

ma muito racional que deixa muito a desejar; mas a personagem é tão rica, o trabalho que Brecht faz com a personagem é tão interessante que ela acaba virando a cabeça direitinho. Mas tem essa coisa da estética do objeto muito forte que é uma dialética muito racionalista, muito objetiva, que prejudica significativamente a espontaneidade da ação porque tudo é previsível. Tudo é pré-fabricado, dada essa hegemonia da estética do objeto. Mas eu repito, a vantagem de Brecht está justamente aí: ele se dá conta da importância desta quarta via como nenhum outro homem do teatro. E eu acho que é isso – a parte abstrata – que mantém Brecht vivo, além da parte social evidentemente. E é curioso que o pessoal da esquerda tem um pouco de vergonha disso. Mas não deveria ter porque o caminho está por aí.

Referências bibliográficas

- BORNHEIM, Gerd. *Brecht. A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995.
- BORNHEIM, Gerd. *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro, UAPÊ, 1998.

HANNS EISLER: COMPANHEIRO MUSICAL DE BRECHT*

Willy Corrêa de Oliveira**

Abstract: This paper portrays the composer Hanns Eisler, whose music accompanies numerous plays by Bertolt Brecht, in the light of statements made by Eisler himself, as well as by Arnold Schoenberg and Bertolt Brecht. Eisler, who introduced a new political awareness into music – Brecht used the term *Musik* instead of *Musik* –, would have completed 100 years in 1998.

Keywords: Hanns Eisler; Political awareness in music; Bertolt Brecht.

Zusammenfassung: Dieser Artikel porträtiert den Komponisten Hanns Eisler, dessen Musik zahlreiche Stücke von Bertolt Brecht begleitet, anhand von Äußerungen von Eisler selbst sowie von Arnold Schoenberg und Bertolt Brecht. Eisler, der ein neues politisches Bewusstsein in die Musik einführt – Brecht sprach von *Musik* im Gegensatz zu *Musik* –, wäre 1998 100 Jahre alt geworden.

Stichwörter: Hanns Eisler; Politisches Bewusstsein in der Musik; Bertolt Brecht.

Palavras-chave: Hanns Eisler; Consciência política na música; Bertolt Brecht.

* O presente trabalho é a transcrição de uma conferência proferida no âmbito da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem Anos de Brecht", realizada de 14 a 17 de setembro de 1998, na Área de Alemão da USP. A transcrição é de Célia Ribeiro dos Santos, com revisão de Luis Fernando Dias Moreira.

** O autor é Professor Titular colaborador do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP. Seu endereço é: Av. Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443, Travessa J, Cidade Universitária, São Paulo, SP, CEP 05508-900.

Quando fui convidado para falar sobre Eisler e Brecht, escolhi especialmente a relação entre Brecht e a música. Lembro que também se comemoraram, neste ano de 1998, cem anos do nascimento de Eisler. Por esse motivo, falarei essencialmente sobre Eisler, com algumas incursões sobre sua influência no teatro épico politizado de Brecht.

Gostaria de começar lendo um trecho de uma correspondência de Arnold Schoenberg a Josef Rufer sobre Eisler. Schoenberg dizia o seguinte:

“Você leu alguma coisa sobre Eisler e o irmão? Você sabe alguma coisa sobre os pontos de vista que ele defendia nos tempos de Berlim? Eu não gostaria de causar nenhum prejuízo a ele, além dos que ele mesmo já se causou aqui (Estados Unidos), mas é realmente muito estúpido para homens adultos, músicos, artistas, que honestamente deveriam ter algo melhor para fazer do que andar atrás de teorias sobre as reformas do mundo; especialmente quando se constata pela História para onde tudo isso leva. Eu só espero que, depois de tudo isso, não o levem muito a sério aqui. Eu, por certo, nunca o levei a sério e sempre olhei suas jogadas como forma de exibicionismo. Se eu tivesse alguma coisa para dizer sobre o problema, eu simplesmente o agarraria, para aplicar-lhe 25 das melhores palmadas, como se faz com moleques travessos, fazendo-o prometer que nunca mais abriria a boca e que se dedicaria só a escrever música. Para isso sim ele tem talento e, quanto ao resto, que ele deixasse para que outros fizessem. Se ele quer parecer ‘importante’, que escreva música importante.”

Essa é uma carta de Arnold Schoenberg a Josef Rufer, que era seu ex-aluno, datada de 18 de dezembro de 1947 em Los Angeles. Isso é o início do que eu gostaria de falar sobre Eisler. Ele estava merecendo, na realidade, essas 25 palmadas, como se dá em garotos travessos, exatamente porque em vez de fazer música importante, ele estava se dedicando a fazer política importante ou a parecer importante através de fazer política. É dessa forma que Schoenberg, esse nosso avatar da música no século XX, se refere a Hanns Eisler.

Quem era Eisler? Acho que, de início, sabemos muito pouco a seu respeito. Ele talvez tenha ficado mais impressionado em parecer importante fazendo política do que em mostrar música importante. O artista tem que fazer arte e nisso ele tem a sua importância. Essa história de “artista misturado com política” resultou em coisas “muito erradas”, de Bertolt Brecht a Hanns Eisler. Este último foi aluno de Arnold Schoenberg, um dilettissimo aluno. Durante uns cinco anos, fez um trabalho muito concreto com o grande mestre, o qual admirou durante toda sua vida. Mas houve um momento em que eles começaram a se afastar, até chegar o momento em que aquela carta foi escrita, já numa época em que Schoenberg não tinha mais nenhum contato com o ex-discípulo Hanns Eisler, já que esse último estava querendo, como afirma Schoenberg, parecer importante fazendo política. Schoenberg diz claramente que Eisler devia fazer música, pois para isso tinha talento.

Como foi esta carinhada de Eisler e Schoenberg? Foi, de fato, bastante laboriosa, muito operosa. Eles trabalharam juntos por mais de cinco anos. Eisler chegou a produzir alguns trabalhos que lhe garantiriam, sem dúvida alguma, um lugar no panteão dos músicos, da música do século XX, caso ele tivesse se ocupado mais de arte do que de política. Eisler deixou de lado a música porque se ocupou de política; e para onde isso o levou?

Como dizia Schoenberg:

“[...] eu não gostaria de causar nenhum prejuízo a ele, além dos que ele mesmo já se causou aqui [...], mas é realmente muito estúpido para homens adultos, músicos, artistas que honestamente deveriam ter algo melhor para fazer do que andar atrás de teorias sobre reforma do mundo, especialmente quando se constata pela História para onde tudo isso leva.”

A pergunta mais importante, portanto, é: para onde tudo isso leva?

Temos, então, a tarefa de comemorar esses cem anos de uma maneira não tão bombástica como alguns desejariam, mas pelo menos de uma maneira mais assentada e dentro de uma perspectiva de globalização.

Como seria, então, comemorar esses cem anos? Em primeiro lugar, vamos retomar os textos do próprio Eisler e, de um certo modo, queimá-los. Vejam, por exemplo, o que ele diz:

“Os compositores modernos vivem em torres de marfim, afastados da realidade, suas obras não refletem as grandes lutas do homem contra o homem. Suas obras só expressam suas mais finímas emoções ou são obras de puro caráter técnico de interesse para especialistas.”

Ele diz, ainda, o seguinte: “Cada manhã, na mesa de trabalho, não me sento para me exprimir a mim mesmo”; a quem ele deixa exprimir? Se ele tivesse realmente expresso a si mesmo de uma maneira concreta, estaríamos hoje aqui comemorando, sem dúvida, esse centenário de uma maneira muito mais efetiva, mas ele diz: “Cada manhã, na mesa de trabalho, não me sento para me exprimir a mim mesmo, [...] coisa que me nauseia terrivelmente; [...] o que tenho que resolver é como compor algo de prático, de útil para a luta do proletariado, um eficiente material musical.”

Diz Eisler: “A pergunta de Hegel: ‘o que foi que se perdeu?’ pode agora ser reformulada. Melodia de marcha: quem está marchando e por quê?” Não se marcha mais; agora, embalamo-nos em rock... Ele dizia: “A fé: quem crê em quê?”, porém nunca tivemos tanta fé como hoje; “alegria de viver: quem sente esta alegria?”

Schoenberg dizia que “as respostas devem ser concretas, porque a verdade é concreta e a arte deve poder resistir diante dela”. A arte deveria poder resistir diante dela (a verdade). Eisler dizia: “Considero Schoenberg o maior dentre todos os compositores burgueses contemporâneos. [...] Se a própria burguesia não aprecia sua música é pena, pois ela não tem compositor melhor”.

O que aconteceu, na realidade, foi que Eisler levantou sua crista diante de Schoenberg, querendo, até mesmo, falar dos problemas pessoais da família do mestre, e mesmo intervir na educação que Schoenberg dava a seus filhos. Tudo em Eisler era uma crítica da burguesia.

Eisler nasce em 1898, em Leipzig. Aos quatro anos, vai para Viena com a família. Era filho de um pai filósofo e uma mãe vendedora de peixe no mercado. Dessa mistura é que temos Hanns Eisler, este ser tão contraditório. Aos onze anos, aprende a ler música sozinho; aos catorze, em 1912, já faz leituras de Marx, Kautsky, Hegel, entre outros. Existia na casa de Eisler, sem dúvida, um ambiente intelectual bastante efervescente. Todos os seus irmãos eram também intelectuais, e desde cedo os ouvia discutir Marx; talvez daí provenha sua preferência ideológica. Em 1918, entrou no conservatório a contragosto. Eisler vai lutar na Primeira Guerra Mundial. De 1919 a 1923, vai estudar com Schoenberg. São anos de profícuo trabalho, em que ele escreve obras muito curiosas.

Nenhuma música do jovem Eisler é extraordinária, podendo ser comparada com a música de Weber, por exemplo. Podemos exemplificar com obras que apresentam uma linha melódica atonal, colocando no centro o piano, mas não mais como instrumento de acompanhamento, e sim como algo que acontece junto à melodia do canto.

Gostaria que ficássemos atentos à relação entre piano e canto. É interessante verificar como o piano não acompanha o canto, como, por exemplo, nos *lieder* de Schubert. Uma vez que não há um acompanhamento harmônico, uma outra medida precisou ser criada. É essa criação que Eisler fez de uma maneira tão precisa, tão extraordinária. O piano trabalha, então, operando com os gestos da voz, do segmento melódico da fala.

Algumas de suas obras realmente fazem jus aos ensinamentos de Schoenberg, podendo ser comparadas às melhores obras que foram produzidas durante esse período pelos mais talentosos alunos de Schoenberg,

como Weber e Berlioz. Mas o problema é que Eisler, que caminhava tão bem com o mestre, chega, um dia, com um disparate na mesa do mestre e diz: “a cultura burguesa não é universal como se pensa, é apenas a cultura de uma classe, a classe dominante”. Foi um choque; o mestre estava exatamente já há cinco anos trabalhando com ele. Isso foi intolerável para Schoenberg, daí ter havido realmente uma ruptura entre os dois, a qual se prolongou por muitos anos, até o momento em que se encontram nos Estados Unidos, porém num clima de muito afasamento.

Nessa época, Hanns Eisler já tinha começado a se dedicar a outra atividade. Procurava contato com o operariado alemão, entrando em contato também com as escolas de música. Começa, então, um trabalho profícuo junto ao proletariado e ao partido comunista alemão. Desse trabalho, constata que suas primeiras experiências não funcionam tão bem, pois toda sua experiência anterior e os anos de trabalho com Schoenberg tinham pouca serventia junto ao operariado. Fazer uma música daquele tipo para um operário cantar seria um acinte. Era impossível fazer um operário cantar algo daquela forma, e, ainda, encontrar um operário que tocasse piano, quanto mais com um acompanhamento mais complicado. São problemas que se enfrenta numa escola burguesa, quando se vai trabalhar depois junto à classe operária.

A atitude de ir aprender é importantíssima antes de chegar no operariado para dar aulas. O próprio Schoenberg provavelmente o teria feito: dado aulas para fazer com que o operariado chegasse à sua altura. Mas o operário não quer essa altura, pois dessa altura nós já cáímos há muito tempo. Então, o que Hanns Eisler diz é fundamental até hoje. Ele faz várias experiências e, dentre elas, pensa a história da música pelos tratados burgueses como mentirosa. Por causa dessa menção, Eisler foi esquecido na Alemanha. Lembro-me que em 1962, ele estava ainda vivo na ex-RDA, mas era tabu falar a respeito. Depois de cinco ou seis anos, viram que não era possível fazer uma *table rase* tão definitiva, editando, então, um álbum duplo só com músicas de vanguarda do Eisler: ou músicas só instrumentais.

Mas o próprio Eisler já havia chegado a conclusões tão incríveis como: a música sem o verbo, sem a palavra, só o instrumental. Isso é um feito típico da burguesia, pois começou a acontecer a partir de 1700, quando a música passa a ser apenas instrumental, quando ela já não quer dizer mais nada, ela quer apenas entreter o ouvinte. A respeito da constatação de Eisler, basta ir à ECA (Escola de Comunicação e Artes da USP), onde há uma biblioteca especializada em música, e se verá como aquela história da música é feita apenas de mentiras, de enganos, de engodos. Nós da burguesia inventamos a idéia de evolução, ou seja, de que toda história tinha sido trabalhada para chegar até nós, para que nós dissessemos as nossas verdades. Ou seja, tudo o que houvera antes (Bach, Beethoven, Schubert, entre outros) existiu para que hoje eu fizesse a minha música burguesa. Isso é de uma estupidez tão grande, que levou Eisler a escrever um artigo intitulado “A estupidez da música”. Nesse artigo, Eisler dá conta dessa série de estupidezes cometidas ao longo da história.

E o que é mais interessante é verificarmos hoje que ninguém, nem mesmo os próprios compositores, conhecem música contemporânea. Eisler dizia: “Como eu posso imaginar uma evolução que veio desembocar exatamente em mim?” Isso é que era genial, cada um dizia que era em si. Stockhausen, compositor alemão contemporâneo, dizia claramente que toda a história veio para ele, e que hoje ele já está fora dela, porque captava a música que está sendo feita.

A estupidez internacionalizou-se. E é nesse ponto, neste limite que temos uma figura como Eisler, que nos pode dizer tanta coisa. Dizer, por exemplo, que a música evoluiu e chegou até aqui, até a música burguesa, só porque ela quis, essa música que ninguém conhece? Isso é de uma loucura realmente atroz. Em suas peças, ouvimos as dissonâncias, o envolvimento da melodia do coral com o fundo que o piano arma noutras vozes.

Eisler preconizava a estupidez na música, fazendo a seguir uma crítica mais severa a toda música ocidental, às histórias da música tal

como elas vêm ensinando, ou melhor, estupidificando as pessoas. Eisler afirma usar “do material específico para cada situação específica”. Chegamos a um ponto na música contemporânea, em que tanto faz o que se faça, isso será sempre algo engenhoso, típico do gênio, e por isso falamos de estilos, como, por exemplo, de Stockhausen, de Poulcel, de Boulez etc. Mas verificaríamos que quando esses gênios fazem uma música, por exemplo, para embalar uma criança, saíam apenas ruídos e sons experimentais. Se um compositor burguês escreve uma música para um casamento, haveria de ser algo como ruídos.

Eisler vai dizer: “não quero mais ter estilo”. Ele é um compositor sem estilo, ele não quis ter estilo. Ter estilo significa ser um gênio burguês; ele não quis isso. Ele quis ter quantos estilos fossem possíveis de acordo com as necessidades. Quando ele escreve uma canção para uma greve operária, essa não pode ser a mesma quando cantar um texto do Brecht como “Aos que vêm depois”. Haverá de ser diferente essa canção, pois será cantada numa determinada situação. Ouvida numa determinada situação concreta, essa música exigirá um material também concreto de acordo com essa situação, e não simplesmente a “minha obra”, ou melhor, dar “a minha mensagem”, como dizia Stockhausen. Isso mostra a que ponto Eisler desistiu de uma carreira de compositor burguês, o que implicou também em que ele tenha sido posteriormente apagado dos tratados burgueses.

No seguinte texto, Eisler coloca de maneira concreta suas idéias:

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

guês com ‘estilo’ se desincumbirá de suas tarefas de tal modo que a própria estética burguesa falará de ‘personalidade artística’. No movimento musical do trabalhador, nós não aspiramos a ter ‘estilo’, e sim novos métodos de técnica musical que tornem possível a utilização da música na luta da maneira a mais efetiva. Mas sobretudo o compositor moderno não deve estar afastado do movimento dos trabalhadores. Não é suficiente sentar-se em sua sala e escrever para os movimentos da classe trabalhadora, é necessário um envolvimento ativo na vida social e nas lutas da classe trabalhadora. Devemos formar uma aliança. [...] A tarefa da música do trabalhador, do espoliado, é a de remover a sentimentalidade e a pompa, pois que essas sensações desviam-nos do foro de luta de classes”.

Eisler, diferentemente do Papa, acredita na luta de classes. O Papa disse que não existe mais luta de classes, mas Eisler acredita que sim:

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

Imaginem uma canção popular vermelha desse tipo, imaginem uma canção de luta em que eu dissesse assim: “Menino do Rio / Calor que provoca arrepio [...]”. Seria esquisito. Ou chamar o João Gilberto para cantar: “Essa luta vai muito longe, essa luta é pra valer”. Continua Eisler:

“Mas bem sabemos que a canção burguesa de sucesso tem uma passividade musical que nós não podemos adotar. A linha melódica e a

harmonia das canções populares utilizadas pela burguesia não têm uso para nós, mas é possível reutilizar certos ritmos de tal modo que, vigorosos, se tornem adequados. A música para ser executada não necessita do mesmo aã de compreensibilidade que é necessário para as canções de luta das massas. A sua construção dependerá da finalidade específica para a qual foi composta. Mas o compositor revolucionário deve evitar as armadilhas: primeiro de tudo a aridez e a banalidade gratuita e, em segundo lugar, a reutilização de experimentos antiquados da própria música burguesa. A música para coro deve ter uma sustentação incisiva e forte, pois é assim que o coro deve expor os *slogans* políticos ou as teorias diante dos ouvintes. Um músico revolucionário da classe trabalhadora deve aprender a ser crítico em matéria de arte, não deve se deixar levar pela 'beleza', mas deve se perguntar: vai isto ajudar a sua classe? [...] Assim como exigimos um pensamento crítico de nossos camaradas da vida política, devemos exigir um pensamento crítico na arte. A inclusão e absorção do indivíduo em uma comunidade, o sentido de solidariedade que toda música deve revelar é o que se pode considerar como a função natural da música, mas mesmo essa função, a mais natural, está sujeita ao processo universal do desenvolvimento social. A música se desenvolve no seio da luta de classes, pois a luta de classes é a fonte de toda a produtividade."

Voltemos àquela carta de Schoenberg do início da palestra, em que o compositor diz: "Se ele quer parecer 'importante', que escreva música importante". Considerando algumas peças de Eisler, seria suficiente que Schoenberg não escrevesse tal asneira. Há ainda um outro texto de Schoenberg, intitulado "Sobre a minha atitude com relação à política", em que o compositor diz:

"Sou, pelo menos, tão conservador quanto Edson e Ford foram, mas infelizmente não sou tão progressista quanto eles foram em seus respectivos campos. Nos meus 20 anos, eu tinha amigos que me introduziam às teorias marxistas, quando eu era mestre de coro e regia um coral masculino, eles me chamavam *Genosse* (camarada) e, naqueles

tempos, quando os social-democratas lutavam pelo direito de voto, eu sentia fortes simpatias por alguns de seus propósitos; mas, antes dos meus 25 anos, eu já havia descoberto a diferença entre mim e um trabalhador e, então, vi claramente que eu era um burguês e, assim, me afastei de todos os contatos políticos. Eu estava bastante ocupado com meu próprio desenvolvimento como compositor. [...] E estou certo de que nunca poderia ter adquirido a técnica e o poder estético que desenvolvi se tivesse despendido qualquer espaço de tempo com política. Nunca fiz discurso, nem propagueira, nem tentei converter pessoas."

Diz o seguinte com relação a Brecht:

"Brecht sabia tocar violão. Não sabia ler notas ou talvez tivesse esquecido, tanto faz, você sabe que ler as notas é coisa que muitos sabem fazer, mas a musicalidade de Brecht era uma musicalidade gigantesca, sem técnica, do mesmo modo que ele tinha um singular talento matemático, mesmo sem o domínio técnico da matemática. Brecht amava a clareza na música e a ausência da temperatura hiperelevada. O termo-meiro é um dos instrumentos mais importantes para julgar a música. A temperatura normal do corpo humano está por volta dos 37°C. Quando a música é apaixonada, cálida e até intensa, a gente tem que controlar a temperatura... No caso de Bach, se maném inacia até nas obras mais apaixonadas."

E, por isso, Brecht tinha uma paixão especial por Bach, porque ele achava que a temperatura nunca subiria acima dos 37°C, ele não perderia nunca o pé. Isso tanto é verdade que Lênin costumava dizer que gostava muito da "Apassionata" de Beethoven, mas que evitava ouvi-la, pois toda vez que a ouvia, perdia toda sua força de combate. O que Brecht realmente apreciava era não perder essa força de combate. Manter a temperatura a 37°C, achava que Bach ajudava imensamente nesse sentido. Eisler comentava:

"Duvido que em Bach venha mantida sempre a temperatura de 37°C, penso só primeiro de tudo na expressão extasiada, rubra de Brecht,

quando eu tocava Bach para ele; parecia-me que sua temperatura estivesse mesmo mais elevada. Não quero fazer insinuações sobre meu amigo morto, mas creio que sua temperatura estava sensivelmente mais elevada, até mesmo porque ele admirava a maneira excepcional de Bach compor os boletins informativos. [...] Em Brecht é sempre impressionante o comportamento plebeu de base, até mesmo na poesia. Plebeu é, para a burguesia, um termo de desprezo: 'é um plebeu' significa pessoa inculta e grossa, mas na terminologia marxista o ser plebeu é compreendido como uma grande virtude. A rejeição, por parte de Brecht, a certos tipos de música era tão extrema que ele chegou a inventar uma outra variedade de fazer música, que ele próprio chamava de 'música'. Os esforços de Brecht nesse campo estavam realmente baseados na antipatia que ele tinha pelas sinfonias de Beethoven, embora ele gostasse da música de Bach e Mozart. Durante trinta anos, tentei provar para ele: 'Beethoven foi um grande mestre'. Muitas vezes, ele admitia, mas logo após ele ficava de mau humor e me olhava com desconfiança.... Para um músico, é difícil descrever o que é *música*. Em primeiro lugar, não é decadente-formalista, mas extremamente próxima do povo. Faz lembrar, talvez, o cantarolar de uma trabalhadora num quintal pequeno em uma tarde de domingo. O desprezo de Brecht pela música cerimoniosamente produzida nas grandes salas de concertos, por *gentlemen* meticulosamente enfiados em casacas com rabo, formam uma constituinte da *música*. Espero estar interpretando Brecht de maneira correta, se acrescento que *música* pretende ser um ramo das artes que evita algo freqüentemente produzido nos concertos, sinfonias e nas récias de óperas: a confusão emocional."

O desprezo que Brecht tinha por música formalista, música de concerto, era realmente muito grande. Para Brecht, arte só existia enquanto praticável. Praticável, para ele, era, em música e fora do teatro, a música de Bach. Prezava Mozart também e apreciava muito certas músicas turcas, chinesas, algerinas, os flamencos, isto é, músicas populares ou mesmo a música estilizada e formalista da antiga China. Mas não tinha nenhuma afinidade com Beethoven. Mesmo Brahms estava fora de questão, nem Strauss ia bem, Schoenberg, para ele, era muito melódi-

co, e não se tratava de uma objeção esnobe chamar Schoenberg de melódico. Eisler achava que Schoenberg era superaquecido, uma espécie de Franz Lehar fragmentado, "atomizado", dizia ele. Segundo Brecht,

"Eisler assinalou, com toda razão, que, ao se pôr em movimento, renovagões com um critério puramente técnico sem relação com a função social, incorremos em um grave risco. Quando ridicularizo a declamação antinatural dos textos característicos da escola de Schoenberg, Adorno vem em defesa e argumenta que é produto da evolução da música que exige amplos e bruscos intervalos, de modo que são considerações exclusivamente arquitetônicas, quase matemáticas e postulados de lógica no ordenamento do material tonal, o que obriga os músicos a relicharem como cavalos agonizantes".

Eisler, é claro, não pode ser pensado apenas como um grande criador musical. Ele foi sobretudo uma grande consciência musical, uma grande consciência marxista musical, uma grande consciência anticapitalista musical, e que mostrou todos os problemas deste fim de tempo.