentado*. Traduzindo: conteúdos *viram* formas (Costa, 2010, p. 96).

Segundo este raciocínio, determinados conteúdos não agem por si mesmos. Algumas formas ressoariam mais determinados conteúdos, enquanto silenciariam outros.

O exemplo clássico, no teatro, é a *forma dramática*, que se consolidou historicamente como expressão plena da burguesia. Seus princípios formais, como a ação dramática intersubjetiva, a autonomia do indivíduo, as ações no âmbito da vida privada, etc. espelham o bom funcionamento do modo de vida burguês, e funcionam muito bem para endossá-lo. Cada linguagem encontrará uma *forma* que servirá de régua, ou baliza, a ser defendida pelos praticantes e fruidores de arte conservadores como medida do “bom gosto” ou da “ordem eterna”. Sendo até hoje cultivados em escolas de artes, em geral, esses princípios formais estarão alinhados com os ideais burgueses.

Em música, teremos na *forma concerto* e em seus princípios constituintes – o tonalismo, a forma sonata, a música instrumental, etc. – uma relação análoga ao que a forma dramática representa para o teatro. O olhar crítico de Eisler, para com a história da música, identifica na música instrumental para concerto a forma típica da cultura musical burguesa. Willy assinala a conclusão a que chegou o compositor alemão: “a música sem o verbo, sem a palavra, só o instrumental. Isto é um feito típico da burguesia, pois começou a acontecer a partir de 1700, quando ela não quer dizer mais nada, ela apenas quer entreter o ouvinte” (Oliveira, 2000, p.77).

### 6.3 A crise na forma

Iná discorre sobre como as falhas técnicas podem ser vistas como “sismógrafos sociais”. Quando algumas certezas artísticas formais se tornam problemáticas ou duvidosas e passam a não ser mais consenso, “os artistas tendem a adaptar seus conteúdos às formas pré-existentes”, instaurando-se assim, uma relação dialética entre forma e conteúdo. Se a forma é um conteúdo social sedimentado,

Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal e todos ‘entendem’ a obra. Mas pode acontecer, e acontece muito, de não haver essa correspondência. Em momentos de crise na sociedade (que podem durar séculos), o enunciado do conteúdo tende a entrar em contradição com o enunciado da forma, pois o conteúdo (novo) põe a forma (antiga) em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Começam a aparecer ruídos e, neste momento histórico, a forma entra em crise. Um importante sintoma de crise pode ser percebido quando os críticos (ou os artistas, ou o público) começam a ‘não entender’ as obras. Ou então, o que é mais comum, rejeitam uma obra por suas ‘dificuldades técnicas’. Dificuldades técnicas são sintoma claro de problemas históricos: sinalizam



que a história produziu novos conteúdos que têm direito a encontrar sua forma porque as formas existentes não correspondem a eles (Costa, 2010, p. 96).

Os conteúdos expressos nas peças didáticas, por exemplo, explodem a forma dramática, e tampouco caberiam na forma concerto. Por isso, buscam plasmar-se em uma nova forma, que por sua vez, por ainda não pertencer à prática social de seu tempo, passa a ter sua fruição limitada. No entanto, a mera experimentação formal, descompromissada com a necessidade de capturar os conteúdos reais, latentes, da prática social, coloca ao artista uma semelhante limitação, porém em sentido inverso.

Mas o contrário também é verdadeiro: o artista que se recusa a olhar para o conteúdo da experiência social pode optar por formas arbitrariamente escolhidas e montar verdadeiros quebra-cabeças que não querem mesmo dizer nada. Nos últimos tempos, alguns chegam mesmo a declarar que não querem ‘produzir nenhum sentido, porque não há sentido a produzir’ (Costa 2010, p. 96).

Temos então uma relação dialética entre forma e conteúdo, pois se os conteúdos viram forma, a forma é também conteúdo, é a organização objetiva daquilo que aparece como linguagem coerente numa obra de arte. Por ser objetiva e social, a relação forma e conteúdo não pode prescindir da *história*. Nas palavras de Iná:

Toda obra é um sistema de contradições. É na forma que as obras se revelam críticas em si mesmas e é por ela que aniquilam as práticas e as obras consagradas do passado, ao mesmo tempo que reinventam aquelas práticas que a dominação soterrou. O modelo secreto da obra de arte é a história (Costa, 2010, p. 138).

#### 6.4 Técnica e conteúdo

As transformações técnicas estão associadas ao desenvolvimento das forças produtivas. Walter Benjamin, em seu texto *O autor como produtor*, designa o conceito de *técnica* como aquele que torna as obras acessíveis à uma análise imediatamente social, e, portanto, materialista. No campo da música, a análise das transformações técnicas permitiria afirmar, por exemplo, que “o piano de martelo permitiu fazer uma música diferente da do cravo, a instrumentação wagneriana é impensável sem a trompa de pistões” (Eisler, 1998, p.236). Nesse sentido, alguns limites impostos pela natureza própria de som, podem ser superados pelo compositor, com o auxílio dessas inovações.

Cabe destacar que é preciso que a *técnica se posicione em relação ao conteúdo* de uma obra. Iná Camargo, apoiando-se nas ideias estéticas de Adorno, expõe como a *técnica* não

pode estar desconectada do conteúdo. Portanto, é observando a função que exerce a técnica em uma obra, que veremos sua efetividade.

*Técnica é o nome que se dá na teoria estética para o domínio do material (no sentido artesanal), e a técnica de uma obra é constituída pelos seus problemas (assim como a textura de um pedaço de cedro, que determinará o instrumento capaz de realizar o entalhe pretendido pelo escultor). Por si mesmas, as forças técnicas de uma época não são nada. Elas só recebem seu valor posicional na relação com a sua função na obra e, em última análise, com o conteúdo de verdade do que é escrito, composto, esculpido, pintado, fotografado ou filmado (Costa, 2010, p. 141).*

Em música, o ponto decisivo dessa cisão entre técnica e conteúdo estaria expresso no trabalho de Arnold Schoenberg, ao colocar em termos históricos o tonalismo. Acontece que esse sistema é autorreferencial. Com a instauração do sistema tonal, foi possível a música falar de si, sem necessitar estar associada a um texto, uma dança, ou a um sentimento religioso, por exemplo. O que Schoenberg fez foi revelar a música tonal e seus pormenores históricos. Eisler reconhecia Schoenberg como articulador do desdobramento dos pressupostos do sistema tonal em direção à técnica que ele denominaria de composição com doze sons. Entretanto, o trabalho de Schoenberg, ao não reconhecer a dimensão política do problema, confere à linguagem musical um poder autônomo, como se fosse possível desenvolver a linguagem sem modificar as bases sociais sobre as quais ela se fundou. Ou seja, Schoenberg trata a questão como se fosse um problema de linguagem apenas técnico, não de conteúdo. Nas palavras de Bastos: “o trabalho de Schoenberg aponta, [em termos benjaminianos] para o problema da cisão entre técnica e conteúdo pela *reificação da linguagem musical em ente absoluto*” (Bastos, 2015, p.228).

## 6.5 O material

Como foi dito anteriormente, a busca pela radicalidade da obra artística lidará, necessariamente, com a dificuldade de que as ideias expressas entram em conflito com as formas existentes. Quanto mais radical for o conteúdo, no sentido de negação da ordem social preestabelecida, menos adequadas serão as formas estéticas preexistentes. Esse conflito possui um conceito mediador:

O conceito capaz de fazer avançar a dialética de forma e conteúdo é o de *material*, que pode ser definido como conteúdo mediado pela *forma*. Uma definição para *conteúdo* pode ser “tudo aquilo que tem lugar no tempo”. O recorte operado nesse conteúdo pelo artista chama-se *tema* e *material* é tudo aquilo com que ele trabalha: palavras, cores, sons, suas combinações e procedimentos *técnicos*. Numa palavra, *formas também são materiais* (Costa, 2010, p. 139).

Veremos como o conceito de *material* se faz presente em Benjamin, Brecht, Eisler, aparecendo também no debate brasileiro dos CPCs. O ponto comum daqueles autores, no que se refere ao tratamento do material, será a estreita conexão deste conceito com o desenvolvimento contínuo da história. Portanto, para os autores citados, não se trata de uma categoria estanque, portada de atributos naturais supra-históricos, mas ao contrário, trata-se de um conceito vivo, em constante movimento. Nas palavras de Eisler:

Os teóricos que se referem ao desenvolvimento autônomo e abstrato do material musical esqueceram uma coisa: que a música é feita pelo homem para o homem. Isso não acontece no vácuo. A música se desenvolve na luta de classes, pois a luta de classes é a fonte de toda produtividade. Na música é mais refinado e complexo do que qualquer ideólogo admitirá. Não existe desenvolvimento autônomo de material musical. A música só pode desenvolver-se na relação contraditória da música com a sociedade. Quem não entende isso é um idiota, por mais inteligente que seja. A história da música será escrita por marxistas. E os idiotas continuarão sendo idiotas, não importa quão inteligentes possam parecer para alguns de nós (Eisler, 1978, p.197).

A citação foi extraída do artigo *A estupidez na música*, escrito por Eisler como um diálogo imaginário, e a maneira veemente e agressiva com que esta questão é colocada revela a temperatura acalorada do debate. Porém, se filtrarmos a animosidade do locutor, é possível identificar o pressuposto que o leva a afirmar que “a história da música será escrita por marxistas”. Uma das importantes e seminais contribuições de Marx é a noção de que o ser humano forja sua própria humanidade mediante o trabalho. Portanto, todo o valor estético, artístico não pode situar-se fora da história humana. Dessa maneira, é um imperativo categórico da concepção filosófico-antropológica marxiana que *tudo* o que é próprio do universo humano não é um dado natural. Logo, o material estético não pode ser tomado em abstrato, como se fosse encontrado pronto na natureza, ou seja, desconsiderando os processos concretos que historicamente operaram, e ainda operam, sobre ele.

Constatando a grandeza de Beethoven, porém atrelando-a a seu tempo histórico, Eisler conclui que a tão admirada música melodiosa e a harmonia do século XIX não são um “fenômeno estático, mas histórico”, e que por isso não podem ser congeladas no tempo de forma classicista. Posto o material estético em termos históricos, é possível compreender a crítica de Eisler à mistificação feita pelos ideólogos da música burguesa, que busca submeter ao desenvolvimento do material às necessidades individuais:

[...] a música burguesa não é – como se acredita – universal, e sim a arte de uma classe dominante. Mas os materiais – não sendo um valor metafísico, não mitologizados pela classe que os produz, como [que] para justificar-se – eles têm lugar na música de um compositor revolucionário: desde que tenham uma função específica a cumprir no quadro de uma obra que é criada para um público

determinado, e em uma situação concreta determinada, para um evento concreto e exigir um tal material. Os materiais segundo as necessidades, e não o individualismo – personalidades a usar/criar materiais que elas julguem fundamentais para a ditadura de sua subjetividade. Não os materiais mascarando a luta de classes, substituindo-a, e se produzindo enquanto necessidades autônomas. Mas hoje a vanguarda verdadeira compreende que a época dos estudos e dos contínuos experimentos está superada. O novo material musical deve, agora, confrontar-se com novos conteúdos e deve ser utilizável para um projeto de sociedade (Eisler apud Oliveira, 1983, p. 4).

Em referência à Eisler, afirma Bastos:

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 [de agitprop] soviéticas (Bastos, 2013, p.13).

## 6.6 A herança cultural

Segundo Eisler, a *música de combate*, em sua busca pela simplicidade, deveria evitar reproduzir algumas das formas populares burguesas, especificamente a melodia e a harmonia. Curiosamente, o autor via utilidade em “certos ritmos” da música burguesa, e afirmava ser possível retrabalhá-los “de tal modo que, vigorosos, se tornam adequados” (Eisler, 1985, p.10). Essa ressalva quanto a certos ritmos revela a dinâmica eisleriana no que se refere ao tratamento do material musical na história. Eisler tem plena consciência de que o material musical tem seu significado social forjado historicamente, portanto, como já foi dito, a defesa estética que aparece em seu texto tem suas bases em um contexto bastante determinado. Temos, na Berlim de 1932, uma identificação tamanha entre a harmonia e a melodia tradicional com a cultura popular burguesa, que tais materiais são impensáveis na construção de uma música crítica. No entanto, a rítmica, por carregar determinado significado social, valioso naquele contexto da luta, poderia, por isso, ser apropriada se, prejuízos. Dessa dinâmica, extrai-se que o repúdio não se direciona a um determinado material musical em *abstrato*, mas sim aos valores sociais a que estão associados num contexto *concreto*.

Se considerarmos que “o material musical em momento nenhum da história é estático, antes se insere sempre num processo histórico ininterrupto.” (Eisler, 1998, p.235), então, nos depararemos com a questão da apropriação da *herança cultural do passado*. Visto que não é possível se fazer valer de um lastro real que determinadas práticas musicais tiveram no passado, e que em outro tempo histórico já não existe mais, então de que maneira o material musical do passado pode ser aproveitado?

O diálogo travado entre o filósofo Ernest Bloch e Hanns Eisler, em 1938, tem como temática essa questão da herança. Num contexto de ataque às vanguardas artísticas e defesa dos clássicos exercidos por George Lukács, Bloch escreve um texto definindo a posição deste como uma “subestimação abstrata” das novas tendências artísticas. Em resposta, Eisler concorda com a crítica de Bloch, e lamenta “tal esquematismo”. Eisler reflete sobre “de que modo, isto é, com que métodos é abordada a herança, para poder servir de alguma coisa a todos e se tornar uma herança viva?” (Eisler, 1998, p. 234).

Assim, para Eisler, a tarefa do compositor seria considerar as implicações das forças de produção de seu tempo. No período, o desenvolvimento do rádio, do cinema, e das tecnologias de comunicação, colocavam novos problemas de produção. Segundo o compositor alemão, o que os mestres do passado fizeram foi, numa relação íntima com o seu tempo, encontrar os materiais novos que pedem uma forma adequada para o conteúdo. Dessa maneira, o legítimo aprendizado extraído do passado seria a “frescura e ousadia” dos mestres, numa relação “concreta com o agora”. Esta sim, seria a “apropriação produtiva da herança cultural” (Eisler, 1998, p. 236).

### **6.7 A fusão dos gêneros**

Com a intenção de capturar as formas de expressão estéticas adequadas ao seu tempo, Benjamin sublinha: “como é vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual” (Benjamin, 1994, p.123). A ideia, transmitida por Benjamin, traduz um grande processo de fusão das formas e gêneros. Em outras palavras, a busca por novos materiais capazes de alavancar a relação dialética no sentido da luta de classes, implicaria consequências diretas no que tradicionalmente entendemos como *gêneros* artísticos. Assim descreve Iná:

A ampliação dos materiais disponíveis nos tempos modernos liquida as antigas fronteiras entre os gêneros artísticos; como o conteúdo, o material é inteiramente histórico e depende das transformações da técnica, assim como esta depende dos materiais que, por sua vez, a técnica elabora (Costa, 2010, p. 139).

Benjamin observa, por fim, que a fusão entre os gêneros e linguagens estaria condicionada pela temperatura da luta de classes. Ou seja, são as forças políticas e econômicas expressas nas práticas sociais que processarão as liquidações entre os gêneros.

## 6.8 O aparelho produtivo e a refuncionalização

Uma vez feito esse percurso pelas premissas estéticas, vamos ao ponto chave que se conecta ao início da discussão, são aquelas premissas estéticas diante do materialismo histórico dialético. As contribuições expressas por Walter Benjamin são decisivas. Em suas teses do *Autor como produtor* é abordada a questão da *autonomia* do artista, especificamente daquele que, na luta de classes, se coloca ao lado do proletariado, segundo Benjamin; costuma-se dizer, neste caso, que este artista obedece a uma *tendência*.

Eis a dicotomia que Benjamin pretende superar: por um lado devemos exigir que o artista siga a tendência correta e por outro que sua produção seja de boa qualidade. Mas a verdadeira relação entre esses dois fatores é, para Benjamin, que a *tendência* política justa deve *necessariamente* ter as mais autênticas *qualidades* estéticas.

O ponto decisivo aqui é *situar as obras de arte dentro das relações sociais de produção*. Este é, a nosso ver, o grande salto no tratamento materialista e dialético da questão. A tese central é que o lugar do intelectual na luta de classes (e também do artista, no sentido de ‘trabalhador intelectual’) “só pode ser determinado, ou escolhido, em função da sua posição no processo produtivo” (Benjamin, 1994, p.127).

Uma vez reconhecido o poder que o capital exerce sobre os aparelhos produtivos, e assumindo que existiria uma “diferença essencial entre *abastecer* um aparelho produtivo e *modificá-lo*”, seria então, tarefa do artista compromissado com a luta do proletariado transformar as formas e instrumentos de produção, a serviço da luta de classes. A isso, Brecht nomeou de *refuncionalização*<sup>9</sup>. Em outras palavras, a fim de definir a diferença entre abastecer um aparelho produtivo e modificá-lo, Benjamin recorre ao conceito de refuncionalização, cunhado por Brecht, que traduz o princípio de modificar o aparelho produtivo, com o objetivo de romper a ligação com a classe dominante e favorecer o socialismo.

Podemos finalmente revisitarmos a fala de Eisler no periódico *Kampfmusik*, em 1931, porém, agora sob a perspectiva da *mudança de função*, ou *refuncionalização*, mencionada. No caso em questão, o *aparelho produtivo* em disputa é a Associação de Coralistas:

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

<sup>9</sup> Encontramos, nos textos citados duas traduções distintas para o termo original em alemão [Umfunktionierung]: “mudança de função” e “refuncionalização”.

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 medida*) [Tradução livre] (Eisler, 1978, p.32).

A prática de Eisler e Brecht é citada por Benjamin em *Autor como produtor*, precisamente como um exemplo de refuncionalização:

[...] acrescentarei agora uma palavra sobre a música, baseada num depoimento de Eisler. ‘Também na evolução musical, tanto na esfera da produção como da reprodução, temos que reconhecer um processo de racionalização cada vez mais rápido... O disco, o cinema sonoro, o automático musical, podem... fazer circular obras-primas da música em conserva, como mercadorias. Esse processo de racionalização tem como consequência que a produção musical se limita a grupos cada vez menores, mas também cada vez mais qualificados. A crise da música de concerto é a crise de uma forma produtiva obsoleta, superada por novas invenções técnicas.’ A tarefa consistia, portanto, em refuncionalizar a forma-concerto, mediante duas condições: primeiro, eliminar a oposição entre *intérprete e ouvinte*, e segundo, eliminar a oposição entre *técnica e conteúdo*. A esse respeito, Eisler faz a instrutiva observação: ‘Devemos guardar-nos de sobrevalorizar a música orquestral, considerando-a a única arte elevada. Somente no capitalismo a música sem palavras teve tanta significação e conheceu uma difusão tão ampla’. Ou seja, a tarefa de transformar o concerto não é possível sem a cooperação da palavra. Somente ela, como diz Eisler, pode transformar um concerto num comício político. Brecht e Eisler provaram, com a peça didática *Die Massnahme* (*As medidas*), que essa transformação pressupõe um altíssimo nível da técnica musical e literária. (Benjamin, 1994, p. 129-130).

Tanto Benjamin, quanto Brecht e Eisler referem-se às peças didáticas como exemplos de refuncionalização. É interessante notar que essa operação se dá, de saída, num terreno híbrido entre duas linguagens: o teatro e a música. Assim como Eisler via na palavra uma ferramenta essencial para a negação da forma concerto, Brecht igualmente vê na música uma ferramenta para a negação da forma dramática. Temos aqui, um exemplo de liquidação das fronteiras entre os gêneros citada por Benjamin.

## 7 CONCLUSÕES

Nosso estudo identificou, no debate acerca da música na luta de classes, algumas definições dos termos *popular* e *erudito*, que permitem relacioná-los às forças políticas e econômica que se manifestam através desses gêneros. Dessa maneira, é possível reconhecer a infertilidade da abordagem dicotômica do assunto.

Em relação à questão da determinação da consciência pelas forças produtivas materiais, é preciso superar as abordagens manualescas, elas não dão conta da complexidade da relação entre arte e sociedade. No entanto, é igualmente importante negar a armadilha da noção de liberdade irrestrita da arte, e do indivíduo.

Vimos que o posicionamento estético e político de Hanns Eisler oferece um rico conteúdo que pode vir a compor o arsenal teórico da música em compromisso com a luta de classes. Desde que a apropriação de sua herança leve em conta os problemas concretos com que o compositor estava lidando. Assim, ao invés de uma reprodução superficial e anacrônica, estaremos diante de uma superação por incorporação da herança cultural.

Vimos também que forma e conteúdo compõem uma unidade contraditória, e que é função da arte crítica fazer avançar essa relação, no sentido de ativação da luta de classes. Para isso, as noções de *técnica* e *material* devem prestar contas à história, pois é na história social humana que forjamos os nossos valores estéticos.

Por fim, concluímos que as respostas para a música na luta de classes não serão respondidas apenas teoricamente, mas, também na prática. Como bem observou Benjamin, a contribuição de Eisler e Brecht resulta de que a atuação artística de ambos não se restringiu a um apoio no plano das ideias, mas foi além. Levando em consideração as forças materiais de seus respectivos campos de atuação, tentaram subvertê-las a favor da emancipação da classe trabalhadora. Nesse sentido, os parcos e incipientes apontamentos desse estudo só poderão ser úteis caso integrem um contexto em que a teoria crítica nas artes, se desenvolva também como práxis.

O artista tende a superar a alienação que inverte o sentido da criação artística e, portanto, o de sua própria existência. Busca soluções para poder escapar à alienação, negando-se a que sua obra se submeta ao destino de qualquer mercadoria, tratando, assim, de conquistar sua liberdade ao preço de terríveis privações. Mas a fonte da alienação que ameaça também a arte está fora: é, antes de mais nada, uma alienação econômico-social. Portanto, de acordo com Marx, tão somente uma mudança nas relações sociais pode fazer com que o trabalho do homem recobre seu verdadeiro sentido humano, e que a arte seja um meio de satisfazer uma alta necessidade espiritual, e não simples meio de subsistência material, física. Daí resulta que a salvação da arte, em última instância, está não na própria arte, mas na transformação



revolucionária das relações econômico-sociais que tornam possível a degradação da produção artística ao fazê-la cair sob a lei geral da produção mercantil capitalista (Vázquez, 2010, p.82).

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Manoel Dourado. Repertórios em luta- Hanns Eisler, os corais de trabalhadores e o agitprop em fins da República de Weimar. **Baleia na rede**, v. 1, n. 10, 2013. Disponível em; <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/3351>. Acesso em: 18 nov. 2023.

BASTOS, Manuel Dourado. Eisler e Benjamin - uma chave política. *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão (org.); MACHADO JR, Rubens (org.); VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo, Editora UNESP, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. v. 2. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Seminário I. *In*: CHAUÍ, Marilena. **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. **Rebento**, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/36>. Acesso em: 18 nov. 2023.

TAKARA, Jacqueline da Silva. O Centro Popular de Cultura de Santo André e sua proposta de um teatro proletário. **Revista Aspás**, v. 8, n. 2, p. 154-165, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/150289>. Acesso em: 18 nov. 2023.

EISLER, Hanns **A rebel in music: selected writings**. Edição e Introdução: Manfred Grabs. New York: International Publishers, 1978.

EISLER, Hanns. Nossa música Revolucionária. **Voz da Unidade**, s. l., n. 249 [10], maio 1985. Disponível em: <https://biblioteca.sophia.com.br/terminal/7828/Busca/Download?codigoArquivo=104&tipoMidia=0>. Acesso em: 18 nov. 2023.

EISLER, Hanns. Ernest Bloch/Hanns Eisler. *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão (org.). **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

GATTI, Luciano. *A medida*, de Brecht: um exercício de postura. **Literatura e Sociedade**, v. 16, n. 15, p. 68-93, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64547>. Acesso em: 18 nov. 2023.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IASI, Mauro Luis; FIGUEIREDO, Isabel Mansur; NEVES, Victor. Introdução: para uma autoavaliação da esquerda brasileira no século XX. *In*: IASI, Mauro Luis (org.); FIGUEIREDO, Isabel Mansur (org.); NEVES, Victor (org.). **A estratégia democrático-popular: um inventário crítico**. Marília: Lutas Anticapital, 2019.

IKEDA, Alberto T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. **Estudos Avançados**, p. 173-190, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68710>. Acesso em: 18 nov. 2023.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. Trad.: Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MARX, Karl Heinrich; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Tradução: Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

NETTO, José Paulo. **Karl Marx: uma biografia**. Boitempo Editorial, 2020.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Hanns Eisler; artista da vanguarda, e não artista de vanguarda. **Folha de São Paulo**, Folhetim, São Paulo, p. 3-5, 10 jul. 1983.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. Hans Eisler: Companheiro musical de Brecht. **Pandaemonium Germanicum**, n. 4, p. 71-83, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64151>. Acesso em: 18 nov. 2023.

SILVESTRIN, Leonardo Costa. **Arte e revolução: o exemplo dos Centros Populares de Cultura**. Orientadora: Daniela Pinheiro Kern. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/234959>. Acesso em: 18 nov. 2023.

SIMÕES, Sílvia Sônia. A canção revolucionária de Víctor Jara e o terrorismo cultural no Golpe de Estado chileno. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 11., 14-18 jul. 2008, Porto Alegre. **Anais eletrônicos [...]**. Porto Alegre: Associação Nacional de História - Seção Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: [https://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1210690943\\_ARQUIVO\\_ARTIGOANPUH.pdf](https://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1210690943_ARQUIVO_ARTIGOANPUH.pdf). Acesso em: 18 nov. 2023.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil? Rio de Janeiro**: Editora Civilização Brasileira, 1962. Série Cadernos do povo brasileiro, v. 2

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.