

# A música no teatro épico

*Dicatus amicis Eisler et Brecht in memoriam*

**Willy Corrêa de Oliveira**

## **Ao Teatro do Osso**

Aprender a falar não é decorar palavras como se se tratasse do aprendizado de língua estrangeira. Aprender a falar a língua materna é aprender o mundo; desde o beabá. Aprender a falar é aprestar-se a apreender o mundo: movimento imperceptível e largo: perfectivo de um estádio ao outro (mais medrado) íntegro, até à ideia substantiva, utilizável, daquilo que se tomou do mundo e se humaniza como língua falada. Desde o percebimento ao apercebimento, e, à palavra que substitui a coisa de tal modo que coisa e palavra tornam-se uma única substância. A coisa diz a palavra; a palavra sabe à coisa: como os dois lados de uma folha de papel, disse Saussure. A palavra é precisa e limitada. Precisa como o dedo indicador que existiu antes da palavra. Limitada por só tocar, do mundo, o concreto. E Wittgenstein notando que eu estava numa alhada, aproximou-se e veio alhanar este escrito:

*Tudo o que pode ser dito, deve ser dito*

*Tudo o que não pode ser dito mas pode ser exibido, deve ser mostrado*

*Tudo aquilo que não se pode falar, deve-se calar*

E ter em mente que mesmo todo aquele que aprendeu a falar não tem acesso à língua escrita a não ser que tenha sido alfabetizado. E que o alcance à literatura requer que se tenha instrução em arte, e necessidade de arte, e vontade de fazê-la, e frequência (e a fermentação que a assiduidade constante e os anos que passam aprontam).

E quanto à música? Afinal de contas: música é o que mais toca o tema que nos ocupa.

Os signos musicais não apontam para fora como os signos da linguagem verbal. Soam os arranjos das disposições de suas figuras sonoras e as mais estremes relações entre elas. A música difere da linguagem verbal (com a qual apreendemos o mundo existente); com a música se cria um mundo que não existiu, mas, que é modo de se abarcar o mundo vivente, efetivo.

Descortinamos três gêneros fundamentais da música:

**a música folclórica**

**a música popular**

**a música erudita**

## A música folclórica

é a consubstanciação do sentimento do mundo, dos conhecimentos, dos hábitos de uma coletividade. É a fala musical de um povo, anterior à invasão das mídias capitalistas.<sup>1</sup> É a língua materna (biológica) para “além do âmbito do funcionamento racional”, diz Cascudo, “e inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão sensível ao seu ambiente”. Criação que se recria de boca em boca e se aperfeiçoa ao longo do tempo e das gerações.

<sup>1</sup>Para existir, o capitalismo precisa odiar. Com amor e espírito não se pode ser um liberal. É imperioso aniquilar tudo que sabe a espírito.

*De todas as obras humanas, as que mais amo  
São as que foram usadas.  
Os recipientes de cobre com as bordas achatadas e com mossas  
Os garfos e facas cujos cabos de madeira  
Foram gastos por muitas mãos: tais formas  
São para mim as mais nobres. Assim também as lajes  
Em volta das velhas casas, pisadas e  
Polidas por muitos pés, e entre as quais  
Crescem tufo de grama: estas  
São obras felizes.*

*Admitidas no hábito de muitos  
Com frequência mudadas, aperfeiçoam seu formato e tornam-se valiosas  
Porque delas tantos se valeram.*

[De todas as obras, de Brecht]

## A música popular

é música que o povo canta e dança nos centros urbanos fabris. Mais vale dizer **popularizada**, como Mário de Andrade acertadamente escreve. Ela é usada pela sociedade burguesa – principalmente – como recreação: para aquietar o povo e dopar seu intelecto. De fácil receptividade (dada a utilização de banda reduzida do repertório tonal) e acessível pela difusão massiva, obstinada, e ajustada para unificar o proletariado (mesmo que oriundo de comunidades diversas e de regiões distintas, e de variadas tradições e peculiares cantos e danças). Em comum tinham a miséria, o desenraizamento e a urgência de sobreviver enquanto não se esfumaçavam expelidos pelas chaminés. Mais modernamente a movimentação alvoroçada das classes sociais nos regimes capitalistas “mais desenvolvidos” agiram para que a *intelligentzia* burguesa cuidasse com mais sutileza das mercadorias musicais. Diversificando-as para os variados segmentos sociais. Disponíveis – por exemplo – sertanejo

universitário, sertanejo de periferia urbana, sertanejos caipiras. E, “Porque o homem sempre sempre é homem...” é possível coletar na música popular mostras comparáveis às mais excelsas maravilhas da criação humana. Porque o homem sempre sempre é homem.

### **A música erudita<sup>2</sup>**

exige comprometimento com a música como feito linguístico e como um fato histórico, decretório. Há mais de mil anos – por força da tenacidade da energia criadora humana, da singularíssima capacidade de equacionar problemas e resolvê-los, a música erudita vem se transformando ao longo do tempo (como práxis, como história): cada sistema de organização das alturas contendo seu próprio germe de destruição: desenvolvendo-se na exata prática musical – exauridamente – até à reviravolta irrefreável de sua transformação em outro **novo** modo de organização (de socialização) das alturas, oposto ao anterior. O salto dialético: a qualidade nova. E o novo estado alcançado a acumular no curso da praxe, o advento de inéditas tensões (contraditórias “etc etc”). Tal como o horizonte à vista, do qual quanto mais nos aproximamos mais se afasta. A história produzindo-se por força da manifestação do homem como ser criador no durâmen do compromisso com a música como linguagem: a vocação polifônica, a invenção, a ânsia pelo inefável. Não é para se entrar nessa história como um néscio. Para caminhar com a história é imperioso que se avalie as contradições vigentes, que se trabalhe com propósito a partir delas. Não há caminho de volta nem estagnação ilusória. Não há fazer de conta que o tempo não passou. Não se caminha para trás impunemente: trai-se o princípio fundamental da arte: a invenção. Quem pega do arado e olha para trás: autoesculpe-se em sal tal um artesão inepto.

Ainda a caminho para as considerações devidas sobre a música no Teatro Épico, é indispensável antes, uma avaliação eficaz sobre o papel específico, singular, da música revolucionária, conveniente. Por sorte existe uma peça rara, lapidar, de Hanns Eisler. Ele nos autorizou a reapresentá-la aqui:

### **Nossa música revolucionária**

Hanns Eisler

*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. Isto significa que todas as formas e técnicas musicais devem ser desenvolvidas com a*

<sup>2</sup> 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. Quanto às questões ideológicas, existem, sim; Giulio Girardi propõe que “No plano da cultura, os interesses de classe não explicam tudo mas impregnam tudo.” É deste caroço que se desenvolverá o fruto amadurecido.

finalidade de **servir** como instrumento de luta. Na prática não resultará naquilo que os burgueses chamam de **estilo**.... Um compositor burguês com "estilo" se desincumbirá de suas tarefas de tal modo que a própria estética burguesa falará de "personalidade artística". No movimento musical dos trabalhadores, nós não aspiramos a ter "estilo", e sim: novos métodos de técnica musical que tornará possível a utilização da música na luta (da maneira 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 o envolvimento ativo na vida social e nas lutas da classe trabalhadora. Devemos formar uma aliança.

A música burguesa, podemos descrevê-la como uma música que tem "**mood**", o que significa que a música burguesa quer entreter o ouvinte. 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 da luta de classe.

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).

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", e infelizmente se cai com facilidade neste tipo de música quando se quer produzir uma canção popular vermelha. 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 retrabalhar certos ritmos de tal modo que, vigorosos, se tornem adequados.

A música, 'para ser escutada', não necessita do mesmo afã 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 que tudo, a aridez e a banalidade gratuita, e em 2º 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? É inútil ou mesmo prejudicial?

Assim como exigimos um pensamento crítico de nossos camaradas da vida política, assim, da mesma maneira 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 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 produtividade.

[Illustrierte Rote Post N° 11, de março de 1932, Berlim]

A arte do teatro épico consiste em provocar o ator a atordoamento, o espanto, interrompendo a ação.

Arte do teatro épico consiste em provocar o ator interrompendo a ação.

A arte do **Teatro Épico** consiste em provocar

O ator

atordoamento, o espanto, interrompendo a ação.

...•...

A arte do teatro épico consiste em provocar o atordoamento, o espanto, interrompendo a ação. A interrupção, espanto, reflexão: como concretizar musicalmente esse fantástico intuito? Brecht sugere que se encontre o gesto adequado, e pisca o olho num sorriso solerte, e safa-se. O teatro épico é gestual, assevera Brecht. O *gestus* como princípio, como fonte da ideia mesma do teatro épico, o vínculo uno entre expressão e mensagem. Aquilo que se mostra na encenação. O mostrar!

Que é o *gestus*?

No texto “*Sobre a música gestual*”, Brecht se aventura

„Vier Wiegenlieder  
für Arbeitermütter“

a definir: “O *gestus* não é para nós uma gesticulação; não se trata de um movimento de mãos sublinhando ou explicando o que se diz, mas uma atitude global”. Atitude global. Ainda, que é o *gestus*? Não obstante, consegui avançar algo mais na compreensão (mesmo que ainda incompleta do engenhoso propósito brechtiano) quando cheguei a essa passagem: “Um *gestus* designa relações entre os homens. Por exemplo, a execução de um trabalho não é um *gestus* quando não implica uma relação social como a exploração ou a cooperação”. Nunca um *gestus* como um cacoete individual isolado do grupo. Ative-me ativamente a esta proposição.

Li, reli, pausadamente os excertos sobre esse tema nos escritos de Brecht e creio me haver abeirado do verdadeiro conteúdo do conceito quando penso que o *gestus* possa ser o sinal que se emaranha com o significado a ponto de sublinhar o sentido mostrando-o imperioso. O *gestus* como semblante, modo, aparência do mostrável. O **mostrar**.

Mesmo amparado pela proximidade da ideia (a mais inteligível) do *gestus*, ainda ainda surpreendi-me, sobretudo, quando percorria as linhas do escrito “Sobre o emprego da música por um teatro épico”, e li “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”.

Não há porque acreditar que a música de *cabaret* e a opereta estejam tão libertas do lirismo quanto afirma Brecht. Só o exame de cada caso a ser aventado permite inferir sobre a propriedade do sinal como *gestus*. Ademais, os espectros dos conteúdos musicais, tanto da opereta quanto do *cabaret*, não se revelam tão plenos que possam conter toda a gama de *gestus* necessários para a música oportuna, útil (brechtianamente), apta para o teatro épico.

Afirmar que a música erudita não se presta como *gestus* porque engancha-se no lirismo (embesta-se nele), é prova de cabal desconhecimento. É ignorar a suprema presença de Haydn na história da música. É desconhecer as aspirações barrocas: suas diversificadas espirais. É mal-avaliar o “lirismo” de Monteverdi, é não ter tido ouvidos para ouvir o lirismo de Ravel (tão prenhe de *gestus*!). E Beethoven, meu caro bb, é um poliedro fantástico: algumas de suas tantas faces são de um não-lirismo, uma racionalidade a vexar-se de qualquer laivo lírico. E há estranhos frutos nas obras de Schumann e de Liszt – sim, de Liszt – remotas de flebilidades líricas. Mesmo Chopin. Ah! Apesar de apesarado de lirismo, Mahler é uma nascente de *gestus* vários. E Strawinski e Elliot Carter. A música serial – mais anti-lírica que o próprio bb – bem poderia abastecer com quantidades de *gestus* encenações genuínas

Pulo para um novo parágrafo, às pressas. Apanhei de relance a desaprovação de

Eisler. Seu típico gesto de espremer os lábios, arquear as sobrancelhas, o silêncio curto de fazer a Terra parar, o olhar de atravessar fortificações. Mostrava ele, contrariado, seu incômodo pelo tom “irreverente” que eu usava para contrariar o juízo de Brecht. Sinto vergonha, não há paz nos meus ossos. Nunca contra Brecht, jamais. Mais foi certa veemência a sublinhar que não se deve julgar sem conhecimento pleno. Uma linguagem nunca servirá para sentenciar sobre outra (suficiente em sua razão linguística). Ansiava também para dizer aos profissionais do teatro o quanto perdem em desconhecer o folclore (de toda parte) e a música erudita – em especial – no que pode tocar ao teatro épico. E penitencio-me pela quase arrogância empregada frente ao grande Mestre.

Demais, em prol de Brecht (mesmo tendo escrito **aquilo** sobre a música erudita), conta Eisler que certa ocasião cantou (acompanhando-se ao piano) para seu amigo um recitativo do Evangelista da Paixão segundo São João de Bach “*Jesus atravessou com seus discípulos o rio Kidron*”. Disse Eisler “*para Brecht, isto era, de fato, um modelo de música gestual*”.

Me aflige chegar quase até ao fim desse texto sem haver dito algo de mais maciço sobre o *gestus*; encontrar alguém que o haja lido e me fulmine com a pergunta (à queima-roupa): que é, afinal, o *gestus*?

Sei de que se trata, acho. Acreditem. Mas não consegui enunciar satisfatoriamente. O mais perto de que logro chegar, é correr o risco de escrever: o *gestus* é aquilo que faz com que você reconheça – *in rerum natura* – que um tango não é um samba, não é uma marcha, não é um fado, não é um fox. Um tango é um tango, sem mais – nem menos. Embora a partitura de um tango não se mostre como tal, e possa passar por ser fox, fado, marcha, samba, qualquer canto ou dança em dois por quatro, na mesma tonalidade. Só o *gestus* de um tango revela as qualidades únicas do tango; e as qualidades únicas de uma dança não são dizíveis com palavras. Só podem ser mostradas. Só o gesto absoluto, ímpar, pode conferir ao tango: sua essência de tango (precípua, exclusiva). A mazurca é um gesto de dança menos conhecido que o tango, certamente. Porém uma valsa jamais passará por mazurca! A mazurca é índice de si mesma, a despeito de qualquer outra música em três por quatro que não seja uma mazurca. Não adianta insistir: palavras têm fim, o *gestus*: não. Ainda persistir: mazurca é um anúncio extraordinário, necessário, inigualável. Há *gestus* menos reconhecíveis, mas nem por isso deixam de ser atuantes, verdadeiros, quando utilizados propriamente; e até declaram-se mais gestuais, ainda.

Porém, anterior ao *gestus* é preciso divisar, definir, fecundar uma ideia-mestra de *mise-en-scène*: e de então buscar caprichosamente os *gestus* (e variantes) recomendáveis.

SP, 8 de agosto de 2020  
(em plena quarentena)

Nota de agradecimento:

Ao Paulo Vidal pela programação visual na página 5 e diagramação;  
e ao Raphael Puccini pela digitação desde o manuscrito negligente.  
Obrigadíssimo a ambos.

tipos: Aldus & Optima, ambos de Hermann Zapf