Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura
Comparada

Vinicius Marques Pastorelli

***Da irresistível peleja entre piratas e tubarões – um estudo
sobre a parceria Brecht/ Weill***

(versão corrigida)

São Paulo

2014

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura
Comparada

Vinicius Marques Pastorelli

***Da irresistível peleja entre piratas e tubarões – um estudo
sobre a parceria Brecht/Weill***

(versão corrigida)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Teoria Literária e Literatura

São Paulo

2014

Nome: Vinicius Marques Pastorelli

Título: *Da irresistível peleja entre piratas e tubarões – um estudo sobre a parceria Brecht/Weill.*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Teoria Literária e Literatura

Aprovada em:

Banca examinadora:

PASTORELLI, Vinicius Marques. *Da irresistível peleja entre piratas e tubarões – um estudo sobre a parceria Brecht/Weill*. f. 386. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

Resumo:

Sob a perspectiva de um reexame do momento de formação do teatro épico contemporâneo, esta dissertação consiste num estudo sobre o trabalho colaborativo de Bertolt Brecht e Kurt Weill nos anos de 1926 a 1933, com ênfase para o assim chamado ‘teatro de atualidades’ elaborado pelos artistas. Tomando como linha condutora os três momentos centrais da República de Weimar (a crise de 1919-1923, a estabilização econômica e o craque de 1929) tentamos apreender como lírica, teatro e música confluíram criticamente na criação de um teatro político à altura das questões suscitadas pelo processo histórico de realinhamento capitalista sob o governo de coalizão de esquerda SPD/USPD, bem como de suas complexas implicações na cultura. Para tanto, em diálogo com a crítica literária brasileira e alemã, realizamos uma leitura da obra do jovem Brecht pautada pela questão do reaproveitamento que o dramaturgo fizera da música em seu livro de estreia como lírico, *Hauspostille* (1927), onde certo veio da cultura urbana anticapitalista dos cabarés da *belle époque* foi mobilizado, através da influência da lírica e do teatro de Frank Wedekind. Noutro nível, sob a linha condutora do projeto brechtiano de uma “ópera culinária”, procuramos traçar um apanhado das questões que marcaram a formação da linguagem musical de Kurt Weill, problematizando o desenvolvimento de seu trabalho coletivo com o ‘Novembergruppe’, sua abordagem da ópera moderna e da ‘música utilitária’ e finalmente seu pensamento sobre as potencialidades estético-políticas do rádio. O trabalho se conclui, enfim, pela análise de três obras da parceria Brecht/Weill: *Berliner Requiem* (1929), *Mahagonny Songspiel* (1927) e *A ópera dos três vinténs* (1928).

Palavras-chave:

Bertolt Brecht, Kurt Weill, Frank Wedekind, Teatro Épico, ‘Novembergruppe’, *Gebrauchsmusik*, *Neue Musik*, Ópera, República de Weimar, Anticapitalismo.

Abstract:

Through the perspective of a re-examination of contemporary Epic Theater, this dissertation consists of a study about the collaborative work of Bertolt Brecht and Kurt Weill from 1926 to 1933, centered upon the so called *Zeittheater* invented by both artists. By following the thread between the three main periods of Weimar Republic (the 1919-1923 political crisis, the stabilization period and the economical crash of 1929) our intention was to understand how Brecht's previous lyric poetry, music and theatre enabled the autor to critically incorporate into his political theater matters brought up by the context of capitalistic re-alignment made by the left coalision government of SPD/USPD, as well as the impact of this complex political setting on culture. In order to do so and to maintain a dialoge with both brazillian and german literary criticism, we have sketched a reading of young Brecht's work, focused on the appreciation of the influence of Frank Wedekind's lyric poetry and theater – where a certain tendence of *belle époque* anti-capitalistic cabaret culture is registered – on Brecht's music, mainly through an interpretation of his first poetry book *Hauspostille* (1927). On another level, we have sketched the central issues that oriented the making of a new musical language by Kurt Weill, especifically the meaning of his collective work with 'Novembergruppe', his approach on *Gebrauchsmusik* and modern opera, his essays about aesthetical and political potencialities of radio and how they combined with Brecht's project of 'culinary operas'. Lastly this study is concluded by the analysis and interpretation of three different works by Brecht/Weill: *Berliner Requiem* (1929), *Mahagonny Songspiel* (1927) and *The Threepenny Opera* (1928).

Keywords:

Bertolt Brecht, Kurt Weill, Frank Wedekind, Epic Theater, 'Novembergruppe', *Gebrauchsmusik*, *Neue Musik*, Opera, Weimar Republic, Anti-capitalism.

Agradecimentos:

Ao professor Jorge de Almeida pela orientação vivaz, as leituras atentas e generosas. E principalmente por ter compartilhado seu musical espírito crítico.

Ao professor Tercio Redondo pela leitura do exame de qualificação, as correções sobre a cultura alemã, a tradução do *Guia para um habitante das cidades* e a animada discussão sobre Brecht. À professora Maria Silvia Betti pela sugestão de incorporação do teatro didático em perspectiva no *Romance dos três vinténs* e os cursos sobre teatro americano e brasileiro.

Também ao professor Marcos Soares, pelo curso sobre o ‘Fronte Cultural’ americano (onde o Weill novamente apareceu) e as imprescindíveis sugestões bibliográficas.

Aos funcionários do DTLLC, especialmente ao Luiz Mattos, pela gentileza e dedicação.

Ao DAAD e ao Instituto Herder de Leipzig, pela oportunidade de participar do *Winterkurs* e de ter tido acesso à bibliografia. Aos professores particulares Patricia Kruger, Breno Longhi, Danilo Serpa (também aqui pela questão do hino) e ao pessoal do curso da FEA. A Reinaldo Garrido Russo, grande maestro do *due maestri*. Ao grupo de estudos de música e filosofia.

Aos diversos professores sem cujo incentivo, ensino, crítica e generosidade este trabalho não teria sido possível: Edu Teruki Otsuka, Ivone Daré Rabello, Viviana Bosi, Ana Paula Pacheco, Anderson Gonçalves, José Antonio Pasta Jr., Sérgio de Carvalho.

Aos amigos feitos e mantidos por amor, música, literatura e trabalho: Danilo Erreria, Marcela Riccomi, Laura Rivas, Dante Kiss, Bianca Kiss, Breno Longhi, Vinicius Pedroso, Leonardo Masaro, Renan Nuernberger, Carolina Serra Azul, Cristian Gilliotti, Luisa Destri, Florencia Labiano, André Ameruso, Paulo Toledo, Sara Mello, Lia Schucman, Larissa Drigo, Ana Telles, Acauam Oliveira, Paulo Nunes, Gabriela Siqueira, Daniel Garroux, Caio Amaral, Gabriel Kolyniak, Arthur Vonk, Danilo Serpa, José Virgínio, Laura Rosenbaum, Roberta Fabbri, Antonio Ianni, Ricardo Nakaima, Paulo Nunes, André Munhoz, Raquel Munhoz, Moira Canfield, Diogo Barbosa, Rodrigo Garcia, Flora Assumpção.

Ao *Marie* e ao rock n’ roll.

Ao Xibito.

Aos meus pais.

Em memória dos meus avós.

Esta pesquisa contou com o auxílio de uma bolsa de estudos da CNPq de 2012 a 2014.

ÍNDICE

1. Introdução

- 1.1. A parceria Brecht/Weill e a questão do teatro épico. 11
- 1.2. Delimitações e apresentação. 24

Parte I

2. *Hauspostille* e a música do jovem Brecht.

- 2.1. A música na lírica do jovem Brecht. 31
- 2.2. Entre *Innenstadt* e *Südvorstadt*. 40
- 2.3. Antílira crepuscular vs. retórica humanista. 57

3. Sobre alguns aspectos da obra de Wedekind: teatro dos instintos, *Bänkelsang* e a pré-história do entretenimento em Munique. 74

4. Kurt Weill ou nova música depois do dilúvio.

- 4.1. De Dessau a Berlim – às voltas com a herança do XIX. 105
- 4.2. A música utilitária de Kurt Weill – ‘*Novembergruppe*’, a crise da ópera e o rádio. 121
- 4.3. 1928/1929 – a questão das *Zeitopern*. 144
- 4.4. *Berliner Requiem* ou quando o rádio canta ‘jazz sim; política não’. 159

Parte II

5. Sobre *Mahagonny Songspiel* ou caos e utopia na cidade dos desejos.

- 5.1. Mahagonny e a ‘música-gestus’ nos ensaios de Kurt Weill. 174
- 5.2. Comentário sobre os quadros de Mahagonny. 190
- 5.3. Destino: polinésia polar. 209

6. Sobre a *Ópera dos três vinténs* ou primeiro a comida, depois a moral.

- 6.1. Ópera comercial, política anticapitalista e vice-versa. 214
- 6.2. Atores políticos e cultura proletária na República de Weimar. 239

- 7. Análise e interpretação da *Ópera dos três vinténs*. 254
- 8. Conclusão. 375
- 9. Bibliografia. 379

“São pais-de-santo, paus-de-arara, são passistas.
São flagelados, são pingentes, balconistas,
palhaços, marcianos, canibais, lírios pirados,
Dançando dormindo de olhos abertos
à sombra da alegoria
dos faraós embalsamados”

Rancho da goiabada, Aldir Blanc e João Bosco

1. Introdução

1.1. A parceria Brecht/Weill e a questão do teatro épico.

Das canções de adolescência às trilhas das peças do *Berliner Ensemble*, a música esteve presente em toda a obra de Bertolt Brecht. A crer em seus escritos, entretanto, apenas num momento histórico específico questões do debate musical contribuíram decisivamente para a formulação de sua poética: de 1926 a 1933. Como se sabe, esses não são apenas os anos de parceria com Kurt Weill, mas também aqueles depois dos quais o autor não será mais o jovem Bert Brecht, escritor vanguardista, mais poeta que dramaurgo, caracterizado pela crítica como um peculiar autor despontando em meio à voga expressionista. Passada a década de 1920, ao longo da qual sua estética se constitui, temos o grande Bertolt Brecht: escritor engajado, que sintetizou suas experiências e reflexões anteriores numa prática literária abrangente, da qual o teatro dialético é a parte fundamental.

A conjunção de política com música e teatro modernos, dando-se bem nesse momento e na Alemanha, talvez não seja casual. Uma vez reprimidas as insurreições do imediato Pós-Guerra – dentre elas a da esquerda independente (USPD) – e estabilizadas as condições democráticas na República de Weimar, a guinada modernizante do teatro alemão já não demonstrava o vigor da década de 1910. Também perdera impulso a onda de encenações expressionistas que, depois de anos de clandestinidade precedentes à guerra, no íterim de 1920 a 1924, rebentara subitamente, trazendo consigo Max Reinhardt, Bertholt Viertel, Jürgen Fehling, Heinz Heilpert¹.

Enquanto isso, por instância da reconstrução do antigo aparelho imperial, atenta à formação das massas e ao vertiginoso *boom* da indústria cultural, era a vez de a música ganhar evidência, seja no entretenimento, seja nos festivais de música erudita, onde uma reflexão sobre sua participação social seguia seu curso, iniciado a rigor juntamente com as sublevações à esquerda. É nesse contexto que Brecht escolhe Kurt Weill como parceiro, aproximando-se com isso das reflexões do próprio compositor junto ao coletivo de artistas '*Novembergruppe*', expostas também em seus artigos

¹“Expressionism runs out of stream” In: WILLET, John. *The Theater of the Weimar Republic*. New York/London: Holmes & Meier, 1988, pp.73-93.

semanais para a Deutsche Rundfunk (1922-1926), revista cujo objetivo era discutir a programação do rádio, outra novidade do período.

Segundo Fernando Peixoto em *Brecht – vida e obra*², comparado ao seu primeiro teatro (*Tambores na noite, Baal, Na selva das cidades*), o conjunto das peças escritas no primeiro momento da parceria dava um importante passo rumo à superação dos limites do teatro alemão na década de 1920. Se antes, influenciado pelo Expressionismo e por algo da tendência filosófica vitalista do começo do século³, Brecht forçava os limites do drama em *Baal*, marcado ainda por uma atitude polêmica, *épater le bourgeois*, daí em diante, sem que essa fusão de elementos artísticos e essa atitude se diluíssem completamente, a incorporação de uma linguagem musical moderna e das técnicas de encenação do cabaré transformaria a fundo sua dramaturgia.

Em vez de se destacarem contra uma ambiência de florestas e tavernas em penumbra, cruzarem a Fridrichstrasse sob o halo vermelho de uma lua decadentista, os marginalizados em suas peças seriam agora homens comuns, decalcados da vida urbana em larga escala recém-inaugurada no país. Ademais enquadrados em subúrbios e américas, lugares esses que, diferentemente do que se passava no começo da década, povoavam os sonhos da também recém-formada massa de consumidores da República de Weimar.

Ou seja, abandonando o teor algo visionário e lírico anterior, desenvolvendo uma estranha modalidade de sátira de costumes urbanos inspirada na forma politizada do cabaré, forjando um teatro com caracteres típicos, de talhe ao mesmo tempo medieval, popular e vanguardista, Brecht franqueava então a linha de separação da alta e da baixa cultura, à sua maneira reformulada pelo próprio desenvolvimento da produção industrial no país. Nesse sentido, inicialmente, foi para se apropriar da mistura de diversão e esclarecimento político, característica do cabaré – esta, talvez a forma mais crítica das *Kleinkunst*⁴ – que Brecht contou com a música de Kurt Weill.

Esse teatro de Brecht, todavia, não se prolongaria indefinidamente. Se mesmo durante o período mais estável da década de 1920, a vida política na Alemanha poderia ser caracterizada como uma constante trama de espionagem, com armações

² “Primeiro comer, depois a moral” e “O dinheiro é o centro do mal” In: PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvares Editor S.A, 1968, p.81-91.

³ Como o termo, em acepção geral, evoca a linhagem da Teoria do Conhecimento iniciada no XVIII em reação ao cartesianismo, específico o termo “vitalismo”. Refiro-me à conjunção de fatores na história das ideias – a transvaloração dos valores de Nietzsche, o determinismo positivista de Taine, a teoria das pulsões em Freud, –, que, despontando de outro modo nas artes desde mais ou menos 1870, uniu avanços formais com o questionamento dos valores da civilização burguesa.

⁴ O termo ainda hoje é utilizado para caracterizar as várias modalidades cênicas de arte popular, como o teatro de marionetes, a pantomima, o *couplet*, o improviso cômico [*Stegreifkomödie*], o malabarismo etc.

complicadíssimas e substituições de gabinetes a cada semana, pondo um termo às medidas de contenção inflacionária de Gustav Stresemann, a crise econômica mundial, de 1927 em diante, já começaria a fazer sentir seus efeitos contra a relativa paz do auge da República de Weimar. Sem deixar para trás o teatro há pouco elaborado, Brecht e Weill haveriam então de alterar a estética que há apenas dois anos tinham inventado. De modo que, a partir de 1929, enquanto algumas peças-cabaré ainda são escritas e encenadas, estreiam simultaneamente as chamadas Peças Didáticas [*Lehrstücke*], algumas das quais também assinadas por Kurt Weill.

Tanto no que toca à música quanto no que diz respeito ao teatro, algo se alterara profundamente aqui. Se antes a música, servindo-se dos festivais de vanguarda, do rádio e da ópera modificada, permitia extrair ideias do cruzamento entre show de variedades e ambiência citadina ‘à americana’, agora, a composição de Weill facultava a Brecht abandonar inclusive a própria sala de espetáculos, trabalhar com corais de trabalhadores e com núcleos musicais de estudantes. A linguagem musical se alterava, dissolvendo a rítmica e a harmonia do *traditional jazz*, ganhando dicção mais própria e independente de referências. Não necessariamente compostas segundo o material dos *hits* da época, mas sim expondo, em óperas de grandes sessões, uma incorporação mais diluída da linguagem popular, suas melodias se modificavam, ainda que continuassem sendo simples do ponto de vista técnico. Assim é que a música de Weill em *Aquele que diz sim/ Aquele que diz não*, depois de se oferecer aos atores do cabaré, adequava-se agora, em pleno contexto de arregimentação nazista da juventude, para fortalecer o espírito crítico dos coletivos amadores de estudantes.

A dramaturgia, num movimento semelhante, também ganhava nova inflexão, pela qual deixava para trás a fabulação dramática, baseada em tipos urbanos e em trama privada. O que vale dizer: não se discutia mais, com empáfia e bonomia, sob o pano de fundo da normalidade mezinha da exploração, o abismo entre moral e necessidade, a anomia, a hipocrisia e o antagonismo das relações interpessoais em *Mahagonny* (ou no Soho, ou em Berlim). Mas sim, por meio de um teatro em que plateia e atores se confundiam, em que a tipificação buscava instituições e não traços sociais personalizados, discutia-se e ressaltava-se a intenção de atuar sobre os conflitos centrais da modernidade: a luta de classes, a função do progresso técnico, a representação política e também a própria representação teatral.

Pois bem. De que modo parte significativa da crítica concebe um momento tão complexo na obra do dramaturgo, no qual, adequando-se a diferentes propósitos, as

Peças Didáticas e esse teatro baseado no entretenimento, tão diferentes entre si, são escritos ao mesmo tempo, acompanhados, não sem tensões, de um desenvolvimento também complexo da música de Kurt Weill? Bem, ela dilui as diferenciações. E, com o intuito de divisar o fundamental, estabelecendo uma continuidade irrefletida entre cabaré e didático, entre a música de *A ópera dos três vinténs* e a de *Aquele que diz sim*, apressa-se a reuni-los sob o despontar da criação do teatro épico na obra e na teoria de Brecht.

De fato, Brecht mesmo foi quem indicou esse caminho, já que expôs os traços fundamentais de seu teatro épico justamente nos textos que tratavam de suas óperas, quando desenvolvia seu pensamento em ato, nos cadernos ‘Estudos’ [*Versuche*] – publicações que, circulando entre 1928 e 1933, perfilavam trechos de obras concluídas, manuscritos deixados pela metade, volantes de estreia, entrevistas. Ainda assim, embora aponte na direção certa, parece-nos que tal interpretação contraria alguns dados da bibliografia brechtiana.

Mesmo tendo em conta que os estudos marxistas de Brecht iniciam por volta de 1926⁵ e vão transformando aos poucos suas peças e escritos; mesmo tendo em vista que ele, atento à polêmica sobre a peça *As Bandeiras*⁶ em 1924, já começa a falar em épico exatamente nesse momento, ao acompanharmos detidamente os *Schriften zum Theater*, percebemos que a crítica ao modo de produção capitalista só passará, gradualmente, a dar nome e alcance sistêmico ao pensamento teatral de Brecht de 1928 em diante.

Ou seja, enquanto o jovem dramaturgo ainda se atém a uma posição negativa diante do panorama teatral do período – diferente da proposição que é o programa do épico – o que temos são polêmicas nos periódicos, a defesa exacerbada de uma nova sensibilidade materialista extraída da estética behaviorista do esporte e do cinema (especialmente os filmes de Chaplin), explicadas à altura pela mesma graça que ele via nas encenações “de uma comicidade seca e sangrenta” de Karl Valentin. Além disso, há em seus escritos – importante frisar aqui –, sobretudo, uma ponderação reticente dos reflexos da política social-democrata e comunista nas artes, divisada seja na

⁵ PEIXOTO, Fernando. *Op. Cit.*, p.86.

⁶ Refiro-me à defesa que Alfred Döblin fez dessa peça encenada por Piscador em 1924, onde ele, intervindo no debate que desqualificava encenações sob critérios dramáticos, legítima-as indicando sua tendência épica, que despontava no teatro e também em seus próprios romances. No debate brasileiro, o episódio, relatado no livro *Teatro Político* de Piscator, compõe o argumento central para que Iná Camargo Costa indique uma conjunção da esquerda dando-se continuamente nos debates culturais da década de 1920 (Por exemplo, em COSTA, Iná C. *Lenhuma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular & Nankin Editorial, 2012, p.87). Durante toda a dissertação indicaremos como tal alinhamento, obedecendo às descontinuidades do processo histórico da República de Weimar, foi travado por discordâncias significativas e extrapola os limites desse debate sobre o épico, também no processo de reflexão brechtiano na década de 1920.

continuidade dos pressupostos idealistas no Expressionismo, seja na falta de senso estético do teatro amador, seja na tendência dos grandes diretores – Piscator, Reinhardt e Jessner – a darem ênfase demasiada à maquinaria teatral. Tudo isso reunido sob a ideia de um aproveitamento e uma crítica do que ele chama de “arte culinária”.

No que toca à ideia de ‘gestus’ – noção com a qual os próprios autores explicam esse novo teatro enquanto o fazem –, também é de se notar que, atravessando obras muito discrepantes, ela só será de fato formulada teoricamente por Brecht à altura de 1932. Razão pela qual podemos pensar que há um descompasso histórico entre essa síntese épica e os problemas dramático-musicais que, a cada obra, foram resolvidos. Esses mesmos, aliás, não permanecendo idênticos, dado que, com a rápida alteração de panorama político na República de Weimar, as peças vão do irônico cabaré-policia – no qual Peachum insinua que todos os gatos são pardos (“primeiro a comida, depois a moral”) – à fábula japonesa vertida para uma alegoria política convocatória, aberta pela conclamação do coro: “o mais importante a se aprender é a estar de acordo”.

Aqui no Brasil, a compreensão de Brecht com ênfase para o conceito de teatro épico é um fato relativamente recente. Ela se construiu, num primeiro momento, através das pesquisas de Iná Camargo Costa a respeito da politização do teatro moderno brasileiro e americano, sob o ponto de vista de uma reorientação da teoria do drama moderno. Num segundo momento, ela partiu dos estudos da geração teatral paulistana da década de 1990, reunida no movimento ‘Arte contra a barbárie’, cujos expoentes – como a Companhia do Latão, o Folias D’Arte, o Olho Vivo etc. – permanecem extraindo consequências da fonte brechtiana para o contexto brasileiro. Em ambos os casos, a ideia de reativação da luta de classes no campo da cultura passa por uma leitura específica de Brecht baseada na primazia do teatro épico sobre outras possibilidades de resolução da crise do drama.

Em meio à importante produção que esses grupos vêm realizando, talvez a justificativa mais pormenorizada para tal *parti pris* encontre-se numa nota do ensaio *A produção tardia do teatro moderno no Brasil*, onde Iná Camargo Costa fixa uma leitura de Peter Szondi e de Georg Lukács, indicando o despontar do elemento épico como sinal dos abalos do drama e, simultaneamente, dos inícios da formação de um teatro capaz, ainda hoje, de colocar a luta de classes novamente em pauta. Lukács, escrevendo na virada do século, voltando-se para o drama burguês do século XVIII ao XIX, teria sido o teórico responsável por formular as tendências de crise do drama que

o Naturalismo de Strindberg e Hauptmann começava a colocar em causa. Já Szondi, sintetizando o processo no Pós-Segunda Guerra, focalizando especificamente a fase de crise e de reformulação da arte dramática – e assim dando continuidade ao trabalho de Lukács –, teria estabelecido o épico como uma das possibilidades de solução da ruptura da esfera absoluta do drama.

O desfecho dessa nota resulta, entretanto, numa conclusão da crítica literária que, mesmo em se tratando de uma radicalização expressa, vale a pena rever sob a perspectiva da dinâmica da obra de Brecht entre as décadas de 1920 e 1930:

“Um claro avanço, apesar de tudo, foi a introdução do teatro épico como critério: com ele Szondi pôde analisar a dramaturgia do século XX a partir de dois outros conceitos/critérios derivados – as tentativas de *salvar* o drama e de *resolver* a crise formal, sendo que neste caso o horizonte é sempre o teatro épico. Como se verá ao longo deste trabalho, em mais de um sentido procuramos “radicalizar” o critério de Peter Szondi que, por sua vez, se apoiou na lúcida “suspensão de juízo” de Lukács⁷”.

Uma vez que Szondi, em seu *Teoria do Drama Moderno*, sem hierarquia e com bem-vinda suspensão de juízo, reserva espaço na seção das ‘resoluções’ não só para Piscator, Brecht, Miller e Wilder, mas também para a ‘Dramaturgia do Eu’ expressionista, o monólogo interior de O’Neill (tendências líricas e psicologizantes) e o drama tornado jogo de Pirandello (uma tendência metateatral), haveria o que dizer sobre a ideia de que o teatro épico – e não a permanência do caráter produtivo da própria crise dramática, condição da modernidade estética e histórica no teatro, brecha para sua polarização de classes – corresponda ao horizonte de seu estudo⁸.

Em todo caso, o que importa ressaltar nessa leitura é que, informada sobre o contexto político das origens do teatro épico no Naturalismo – especialmente das encenações de Antoine para as peças e romances de Zola, em sua relação com o despontar da esquerda revolucionária –, Iná Camargo Costa busca apreender o sentido da reformulação do drama segundo uma compreensão do épico que o alinha com a organização do proleariado na cultura. Daí porque também, em palestras desenvolvidas

⁷ “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” In: COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. Nota 5, p.14.

⁸ Em geral temos como objeto aqui a nítida tendência, no debate brechtiano brasileiro, de se desconfiar demais de recursos como o monólogo entrecortado, a fragmentação livre do todo, a abordagem em alto teor emotivo dos conflitos espirituais, opondo-os assim, numa hiperreação ao pós-modernismo, à politização no teatro (mesmo que ambos tenham se desenvolvido lado a lado em peças expressionistas como *A transformação*, de Ernst Toller, p. ex.). De todo modo, essa mesma interpretação é exposta com mais cuidado e alcance na seção final da ‘Apresentação’ de Jose Antonio Pasta Jr. que consta na edição brasileira do *Teoria do drama moderno*. Aqui caberia perguntar se de fato as demais possibilidades de solução da crise do drama redundam pronta e diretamente em solilóquio, mudez e reificação, ou se essa é uma excessiva depreensão de via reversa, baseada na retomada do processo de mercantilização de 1960 para cá. SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp.14-20.

desde então⁹, a linha do teatro épico, inicialmente estudada no teatro e na crítica francesa, passa a abranger também as peças de Maiakovski, as técnicas de encenação de Meyerhold, bem como o agitprop em todas as diferentes formas como ele se desenvolveu em diversos países.

Como Camargo indica, essa leitura também é feita por Brecht, sem que entretanto – ressaltamos – o dramaturgo feche as pontas do raciocínio sob o conceito de teatro épico¹⁰.

Esse desenvolvimento da teoria acontecerá no começo da década de 1930, acompanhando o fio de suas Peças Didáticas, no mesmo momento em que ele está ponderando os resultados de suas “óperas culinárias”. O artigo *Teatro Experimental* de 1939 talvez seja a súpula dessa releitura, onde ele atribui à geração dos diretores ligados ao Expressionismo e a Piscator a modernização da encenação e ao Naturalismo (mas também à tendência lírica, monológica, de Tchekov) o começo da reelaboração da dramaturgia. Ainda assim, já em artigos de 1928, sob perspectiva diversa, podemos ver essa linha de pensamento começando a se constituir, época em que está posto de outra forma o vínculo entre o teatro e a rearticulação de classes.

Isso acontece na nota *Sobre uma nova dramaturgia*, onde, refletindo sobre o que se passara com a geração anterior à sua no teatro, Brecht lembra que a influência do romance do XIX introduzira novos assuntos na forma do drama. O resultado dessa inovação, no entanto, permanecia limitado à tendência de reprodução tal e qual da aparência, de modo que as relações causais ainda eram explicadas por auxílio da psicologia. Note-se que um dos grandes problemas aqui, para Brecht, é o fato de esse movimento ter tornado manifesta a cisão entre literatura e política, processo recém-desencadeado cuja interrupção, contudo, se deve à falta de continuidade do drama épico do XIX que falhou em acompanhar a organização política de fato das organizações clandestinas proletárias nas Socialdemocracias alemã e francesa¹¹:

⁹ Por exemplo, em *Diálogos com Brecht*, 03/05/2005, transcrita a partir da palestra “Brecht e o Teatro Épico” proferida na sede da Companhia do Latão em comemoração ao Primeiro de Maio daquele ano.

¹⁰ A divisa do épico nos estudos de Brecht é passageira, enquanto que a politização e a orientação por um ‘teatro não-aristotélico’, ali inaugurados e jamais abandonados, servirão de base para todas as subsequentes. A saber, o teatro didático, a ideia de estranhamento, o teatro-planetário e, afinal de contas, a mais abrangente de todas: teatro dialético. Isso fica bastante claro quando, já na década de 1940, Brecht indica que o Teatro Épico nada mais fora do que um meio, baseado num tipo de relação específica do palco com o público, adequado a um momento em que o idealismo era predominante. Nesse sentido ver BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho. Volume I. 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.136.

¹¹ Neste ponto estamos relativizando a ideia de Iná Camargo Costa de que esse desenvolvimento inicial da obra de Brecht se deu mesmo sob uma continuidade entre a articulação finissecular dos ‘Teatros Livres’ na França e na Alemanha e a da esquerda cultural na década de 1920. Ao longo da dissertação, indicaremos que, em vez de promover a continuidade inabalada desse fenômeno na Alemanha, muito pelo contrário, a Volksbühne, que resultara da Cena Livre de Brahm, teve um papel tão ambíguo quanto o da social-democracia que a presidia e se voltara contra a revolução espartaquista. O que, na cultura proletária e na alta cultura, resulta numa difícil conciliação, bem como em rarefação da anterior confluência, que o desenvolvimento da indústria cultural ademais resignificava. Nesse sentido, partimos da dúvida pela qual se inicia esta síntese do assunto: “Se não for uma ilusão retrospectiva, esse espectador sob medida para o teatro político existiu durante um curto período, nuns poucos lugares, ligado a condições

“Aqui convém esclarecer como se destaca a evolução do drama alemão na geração passada. O último movimento significativo aconteceu no final do século XIX. Animados pelo grande romance civilizador da burguesia francesa, alguns autores inocularam o Naturalismo no teatro. Por si só a política fazia com que novos assuntos viessem à tona. Voltamo-nos então para a fotografia, e como ela não permitia dar relevo aos efeitos desejados, chamamos em nosso socorro a psicologia. As personagens nanicas se viam assim dotadas de uma vida íntima de extraordinário interesse. Esse movimento, criativo só na medida em que foi realizado por gente talentosa, não resultou em nenhuma obra de relevo, não proveu o teatro de nenhum assunto novo, e ao cabo de algumas tentativas esfarelou-se numa debandada geral: seus iniciadores mesmos tiraram de campo suas máximas e dedicaram os restos de suas vidas a botarem ordem em suas estéticas¹²”.

Depois da repressão ao processo revolucionário de 1919-1920, a questão se alterara em seus fundamentos. A rarefação da cultura e da política proletárias na Europa Central, momentaneamente revertida pela emergência do comunismo internacional, resulta, na Alemanha, num realinhamento complexo da esquerda acompanhado pelo salto produtivo do capital, sendo esse o problema com que se defrontavam os dramaturgos da geração de Brecht.

Nesse sentido, se essa leitura do Naturalismo feita por Brecht em 1928 destaca a insuficiência da absorção dos “novos assuntos” no drama, é porque cinquenta anos depois, em plena República de Weimar, atento às qualidades do teatro amador do agitprop e do entretenimento, não é na dramaturgia naturalista nem na encenação expressionista, mas sim fora do teatro e da literatura, que Brecht vai enxergar uma tendência de coletivização. Uma que, pautando-se pelas contradições no processo de integração social mercantil e industrial do Pós-Guerra, reformulando o papel do proletariado na vida urbana, criando a partir do residual e módico entretenimento urbano da *belle époque* as grandes cadeias de atrações da indústria cultural, exercia também efeitos sobre a esfera da alta cultura e sobre a cultura proletária, movimento de conjunto que era preciso levar em conta.

especiais que merecem reflexão. Era o resultado da confluência entre os ‘teatros livres’ – um experimento importante, filiado à literatura naturalista, no qual a contribuição voluntária dos associados afastava da cena as considerações mercantis e o ponto de vista oficial – e o avanço histórico das organizações operárias autônomas”. “Altos e baixos da atualidade de Brecht” In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.126-127.

¹² “Man muss sich klarmachen, wie der Kurs des deutschen Dramas während der letzten Generation aussieht. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es die letzte grössere Welle. Infiziert von dem grossen bürgerlich-zivilisatorischen französischen Roman, infizierten einige Dramatiker das Theater mit Naturalismus. Rein von der Politik her waren völlig neue Stoffe in Sicht gekommen. Man half sich mit Photographie. Da man vermittels der Photographie keine plastischen Wirkungen erzielte, half man sich mit Psychologie. Die kleinwüchsigen Figuren bekamen ein ungewöhnliche reizvolles Innenleben. Diese Bewegung, die mit Dichtung nur insoweit etwas zu tun hatte, als die betreffenden Werke von dichterisch begabten Leuten geschrieben wurden, brachte keine bedeutenden Werke hervor, machte dem Theater keine neuen Stoffe urbar und versackte nach einigen Versuchen völlig: Ihre Intuitoren selber widerreifen ihren Maximen und verbrachten den Rest ihren Lebens damit, ihre Ästhetik in Ordnung zu bringen”. “Über einen neue Dramatik” In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, pp.169-170.

Na medida em que as Peças Didáticas de Brecht abandonam até mesmo personagens, trama e espaço cênico fechado, passando a criar, em colaboração com coletivos de trabalhadores e estudantes, pontos de vista políticos em conflito sobre a matéria encenada, decerto o que se dá na dramaturgia de Brecht é uma guinada para o épico. Ao mesmo tempo, entretanto, esse processo parece tê-lo levado nessas “óperas culinárias” por um caminho diverso, que não se confunde com as primeiras fontes do épico citadas na bibliografia brasileira – o teatro japonês e as moralidades medievais, ressaltados por Anatol Rosenfeld, por exemplo.

De certa forma, poderíamos dizer: assim como a linha de elucidação crítica de Rosenfeld, numa visada fenomenológica, revela os antecedentes históricos do épico brechtiano no teatro, mas passa batido pela articulação entre o grotesco divisado nas “óperas culinárias” e o sentido político do teatro amador buscado por Brecht; a de Iná Camargo Costa indica o movimento político interrompido que o dramaturgo queria recuperar, mas, porque enfoca apenas o teatro e o grande movimento que, sob o influxo da Revolução Russa e a articulação do comunismo internacional, formou a esquerda institucional, transpõe a mesma dinâmica para o desenvolvimento histórico-formal do drama, perdendo assim, também, o trabalho de reformulação e combinação de diversos gêneros extra-teatrais em sua obra. Passando ao largo ademais pelo processo musical e enfocando apenas parcialmente (no agitprop) o mergulho na informalidade cultural e política, que a parceria de Brecht/Weill construiu.

Aqui tem início nossa hipótese. Inicialmente esse projeto de Brecht era resultado de um uso antidramático que a música já desempenhava em suas peças anteriormente. Sua recapitulação, filtrada pelo ponto de fuga da função épica nas óperas, está fixada num dos ensaios de 1932/1933, inserido nos cadernos ‘Estudos’, *Acerca de uma contribuição da música para um teatro épico*:

“Nas minhas primeiras peças [*Baal, Tambores na noite, Eduardo II, Na selva das cidades*], a música foi empregada de modo assaz corrente; tratava-se de canções ou marchas, e quase nunca lhes faltava motivação naturalista. Mesmo assim a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo dramático; o drama ficou menos pesado, ou, como se diz, mais elegante; a representação teatral adquiriu um caráter artístico. A estreiteza, a atmosfera abafada, a viscosidade dos dramas expressionsitas tornaram-se evidentes, muito simplesmente em virtude das alterações que a música introduziu no drama.

Simultaneamente a música veio a possibilitar o que há muito deixara de ser natural: um “teatro poético”. Fui eu mesmo o autor dessa música¹³”.

No contexto de um comentário sobre a ópera, empenhado em expor as ideias épicas de ‘gestus’ e de ‘separação dos elementos teatrais’ contra a noção wagneriana de obra-de-arte-total [*Gesamstkunstwerk*], Brecht não chega a descrever nesse ensaio o que fizera com a música. Mas o que se nota em sua obra é que justamente aquilo que adiante se chamará ‘distanciamento’ vai tomando forma no modo como a retomada da cultura popular alemã e certas práticas típicas do autor na juventude ressignificam a abordagem do drama, em sua variante mais desgastada e limítrofe, bastante sujeita durante todo o XIX às vicissitudes da moda e ao gosto das classes médias guilherminas, a ópera.

O resultado dessas tentativas são as “óperas culinárias” do período: todas paródias de drama e entretenimento, estilizadas em pleno contexto de *boom* econômico como pequeno teatro amador proteico e depauperado, moderno e anacrônico, de intenção provocativa e direção política independente. Um teatro que, de certa forma, escrito na mesma época em que Brecht fecha seu primeiro livro de poemas, *Hauspostille*, retoma – como se dá no livro –, refratada numa antiga tradição cancional popular alemã, o que os cabarés já faziam com a canção urbana desde 1870 na Alemanha e em Paris. Assim é que Brecht enxertava na atração cultural favorita do mundo burguês, em declínio no Pós-Guerra, a crítica de toda uma tradição da resistência anticapitalista que, pouco tendo a ver com a linhagem do teatro originária do Naturalismo (salvo o espaço partilhado nos cabarés de 1870/80), remetia ao sentido que Wedekind, modelo de Brecht na juventude, conferia à tradição popular bávara e à atmosfera licenciosa, decadente e sacolejada ano a ano pelas modas, da *belle époque*.

Para além disso, a partir de 1928, o resultado dessa empreitada passa acompanhar, por sua vez, o que aconteceu com sua *Ópera dos três vinténs*, que, por ter sido aclamada e derivada para diversas formas de adaptação nos novos meios (discos, rádio, cinema) constitui a primeira experiência real de Brecht com o modo de produção industrial na cultura, que naquela década se formou na Alemanha. Como se sabe, a reação de Brecht a esse episódio fixa-se em seu *Processo dos três vinténs*, comentário a um processo judiciário sofrido pelo autor e estudo sociológico que lhe permite extrair do caso uma visão sistemática sobre a produção industrial no campo da cultura e a

¹³ “Acerca de uma contribuição da música para um teatro épico” In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001, p.183.

ideologia que a justifica. Nesse sentido, se suas obras até aqui queriam transformar o teatro com a música, pelo afluxo do novo público, o *Processo dos três vinténs*, depurando o que havia a se aproveitar na ‘nova sensibilidade materialista’ da cultura de massas, implicou numa reflexão sobre o que foi feito dessa intenção, antes proposta como um cálculo simples de modificação da produção teatral pela transformação da demanda.

Considerando que, durante esse breve período, o dramaturgo, além de acompanhar de perto a direção de suas próprias peças, estuda a teoria do capital e procura um compositor profissional, tentando com isso, aparentemente, resolver problemas de sua dramaturgia fora do teatro, apropriando-se da tal ‘arte culinária’, é então como se a teoria marxista e os resultados de sua ideia de que um homem seja coisa vazia e desmontável (conclusão de *Um homem é um homem*), impelindo-o por um caminho até então impossível – pois até 1925 não havia ainda uma indústria cultural, nem a possibilidade de usar em tal escala recursos da cultura de massas – não tivesse indicado diretamente a resolução da chamada “crise do drama” teatral. Mas sim tivesse guiado Brecht num movimento de afastamento relativo quanto à sua primeira obra, rumo à pesquisa e experimentação, tanto com a *imago* das massas que se expunha no entretenimento, quanto com as formas de diversão urbana onde estava inscrita sua visão de mundo, ora deslocadas no movimento de expansão da indústria cultural que ocorre no momento de estabilização da democracia de Weimar (1924 a 1929). Este, mais um processo veloz de elaboração de respostas à vertiginosa instauração e desmobilização da República, que a realização autocentrada de um procedimento teatral específico.

Em 1929, contudo, quando a expansão das benesses modernas encontra seu limite na depressão econômica – no retorno da censura e das tendências autoritárias do começo da década –, será a vez de a própria escolha pela cultura de massas sofrer crítica, elevando-se a guinada comunicativa e simplificadora daquele momento a outro patamar. Assim é que, das polêmicas críticas de jornal em Munique e Berlim à exposição programática do teatro épico; dos estudos sobre os potenciais políticos da cultura de massas (*Sobre o rádio e Sobre o cinema*) à ideia das Peças Didáticas, Brecht passa, com Marx, Kurt Weill e o próprio percurso de sua famosa “ópera para mendigos”, a se dedicar a uma reflexão de cunho – agora sim – dialético e revolucionário sobre os novos meios e a nova sociedade que lhes dera ensejo.

A referência teórica deixava de ser, como era o caso até 1928, uma contraposição generalizante – ou baseada no puro e simples gosto artístico progressista – dos valores “antigos” implícitos nos antigos gêneros literários com os valores novos implícitos nos “novos apetites” despertados pela coletivização industrial e mercantil capitalista. Agora ela se confundia com a resistência à organização da cultura pela produção industrial e sua veiculação pelo mercado. Ou, para usar uma fórmula desenvolvida por Brecht e Benjamin em colaboração – hoje tornada jargão –, ela se pautava pela “refuncionalização dos meios produtivos”, a qual pressupunha a participação crítica na organização política das massas, mais do que o uso de meios estéticos desprestigiados como forma de cindir e destacar os interesses naturalizados na esfera absoluta e patética do drama.

O que se nota na produção de Kurt Weill é um processo paralelo, que, não sem discrepâncias, encontra o de Brecht em certo ponto, assimila certos traços de suas críticas e em seguida parte noutra direção, não sem levantar as mesmas questões sobre a relação entre arte, política e entretenimento.

Num primeiro momento, temos o jovem compositor às voltas com as críticas de Busoni ao Drama Musical wagneriano, insatisfeito com a direção imprimida à música pela *Neue Musik* de Schönberg e a Escola de Viena, interessado por uma nova função teatral para a música a ser extraída de um determinado recorte da tradição operística. Num segundo momento, temos o compositor formado, imerso no panorama conflituoso da ‘música utilitária’ [*Gebrauchsmusik*] – afim, por sua vez, à tendência objetivista e funcionalista das artes plásticas do período –, tentando assim pensar os impactos da revolução perdida no novo idioma musical com o ‘Novembergruppe’, e, quase simultaneamente, atento ao despontar dos experimentos com música popular nos Festivais de Música de Câmara. A isso seguem-se as três direções da parceria com Brecht: a do ‘teatro de atualidades’ [*Zeittheater*] (*Mahagonny*, *A ópera dos três vinténs*, *Happy End*, *Os sete pecados capitais a pequena burguesia*), a das obras radiofônicas (*Voo de Lindberg*, *Berliner Requiem*) e, finalmente, a das Peças Didáticas que derivaram da linguagem elaborada no rádio (*Aquela que diz sim*).

No momento inicial da parceria, a elaboração da noção de ‘gestus’ por Brecht é assimilada pelo compositor, mas se apresenta em meio a uma retomada de certos traços da estética de seu professor de composição, Busoni, que, à sua maneira, já se voltava contra o caráter expressivo desgastado da música dramática. No fio de desenvolvimento dessa noção, entrevisto em seus ensaios – acompanhado aliás de

parcerias com outros compositores, Georg Kaiser e Iwan Goll, para quem a expressividade do drama não era um problema – vemos seu interesse pelo gênero ópera se intensificar, o que a despeito de possibilitar a escrita das obras com Brecht, implica também, em certa medida, num conflito com suas ideias. Nesse ponto, as distinções são delicadas, mas aparentemente, para Weill, a assimilação da linguagem popular permitiria reestabelecer a função de diversão e esclarecimento que a ópera exercera em seus pontos altos na cultura burguesa (Mozart, Weber, Bizet, Offenbach), enquanto que para Brecht, esse projeto parece ter função transitória.

A direção oposta em que os dois autores seguem ao final da parceria não permite diminuir a radicalidade e a força do que eles haviam escrito até aqui, mas tampouco pode ser ignorada. Enquanto o período de experimentação de Brecht com a cultura de massas se encerra por aqui – e, bem pensado, faz parte do processo de exteriorização e simplificação de sua escrita, que depois vai em busca dos hinos proletários, do agitprop, das lendas orientais etc –, nos EUA, não é para o circuito derivativo de óperas europeias do Metropolitan que Weill vai se dirigir. Ele se interessará sobretudo pelo espaço que o circuito dos musicais ainda deixava aberto a um teatro melodramático crítico. Chegando ao país num momento em que a cultura se polarizava pela implementação das políticas liberais do *New Deal* (que resultou na formação do chamado “Front Cultural” da 1930 a 1945¹⁴), ele retomará a mesma linguagem popular que havia criado no *Zeittheater* brechtiano, dividido entre as demandas do mercado e as brechas que a conjunção cultural tendente à esquerda deixava pelo caminho.

Assim, se o compositor vai trabalhar em conjunto com Moss Hart em peças destinadas aos soldados em campanha durante a Segunda Guerra Mundial (*Lunch Time Follies*), ou mesmo adaptar *As aventuras do Soldado Schweijk* de Piscator com o Group Theater (*Johnny Johnson*), ou ainda abordar a questão da segregação racial numa parceria com o dramaturgo Maxwell Anderson (*Lost in the stars*), ele também vai escrever musicais brilhantes que ficam no limite do entretenimento comum, como *A touch of Venus* (atualização do mito de Pigmalião para um garçom apaixonado por um manequim) e *Street Scene*, com libreto de Langston Hughes (história de um crime passionai cometido num conjunto habitacional popular em Nova Iorque).

¹⁴ O assunto é detalhadamente estudado no livro DENNING, Michael. *The cultural front – the labouring of american culture in the twentieth century*. London: Verso, 1997.

1.2 Delineamentos e apresentação.

Partindo da hipótese central que ora expomos, esta dissertação de mestrado se organiza pela tentativa de apresentar ao leitor brasileiro uma parte da obra de Brecht pouco conhecida, cujo estudo ainda não foi desenvolvido a contento pela nossa crítica. Bem como pela intenção de introduzi-lo à música e ao pensamento de Kurt Weill, praticamente ausentes da reflexão acadêmica no país. Ela fica portanto, dividida em duas partes, sendo que a primeira ocupa-se das respectivas apresentações e a segunda, do estudo mais detido de algumas obras da parceria.

Dito isso, uma vez que o momento de formação do teatro de Brecht implicou numa conjunção – e numa mudança de direção – dos diversos gêneros pelos quais sua poética desde o começo se construiu, foi necessário remontar à origem desse processo na obra do jovem Brecht, a fim de dar à leitura a amplitude necessária. A partir desse recuo, que se dá por dentro dos comentários, buscamos então construir uma interpretação baseada nas três diferentes fases do ‘teatro de atualidades’ aqui abordado: o momento de aproximação entre os dois artistas; os primeiros resultados do projeto de uma “ópera culinária” e a escrita de *A ópera dos três vinténs* propriamente dita.

O **capítulo 1** da dissertação, abertura da **primeira parte** deste estudo, tem como linha condutora a função da música na obra do jovem Brecht. Dado que o registro dessa prática de juventude está em parte coligido em *Hauspostille* (1927) – livro editado em 1927, mas que reúne canções escritas desde 1916 – estruturamos o capítulo de modo a indicar o sentido inicial das paródias musicais do dramaturgo e sua transformação com Weill, sem perder de vista uma apresentação desse primeiro livro de poemas de Brecht, até o presente sem tradução integral em português. As contradições aqui nos levaram a uma discussão com a crítica alemã – especialmente os ensaios de Hans Mayer. Afinal, ela reconhece a centralidade de *Hauspostille*, mas, sob a perspectiva da guinada épica posterior, tende a fixar uma leitura segundo a qual, pela ideia de “lírica de circunstância”, a perspectiva do jovem Brecht fica sobredeterminada pela do pioneiro de um teatro narrativo, o que joga para segundo plano o sentido histórico-formal da negatividade idealista nos sombrios poemas musicados do lírico estreante.

O **capítulo 2** procura examinar as influências de Frank Wedekind em todo esse primeiro momento da obra de Brecht. Aqui foi preciso reexaminar as construções da crítica brasileira, afinal, se o autor de ‘Lulu’ costuma ser caracterizado pelo seu ‘teatro

dos instintos’ e por inaugurar a linhagem do grotesco na literatura alemã, nossa intenção, notando incongruências, foi de desenvolver uma hipótese diferente. Ao destacarmos o seu aproveitamento do cabaré da *belle époque* e o papel de Munique na “geopolítica literária” do começo do XX, procuramos entender como seu vitalismo (e o indisfarçável halo idealista invertido que lhe acompanha), reapropriado nas canções de Brecht, permite ao poeta dar forma política ao memorial *Hauspostille*, que assim punha em contato as experiências de suas cliques juvenis na Bavária com a informalidade ligada ao entretenimento na República de Weimar. Esse deslocamento da questão é feito com base numa discussão de *Teatro Alemão* de Anatol Rosenfeld em cuja leitura – na direção contrária de Mayer – desponta principalmente o papel de precursor do Expressionismo que Wedekind representou na fenomenologia literária.

Uma vez que esse primeiro momento da obra de Brecht está ligado a sua posição diante da Revolução Alemã, mediada por suas polêmicas com a vigência do Expressionismo nas artes, essa primeira sessão do trabalho se desenvolve, como um todo, enquanto uma tentativa de lançar luz sobre o problema – presente em toda a bibliografia brechtiana – da relação entre arte e política no declínio da *belle époque*, passando pela Primeira Guerra e o processo revolucionário de 1919-1920. Um fator importante nesse sentido foi a tentativa de construir uma linha de leitura que destacasse a herança da subcultura urbana francesa e alemã dos finais do XIX. Um contexto que se, em parte, nos cabarés, permitiu o desenvolvimento da sensibilidade expressionista e a modernização da encenação, também constituiu, pelas canções e a encenação amadora, uma linha de crítica anticapitalista boêmia, mundana, estreitamente ligada ao ponto de vista do lumpesinato que Wedekind trazia à tona e cujos últimos momentos Brecht conheceu, por seu intermédio, em Munique.

O **capítulo 3** traz então uma exposição sobre o percurso de Kurt Weill na década de 1920. Sob o fio de uma apresentação de sua biografia e de seus ensaios, procuramos expor os problemas que foram compondo cada estágio de sua formação como compositor. Com a dicção musical de *A ópera dos três vinténs* servindo como ponto de fuga, os principais aspectos que procuramos cobrir aqui foram a construção da linguagem musical de suas primeiras composições sob a influência de Busoni, a centralidade da ópera para seu pensamento e sua politização, que vai se acentuando de 1926 a 1929, em meio à escrita das obras com Brecht. Nesse percurso, procuramos destacar o papel de seu trabalho coletivo no ‘Novembergruppe’, bem como o de seu vivo interesse pelas questões suscitadas pelo rádio, a americanização da cultura

européia e o impacto da coletivização industrial nas artes. Este capítulo se encerra por um comentário sobre *Berliner Requiem*, uma das obras radiofônicas. Um desvio que deve, ao mesmo tempo, permitir uma primeira entrada analítica em sua música e, levando conta sua censura e sua intenção de refletir sobre o processo revolucionário de 1919-1920, indicar a razão do recurso de Brecht ao entretenimento em *A ópera dos três vinténs*. Além de, é claro, demonstrar em ação o remate do pensamento de Weill sobre o rádio e a crise da *Neue Musik*.

A **segunda parte** da dissertação desenvolve-se pelo comentário mais alentado de duas obras da parceria: *Mahagonny Songspiel* e *A ópera dos três vinténs*. Procurando estabelecer um fio condutor entre as duas partes do trabalho, abordamos essas obras pensando em demonstrar como o chamado ‘gestus’ brechtiano se transforma de um ponto a outro de sua obra, seja na música, seja no teatro. O movimento de conjunto dando conta, assim, de indicar como, em níveis e sob intenções diversas, as obras plasmam a experiência social num material tão compósito e marginal quanto as populações que o desenvolveram. O fato de que a primeira entrada analítica se detenha com maior ênfase na técnica musical, enquanto que a segunda focaliza o nexo de música, encenação e dramaturgia, deve-se a uma imposição do próprio objeto, resultado do dinamismo entre um momento e outro da parceria, onde parece haver ganho de especificidade crítica e dramática.

Uma vez que ambas as ‘óperas culinárias’ – como *Tambores na noite* – continuam lidando com a questão do processo político na década de 1920, indicamos também a gradativa mudança de posição do dramaturgo, no domínio da mesma visão cética predominante em todas as obras deste ‘teatro de atualidades’, em que se bascula do poder de choque extraído de certa apologética da marginalidade, no auge da estabilização econômica, para o poder de esclarecimento de sua consideração sistêmica às vésperas da crise. Ambos os capítulos estão estruturados como um redirecionamento das leituras dessas obras feitas nos comentários de panorama sobre a obra de Brecht.

No **capítulo 5**, sobre *Mahagonny Songspiel*, sob o foco da americanização da cultura europeia, buscamos indicar os resultados do primeiro momento de reflexão de Weill sobre a ópera. Bem como ressaltar os pontos onde a obra apresenta – num aproveitamento qualitativamente diverso do interesse do jovem Brecht pelo exotismo da subliteratura – um resultado da discussão sobre a questão da utopia em sua interligação com o fetiche da mercadoria. Operação que, à sua maneira, se nossa hipótese está correta, ao mesmo tempo que representa uma culminância do cruzamento

tentado por Brecht entre experimentos de vanguarda e cultura de massas, fecha suas polêmicas com a visão idealista dos expressionistas a respeito da Revolução Alemã.

No **capítulo 6**, sob o fio de uma exposição do contexto de *A ópera dos três vinténs* e de sua posterior derivação mercantil, apresentamos um painel das questões políticas no auge da Estabilização Econômica de Weimar, tendo como interesse central a ideia de uma “ópera culinária” – e portanto a reflexão de Brecht sobre o impacto da forma-mercadoria na cultura. Para tanto, tomamos como base a leitura de José Antonio Pasta Jr. sobre o papel do plágio na formação do teatro brechtiano na década de 1920 (a questão da ‘organização do escândalo’).

Fechando a linha de exame sobre a apropriação que Brecht fez da cultura urbana anticapitalista nascida no XIX, procuramos indicar aqui, também – sob a perspectiva da influência do agitprop –, a polarização de forças entre as alas da social-democracia, do comunismo e da esquerda independente, correspondente então ao grupo dos *Weltliteraten* ligados ao cabaré e às agregações culturais populares da época da Estabilização Econômica (as cliques urbanas). Sua principal função é indicar como a ampliação do entretenimento na forma industrial, deslocando todos os quadrantes da produção cultural amadora e profissional, mudava por um momento o sentido do amadorismo, conferindo à sua estilização certo poder crítico, especialmente enquanto polarizado entre o uso novo, que as classes populares dele faziam, e a domesticação mercantil de sua proto-história antiburguesa, naquele momento em curso.

O **capítulo 7**, remate da reflexão integral do trabalho, traz uma análise pormenorizada de *A ópera dos três vinténs*. Nela buscamos indicar, por dentro do material, como, no domínio da mesma provocativa, cética e agressiva estética, a conjunção entre paródia operística e empréstimos da cultura de massas punha agora em prática a tentativa de figurar – na contramão da tendência histórica, que se encaminhava rumo ao nazismo – realinhamentos revolucionários de classe, processo que levava seu teatro, assim, qualitativamente diversa do escândalo em meio ilustrado de *Mahagonny Songspiel* e na direção almejada, afim à das peças didáticas, mas diversa em seus termos e resultados. Neste ponto encerra-se também a indicação do salto de qualidade buscado por Weill no processo de elaboração que sua linguagem sofre do começo da parceria até 1928.

Finalmente, temos a **conclusão**, na qual encerramos a exposição desta dissertação indicando como, nos *Diários de Trabalho* da década de 1930, o olhar de Brecht para suas obras da década de 1920 refrata-se noutra abordagem. Uma que,

pautada pela transformação da política internacional às vésperas da Segunda Guerra, punha em perspectiva, sob o esforço de articulação de uma frente antifascista e o comunismo soviético já formado, as reflexões e obras que estiveram na base da formação de sua poética. O balanço entre os dois momentos, visto da perspectiva do leitor brasileiro, nos permite também fechar a discussão aqui proposta dos critérios atualmente em uso em nosso debate brechtiano.

Nota sobre as fontes musicais e as traduções utilizadas e realizadas.

As traduções dos poemas e peças de Brecht com que trabalhamos foram, respectivamente, as de Paulo César de Souza reunidas na antologia *Poemas – 1913-1956* publicada pela Editora 34 e a de Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski para a *Ópera dos três vinténs*, inserida no Volume III da série *Teatro completo em 12 volumes*, publicada pela editora Paz & Terra. As alterações nesses textos, a que recorreremos quando necessárias, vêm indicadas em notas de rodapé, onde também nossas traduções estão marcadas pela abreviatura [T. do A.]. De modo geral, procurou-se garantir a exposição dos trechos em idioma original, regra que foi quabrada apenas nos poucos casos em que a reprodução excederia o espaço cabível de uma nota de rodapé

Para a exposição da análise musical recorreremos a algumas fontes que aqui discriminamos.

A notação das canções de Brecht foi extraída do anexo presente na edição *Bertolt Brechts Hauspostille*, parte da série de bolso *Bibliothek*, publicada pela editora Suhrkamp. As canções de Wedekind foram retiradas de uma pequena antologia que colige algumas de suas baladas *Ich liebe nicht den Hundetrab – Gedichte, Bänkellieder und Balladen*, publicada pela editora Henschel.

Nos comentários sobre *Berliner Réquiem*, a partitura do coral “Sobre jovens embriagadas” vem da edição publicada pela Universal Edition *Das Berliner Requiem. Cantata for tenor, baritone, three-part male chorus and wind orchestra* (UE 16630). No capítulo 7 sobre *A ópera dos três vinténs*, retiramos as imagens da partitura publicada pela mesma editora *Die Dreigroschenoper – ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern (1928) nach dem Englischen des John Gay übersetzt von Elisabeth Hauptmann* (UE 34304). No capítulo 5 sobre *Mahagonny Songspiel*, dada a impossibilidade de acesso ao original, retiramos as ilustrações do livro de Gottfried Wagner *Weill und Brecht – das musikalische Theater* publicado pela editora Kindler.

Em algumas partes da análise musical servimo-nos da cifragem para acordes derivada do jazz, modificada aqui de acordo com as imposições da linguagem de Weill. Esse subterfúgio se mostrou bastante útil para indicar ao músico amador e aos interessados o que está acontecendo verticalmente na partitura, sem que seja aqui nossa pretensão, é evidente, a de substituir uma descrição mais tecnicamente aparelhada da estrutura harmônica, por cuja versão em português esperamos desde já.

Todas as fontes aqui indicadas estão devidamente referidas segundo o padrão ABNT na seção ‘Bibliografia’.

PARTE I

2. *Hauspostille* e a música do jovem Brecht

“Talvez o vigor coletivo da lírica contemporânea
se deva, em larga medida, aos rudimentos
linguísticos e anímicos de uma condição não inteiramente
individuada, pré-burguesa no sentido mais amplo – o dialeto”¹⁵

2.1. A música na lírica do jovem Brecht

Embora Brecht tenha escrito poemas desde 1913, ‘Breviário doméstico’ [*Hauspostille*], publicado quatorze anos depois, em 1927, é seu livro de estreia como lírico. Abrangendo poemas que remontam ao período da Primeira Guerra e passando por um intrincado processo de reelaboração até sua publicação, o livro levou consigo, em sua própria história de edição, as contraditórias marcas de cada período em que a poética de Brecht se construiu. Chegando à sua forma acabada justamente no momento em que o ‘teatro de atualidades’ da parceria começa a ser elaborado, ele instala na obra de Brecht uma espécie de anacronismo que vale a pena examinar mais de perto.

A rigor ele começa a ser elaborado em 1920, resultando em 1921/1922, num manuscrito jamais publicado que ficou aos cuidados de Gustav Kiepenheuer, principal divulgador das obras expressionistas. Já a primeira versão que realmente chegou a circular foi publicada em 1925, no auge da Estabilização Econômica, pela editora Malik de Wieland e John Heartfield, artistas à época ligados à ala da esquerda independente e bastante próximos aos círculos dadaístas. Tomando pelo avesso carona na voga documental e objetificante de uma época pautada pela reflexão da arte sobre sua função na era industrial, Brecht publicou o livro como uma versão privada, de apenas 25 exemplares, que, nomeada ‘Breviário de bolso’ [*Taschenpostille*], se propunha a imitar um tipo específico de manual usado pelos protestantes no culto diário.

Finalmente, a edição que hoje está inserida nas ‘Obras Completas’ foi publicada em 1927, pela Propyläen Verlag, à época, uma pequena casa de edição cujo contato foi conseguido por Elizabeth Hauptmann, colaboradora de Brecht em todo esse período. Muito embora essa versão alterasse o título para o que hoje conhecemos, *Hauspostille*, diluindo também um pouco de seu aspecto privado, ela conservava a paródia litúrgica como enquadramento geral, assim como criava uma introdução e um anexo ao final,

¹⁵ “Palestra sobre lírica e sociedade” In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. (Tradução de Jorge de Almeida). São Paulo: Editora 34, 2003, p.28.

com a notação de melodias e acordes, a fim de que o leitor também soubesse que os poemas haviam sido feitos para serem cantados¹⁶.

A bem dizer, tão heterodoxa terminou sendo a história da publicação de *Hauspostille* quanto o próprio livro, o que ainda é perceptível na versão a que temos acesso. Na cabeça de cada seção, ali onde deveria constar ‘capítulo’, temos a indicação ‘Lição’, tal como se dava nos antigos manuais deslocados no título. Cada umas dessas lições eram especificadas, ademais, por alusão a práticas tangíveis do culto religioso, como ‘Procissão’, ‘Exercícios espirituais’, ‘Pequeno livro dos finados’; aos quais se somavam por vezes, como a introdução explícita, indicações musicais de execução dos poemas (a flauta e o saltério para os ‘Salmos’, os instrumentos de corda para a sessão de Orge etc). Seu conteúdo também pouco tinha de convencional, pois, em vez de poemas estrito senso, o que havia no livro eram baladas, hinos religiosos, crônicas históricas, relatos, conselhos. Formas arcaicas de lírica, que, recuperadas de uma tradição de que os centros urbanos estavam afastados, pelo próprio contato com as experiências modernas de 1926 geravam uma estranha impressão.

Como o próprio Brecht escreveria adiante, em 1938, na nota *Considerando o formal com desprezo*, ao retomar o momento de edição do livro:

“Na lírica, comecei com canções que podia acompanhar ao violão e desenvolvi os versos juntamente com a música. As baladas eram uma antiga forma praticamente esquecida em meu tempo, que no sentido próprio ninguém mais escrevia. Mais tarde me dirigi a formas menos antigas, mas retornei e cheguei mesmo a fazer cópias de velhos mestres e a transpor Villon e Kipling. Tal como eu as utilizava, as *Songs*, que começaram a aparecer no continente depois da Primeira Guerra como ‘canções populares das grandes cidades’, também tinham uma forma convencional. Eu parti dessas formas e as utilizei depois. Mas mesmo as canções de massa conservavam certos elementos dessa forma decadente, sentimental, vã. Na verdade, só não usei da lírica antiga as formas que pareciam artificiais demais¹⁷”.

¹⁶ Sobre a composição do livro em cada uma dessas fases ver a sessão ‘Entstehung’ em “Bertolt Brechts Hauspostille (1927)” KNOFF, Jan. *Brecht Handbuch – Lyrik, Prosa, Schriften*. J.B. Metzler: Stuttgart, 1984, pp.29-31.

¹⁷ “In der Lyrik habe ich mit Liedern zur Gitarre angefangen und die Verse zugleich mit der Musik entworfen. Die Ballade war eine uralte Form und zu meiner Zeit schrieb niemand mehr Balladen, der etwas auf sich hielt. Später bin ich in der Lyrik zu anderen Formen übergegangen, weniger alten, aber ich bin mitunter zurückgekehrt und habe sogar Kopien alter Meister gemacht, Villon und Kipling übertragen. Der Song, der nach dem Krieg wie ein Volkslied der Grossen Städte auf diesen Kontinent kam, hatte, als ich mich seiner bediente, schon eine konventionelle Form. Ich ging aus von dieser und durchbrauche sie später. Aber die Massenlied enthalten formale Elemente dieser Faulen, gefühlsselligen und eitlen Form (...) Eigentlich benutze ich nur die mir zu gekünstelt erscheinenden Formen der antiken Lyrik nicht”. “Das Formale eher gering geschätzt” In BRECHT, Brecht. *Über Lyrik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, p.14.

Não por acaso o teólogo Karl Thieme, quando do lançamento do livro, classificou-o como uma “coleção de litanias demoníacas”¹⁸. Embora tenha caráter paródico, a estreia de Brecht na lírica impressa apenas limitava-se a levar cinicamente ao pé da letra a função mesma dos *Kirchen* - e *Hauspostille* de Martin Luther (1527), livros que, criados no contexto da Reforma, em vez de se dedicarem ao comentário da Bíblia – como a doxa católica obrigava – buscavam organizar o ritual de devoção a partir de práticas espontaneamente elaboradas pela congregação de fiéis¹⁹. Esse um veio da criação literária que, a rigor jamais eliminado – mas que no XIX decai para o campo da sub-literatura –, derivou numa vertente inteira da literatura alemã, que a historiografia reúne sob a categoria da ‘Literatura Edificante’ [*Erbauungsliteratur*]²⁰.

Transpondo o velho formato temporal da devoção e da boa educação moral para o presente, o resultado foi o seguinte: a ‘Procissão’ [*Bittgänge*], que deveria lembrar corporalmente ao fiel o sentido das paixões humanas, trazia, entre outros poemas, uma canção sobre um caso verídico de parricídio ocorrido em Munique em 1906. Os ‘Exercícios Espirituais’ [*Exerzitien*], deslocados do contexto original estabelecido por Inácio de Loyola – cujo propósito original era inculcar as boas obras em oposição ao pecado –, pautavam-se por conselhos escatológicos em tom de doutrina religiosa, ou ainda pelo insólito sonho de um comerciante de conhaque, que adormece numa taverna, toma uma surra no paraíso e, redivivo, promete doar tudo aos necessitados. Além das ‘Crônicas’ [*Chroniken*], dedicadas a lembrar aos adolescentes “os grandes momentos da luta contra a adversidade natural”, que continham o “Canto da tropa ferroviária no Forte Donald” remetendo à aniquilação de uma comitiva de exploradores americanos no velho oeste.

A mesma introdução que registrava as indicações musicais e fornecia informações sobre o contexto ‘real’ dos poemas fazia enfim questão de lembrar ao leitor, levando ‘a sério’ a indicação prática do livro, que cada leitura do manual deveria se encerrar com o hoje famoso “Contra o engano”. Um poema – ou seria melhor dizer ‘prédica’ – que, imitando a dicção de um ministro, invertia o chamado à comunhão:

¹⁸ “Um breviário do demônio” In: PEIXOTO, Fernando. *Brecht - vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1975, pp.77.

¹⁹ KNOPF, Jan. *Op. Cit.*, p.32.

²⁰ Originária do século XIV e compondo um importante ponto de partida para a lírica barroca alemã, a *Erbauungsliteratur* conjuga diversas formas de literatura, como as lendas sacras [*Heiligelegende*], o livro de reflexões [*Andachtsbuch*], o livro de preces diárias [*Stundenbuch*], as prédicas [*Predigten*], os cânticos de igreja [*Kirchenlieder*] etc. Rilke também vai partir de uma dessas formas para escrever seu *Livro das horas*, de resto numa direção completamente diferente da que Brecht seguiu.

Não se deixem enganar!
Já não há como voltar!
O dia acena porta afora;
O vento frio toca suas costas.
Manhã alguma irá chegar²¹.

Ainda que hoje seja tão difícil compreender exatamente o contexto das formas musicais e literárias que Brecht atrelou a seus poemas, ao menos uma atitude básica, ligada a esses deslocamentos práticos de formas líricas antigas, transformou-se para sempre numa constante de sua obra. Contra o traço especificamente expressivo sobre o qual a música e a lírica se formaram; contra a tendência da cultura letrada como um todo a transmitir uma impressão subjetiva plasmada na materialidade sonora e semântica da linguagem; contra a necessidade de que a experiência concreta se transfigurasse por meio da expressão da interioridade do Eu-lírico, Brecht realizava a cada poema e propunha ao leitor uma atitude que era, ela mesma, avessa à ideia de que houvesse uma interioridade a se conservar, que pudesse se transfigurar lírica e musicalmente, apagando-se as relações concretas de que partiam.

Como ele mesmo dirá numa pequena nota de 1926, não sem sarcasmo e fundindo a experiência como enfermeiro na Primeira Guerra à do lírico:

“Quando os banqueiros e até mesmo os políticos exprimem-se entre si, sabemos que eles estão agindo. Vemos nitidamente agir até mesmo o paciente, quando ele exprime ao médico ou aos que estão em seu entorno sua dor, apontando com o dedo o lugar que dói. Mas quando quem se exprime é o lírico, é costume acreditar que sua ação seja apenas exprimir-se, que seu assunto é a própria expressão e que não passe disso sua intenção²²”.

Se o que entra em questão aqui são as intenções que subjazem à simples função lírica de expressar o impacto das vivências na interioridade do Eu-lírico, a mesma objeção pauta sua música desde a juventude. Remontando a “Contra o engano”, é numa tentativa de expor tal suspeita ao leitor que Albrecht Dummling, crítico musical, abre seu estudo sobre Brecht:

²¹ “Lasst euch nicht verführen!/ Es gibt keine Wiederkehr!/ Der Tag steht in den Türen;/ Ihr könnt schon Nachtwind spüren./ Es kommt kein Morgen mehr (...).” “Gegen Verführung” In: BRECHT, Bertolt. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8, Gedichte I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.260. [T. do A.]

²² “Wenn die Bankleute sich zueinander ausdrücken oder die Politiker, dann weiss man, dass sie dabei handeln; selbst wenn der Kranke seinen Schmerz ausdrückt, gibt er dem Arzt oder dem Umstehenden noch Fingerzeige damit, handelt also auch, aber von Lyrikern meint man, sie gäben nur noch den reinen Ausdruck, so, dass ihr Handeln eben nur im Ausdrücken besteht und ihre Absicht nur sein kann”. “Die Lyrik als Ausdruck”. In: BRECHT, Bertolt. *Über Lyrik*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1971, p.27.

“Bertolt Brecht, que como nenhum outro poeta influenciou músicos e compositores, autor cujas peças e poemas associados a melodias espalharam-se pelo mundo inteiro, não encarava a música com animação, mas sim com ceticismo. Brecht conhecia muito bem o poder que a música podia exercer, pois tinha se servido dele como cantor de baladas em Augsburg, ao encantar seus ouvintes com sua voz tão peculiar. Contra essa magia sedutora, que assujeita os homens porque os atinge de modo subliminar, ele lutou mais tarde incansavelmente, cheio de confiança no poder do esclarecimento²³”.

Como o trecho acima destaca – dando ênfase ao paradoxal ‘poder argumentativo’ implícito numa racionalidade que dispensa argumentos – é como forma ampla de coesão social, é com atenção para a função especificamente ideológica da música, que Brecht abordou-a crescentemente em seu percurso. Que a música arrogasse se limitar à expressão de um puro estado de ânimo, ou a uma dinâmica espiritual autônoma, sem permitir à própria forma criticar o impulso a ela associado – impulso que não provinha só do sujeito, mas sim da função socialmente atribuída ao simplesmente individual –, sobre essa ambivalência é que suas inversões ‘demoníacas’ da música e da lírica convencional se construíram.

Ao contrário do que se dera em outros países, como a Inglaterra e a França, a música representou na Alemanha um papel fundamental na construção da identidade do país. Enquanto seu território permanecia, até 1864, composto por uma série de reinos e ducados estruturados sobre uma economia fortemente baseada na manufatura e no comércio – semifeudal portanto – foi a partir do que se construiu na música – especialmente a romântica, desde Beethoven –, que se fixou uma determinada versão do ideal humanista que animara a modernização da Europa Central. O forte apelo nacionalista do Romantismo musical haurido da livre imaginação da literatura, o tom grandiloquente e monumental das sinfonias do neo-romantismo de Strauss, o conceito de ‘música absoluta’ desenvolvido por Eduard Hanslick ao final do XIX – e também, em chave menor, a obrigatória presença dos corais e hinos nacionalistas em toda e qualquer cidade do interior: todos esses traços da música alemã remetiam a uma cultura na qual a música recebia e figurava impulsos de realização de uma grandiosa unidade

²³ “Bertolt Brecht, der wie kein anderer Dichter Komponisten und Musiker beeinflusst hat, dessen Stücke und Gedichte sich in Verbindung mit Melodien in aller Welt verbreiten, stand der Musik nicht mit schwärmerischer Begeisterung, sondern mit Skepsis gegenüber(...) Brecht wusste sehr wohl, welche Macht Musik ausüben konnte, hatte er selbst einst als Augsburger Balladensänger solche verführerische Macht besessen und durch seinen Gesang seine Zuhörer gebannt”. DUMMLING, A. *Lasst euch nicht verführen – Brecht und die Musik*. München: Kindler Verlag, 1985, p.11.

espiritual, que serviam ao mesmo tempo para sustentá-la e esconder sua fragilidade de fato.

O inverso também se podia constatar até bastante tarde no processo de unificação da Alemanha. É nesse sentido que Thomas Mann, comentando o papel que a música desempenhou na formação do país, ressalta o modo como espírito, música e política entreteceram-se na história alemã, com prejuízo do último elemento:

“Fosse *Fausto* o representante da alma alemã, então ela também seria musical; pois abstrato e místico, quer dizer, musical, é o vínculo do alemão com o mundo – o vínculo de um desastrado professor, bafejado por um demônio, sempre impelido por sua orgulhosa consciência a ser superior ao mundo em ‘profundidade’. Em que consiste tal profundidade? Ora, justamente na musicalidade da alma alemã, que se costuma descrever como sua interioridade, ou seja: a divergência entre as energias especulativas e político-sociais do homem e a total prevalência do primeiro elemento sobre o segundo

²⁴”.

De fato, na origem do conceito de “Música absoluta” – com sua rejeição de um motivo literário ou pictórico para a estrutura sinfônica – estava contido o último momento em que a música tinha levado a peito a ideia ‘fáustica’ de plena representação do espírito. Isso se dera a partir da disseminação do projeto de Wagner para a renovação da ópera. Como reação à ópera comercial de Meyerbeer, de grande sucesso na França, a ópera de Wagner propunha reformar o vínculo entre as artes, assumindo assim os contornos de uma “obra de arte total” que integrasse todas as artes cultas. Para tanto, seu conteúdo literário também era baseado numa cosmologia total da humanidade, construída a partir de uma recuperação da mitologia germânica e da filosofia schopenhaueriana do embate entre Mundo e Vontade. Esse projeto atinge sua maturidade em 1872, quando finalmente Wagner consegue que se construa, por intermédio do rei Ludwig IV, o teatro de Bayreuth, mais do que uma sala de ópera, uma espécie de templo para a execução de suas obras de cunho quase religioso (obras também concebidas como epítome da tragédia moderna).

Na altura da virada do século, embora fosse representada numa corrente significativa da música, a autenticidade dessa linhagem já havia sido relativamente

²⁴ “Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müsste er musikalisch sein; denn abstrakt und mythisch, das heisst musikalisch, ist das Verhältnis des Deutschen zur Welt – das Verhältnis eines dämonischen angehauchten Professor, ungeschickt und dabei von dem hochmutigen Bewusstsein bestimmt, der Welt an >Tiefe< überlegen zu sein. Worin besteht diese Tiefe? Eben in der Musikalität der deutschen Seele, dem, was man ihre Innerlichkeit nennt, das heisst: dem Auseinanderfallen des spekulativen und der völligen Prävalenz des ersten vor dem zweiten“. DUMMLING, A. *Lasst euch nicht verführen – Brecht und die Musik*. Kindler Verlag: München, 1985, p.13.

superada. Do grande projeto de Wagner, à sua maneira uma reação à modesta tendência expressiva romântica, havia restado apenas a corrente da *Zukunftsmusik*. O que se delineou a seguir foi a oposição que uma série de compositores, os patronos da *Neue Musik* – Mahler, Strauss, Zemlinski, Busoni e Schönberg – esboçou contra os wagnerianos, processo este que levaria à ruptura com a linguagem tonal e com as formas musicais da tradição europeia²⁵.

Brecht, que cresceu numa cidade afastada dos grandes centros urbanos, teve contato muito reduzido com esses momentos do desenvolvimento da música, embora acompanhasse de perto, e desgostoso, a segunda geração expressionista, orientada ainda pela mesma necessidade de romper com as convenções em nome da “expressão das essências”²⁶. Augsburg, sua cidade natal, não fazia parte do roteiro prestigioso das óperas e *tocattas* que passava por Berlim, Dresden, Hamburgo, Frankfurt. No passado, a cidade conhecera uma época dourada, quando serviu de entreposto comercial entre o sul e o norte da Europa. Na virada do século, entretanto, ela já havia se reduzido a um pequeno satélite de Munique, com uma considerável indústria têxtil e algumas fábricas de papel²⁷. Consequentemente, sua vida musical não ia muito além das operetas copiadas dos originais franceses e dos clássicos envelhecidos, que, embora sempre estivessem em cartaz, já pouco diziam sobre a vida cotidiana.

Foi essa combinação de entretenimento finissecular e de ‘clássicos imortais’ do repertório alemão, compreendendo já à altura o tardo-romantismo de Wagner e Liszt, que Brecht, em suas críticas escritas para o jornal comunista *Volkswille*, tão exasperadamente comentou. Interessando-se, inclusive, sem ilusões e com muita ironia, bem mais pelo primeiro termo:

²⁵. “Estilo” ALMEIDA, Jorge de. In: *Crítica dialética em Theodor Adorno – música e verdade nos anos 20*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p.79-81. Sobre a *Zukunftsmusik*, ver nota 152 no capítulo 4.

²⁶ As críticas à lírica, ao drama e à música nascem juntas na teoria de Brecht e já podem ser vistas nos primeiros escritos de Augsburg (1920-1922), as resenhas escritas para o jornal comunista *Volkswille*. Contudo a ideia de furta-se à expressão e assim dirigir-se a conflitos objetivos da sociedade – que perpassa música, teatro e lírica em seus ensaios – só toma forma polêmica e sistemática nos artigos sobre o Expressionismo um pouco mais tarde. Por exemplo, na virulenta nota sobre as edições Wolff, que, segundo Brecht, institucionalizadas, desempenhando a dúbia função de fornecer ao mercado editorial crescente republicano o lamento filosofante pela “degradação moderna”, deixavam de servir como veículo clandestino do movimento (como era o caso na era guilhermina imperial) para se tornarem irrelevantes: “Quando o espírito ainda habitava as cavernas, ele passava despercebido, mas estava livre. As edições Wolff ainda não o entretinham; ele não fazia mesuras coquetes aos traficantes e às putas de meia-calça. Que um adolescente, porque tem ideias formidáveis, se faça filósofo (e não faça nada além disso) até que é agradável. Mas se ele não faz nada além disso (e se faz filósofo) porque é agradável ter ideias formidáveis, então isso é bem desagradável. Quer dizer, isso se as Edições Wolff quebrarem”. [“Als der Geist noch in Höhlen hauste, war er unbeachtet, aber frei. Der Verlag Wolff hielt ihn noch nicht aus, aber er verbeugte sich auch nicht kokett vor Schiebern und gehamsterten Huren. Wenn ein Jüngling Philosoph wird (und sonst nichts), weil er enorme Einfälle hat, dann ist das angenehm. Aber wenn er sonst nichts wird (und Philosoph), weil es angenehm ist, enorme Einfälle zu haben, dann ist es unangenehm. Das heist, wenn der Verlag verkracht”. “Über den Expressionismus”] In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I. Gesammelte Werke, Band 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.44.

²⁷. “De Augsburg a Berlim (1898-1924)” In: ESSLIN, Martin. *Dos males, o menor – um estudo crítico do homem, suas obras e opiniões*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1979, p.17.

“A OPERETA

Adoro a opereta, essa fina flor da música comercial misturada às platitudes de um século de escrivinhadores. Depois da ceia, por que não fabular um pouco? Quinze minutos pelo menos. Entre a bolsa de valores e o escritório, sob a abóbada do céu fechada por prédios de quinze andares. Fumar um pouco, cantar um pouco: ao comprar o bilhete já violentamos as dançarinas. Fabricamos *songs*, somos mais uma vez inocentes. Os arroubos da música leve massageiam a garganta dessas bestas. Na saída, ainda se pode ouvir a aclamação da plateia, consagrando o fecho do espetáculo: uma mulher sem maquiagem que se despe²⁸”.

Mesmo escrevendo na pequena cidade de Augsburg, que observava de longe a transformação do campo pela industrialização, essa pequena nota de Brecht – servindo-se já da ideia de “arte culinária” fundamental em sua parceria com Weill – destaca o contraste entre a sensibilidade dura e impessoal pressuposta na plateia e a ingenuidade do ritmo doméstico, intimista, que a atração noturna, a despeito da vulgaridade, também reconstruía *in vitro* e servia aos espectadores. É a mesma lógica que animaria, pouco adiante, suas críticas contra o romance de Thomas Mann, numa das quais, Brecht aproveita a ocasião das conferências do escritor na bolsa de valores para fixar o descompasso entre o ambiente e a “fina musicalidade de câmara própria à sua escrita”²⁹. De mesma ordem é a ferina caracterização que ele dirigiu à delicadeza dos poemas de Rilke, destacando sua falta de relevância para um presente que passava ao largo da ideia de retiro criativo e transcendência profana, centrais em *Cartas a um jovem Poeta*. Nessa chave, enfim, um comentário seu de 1920 a respeito de uma encenação da ópera *Dom Carlos* de Verdi, adaptação da peça de Schiller, exprimiu a contradição com toda nitidez:

²⁸ “Ich liebe die Operette, das Orange der käuflichen Musik, gemixt mit der Flachköpfigkeit des papierenen Zeitalters. Nach dem Mittagessen das Fabeln. Eine Viertelstunde. Zwischen Börse und Kontor. Unter dem Dach des Vierzigstockhauses. Man raucht. Man singt. Man hat die Sängerinnen mit dem Eintritt Geld vergewaltigt. Was man sieht ist nicht die grosse antikische Kunst des Filmes. Nicht das Venenbad des Boxkampfes. Aber man hat die *Songs* selbst gemacht, man ist unschuldig. Die Lifts der leichten Musik massieren die Hälse dieser dummen Tiere. Im Weggehen hört man noch an den Rachengeräuschen des Auditorium den *Clou*: eine ungepuderte Dame entkleidet sich”. “[Die Operette]” In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.44.

²⁹ O encontro se dá na bolsa de valores, o lugar menos espiritual possível. Além disso, Brecht, em que se pese a injustiça, acentua o que há de engraçado na situação – o salão é grande demais a ponto de estragar o desfrute de uma arte preciosa: “A sala com efeito tinha realizado sua principal função: apanhar o maior número possível de (futuros) pagantes. Mas com isso impossibilitou em seguida ao criador exercer os efeitos dos silêncios e distensões camerísticos, na leitura de sua arte vocabular tão bem cinzelada. Constantes barulhos, inevitáveis nesses recintos, irritavam os da fila dianteira, enquanto os azarados ocupantes das cadeiras do fundo nada podiam ouvir e, partindo, esvaziavam o evento”. “[Der Saal erfüllte zwar seine Hauptaufgabe: möglichst viele (zukünftige) Abonnenten zu fassen, in zuvorkommender Weise, machte es aber dem Dichter infolge seines Stiles und seiner Ausdehnung ganz unmöglich, die erlesene Kammermusik seiner fein ziselierenden zartfarbenen Wortkunst zur Wirkung zu bringen. Beständigen Geräusche, unvermeidbar in solchen Räumen, verwirrten die Vorsitzenden, während die weiterhinten verstauten unglücklichen Bilettkäufer überhaupt nichts hörten und teilweise den Saal räumten]”. “Thomas Mann in Börsensaal”. In: BRECHT, Bertolt. *Zur Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.16.

“Deus sabe que sempre adorei Don Carlos. Mas há poucos dias andei lendo ‘A selva’ de Sinclair, história de um operário que é levado a morrer de fome nos abatedouros de Chicago³⁰. Seu tema gira em torno de questões simples como a fome, o frio, a doença, que reduzem um homem a nada como se isso fosse um mandato da vontade divina. Esse homem tem uma estreita visão do que poderia ser a liberdade, até ser abatido por golpes de cassetete. Sua liberdade nada tem a ver, eu bem sei, com a liberdade de Dom Carlos; mas diante disso eu não posso levar a sério a subserviência de Dom Carlos³¹”.

Exatamente graças ao lugar limítrofe na cultura do país, entretanto, foi que em Augsburg e Munique Brecht pôde ter tido contato com um ponto de vista cultural que punha em questão os problemas da lírica letrada e da música erudita. Em Munique, as artes plásticas, o cabaré e a literatura encontraram terreno mais favorável que a música³²; em Augsburg, uma cidade semirrural, as práticas musicais estavam atadas, em parte, à vida comunitária amesquinhada de classe média, em parte às formas tradicionais que as camadas populares ainda praticavam.

Malgrado a pequena escala em que se apresentava, essa cisão mesma era expressão concreta da crise do papel música na cultura alemã. Os mais recentes passos da música no sentido de sua emancipação tinham se dado num círculo restrito e extremamente especializado de ouvintes e compositores, tendo como foco Viena. Inversamente, o projeto de integração nacional alemão, antes transfigurado numa unidade virtual, metafísica, do espírito da nação no tardorromantismo de Wagner, à altura decaíra em suporte privado de uma atitude cívica anacrônica, presente em todos os lares, cuja inocência e pequenez, todavia, não chegavam a enganar o jovem poeta.

Com o acirramento das tensões entre as potências centrais, estatuto a que a Alemanha se integrara no início do século XX, a cultura pública das pequenas cidades vai se prestar a insuflar na população o espírito nacionalista e heroico, passadista,

³⁰ Esse interesse do jovem Brecht por Upton Sinclair (partilhado também por Piscator, que montaria *Oil* em sua *Comédia da conjuntura* de 1928 no Lessing Theater) atesta um aspecto crítico do americanismo alemão dos anos 20, o mais das vezes diluído na bibliografia. Seja *Oil*, dedicado aos anos da febre do petróleo, seja *The Jungle* de Sinclair fazem parte de um momento específico do romance americano em que a organização da esquerda, daí até o final da Era Roosevelt, proporciona o surgimento de reportagens de denúncia social e política. É o chamado *muckracking journalism*, que – como a própria trama de *Oil* indica, no engajamento socialista do jovem universitário Bunny – fortaleceu-se pelos ventos soprados durante a formação da URSS.

³¹ “Ich habe den >>Don Carlos<<, weiss Gott, je und je geliebt. Aber in diesen Tagen lese ich Sinclairs >>Sumpf<< die Geschichte eines Arbeiters, der in Schlachthöfe Chicagos zu Tod gehungert wird. Es handelt sich um einfachen Hunger, Kälte, Krankheit, die einen Mann unkranken, so sicher, als ob sie von Gott eingesetzt seien. Dieser Mann hat einmal eine kleine Vision von Freiheit, wird dann mit Gummiknüppeln niedergeschlagen. Seine Freiheit hat mit Carlos Freiheit nicht das mindeste zu tun, ich weiss es: aber ich kann Carlos Knechtschaft nicht mehr recht ernst nehmen”. “>>Don Carlos<<” In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.44.

³² A prevalência da tradição literária e da música populares em Munique explica em parte por que Brecht pouco tem a ver com a modernidade musical do início do século. Não foi apenas graças a uma questão de gosto que ele conservou o ideal de uma música simples, referencial e baseada numa comunidade ampla de ouvintes. O fato de que um repertório anacrônico predominasse na maioria das cidades interioranas (maioria porque na década de 1920 a vanguarda irá para o interior, via festivais) também é responsável por isso. A lista de espetáculos resenhados por Brecht no começo dos *Schriften zum Theater I* indica esse atraso, sem paralelo no avançado teatro.

necessário para legitimar a expansão imperialista e a Guerra. Daí porque nas ‘litanias’ de *Hauspostille* uma dupla possibilidade de abordagem da música iria se fixar, unificada pela atitude de quem “não se deixa seduzir”: um aproveitamento paródico de antigas formas populares ainda praticadas no sul da Alemanha e um deslocamento da cultura institucional, ligada à educação pública local e à igreja. Ou, para dizer o mesmo na fórmula precisa de Benjamin:

“Nenhuma das formas poéticas com que a burguesia embelezou sua existência eram sagradas demais a ponto de o poeta não usá-las para desmascarar a verdadeira natureza de seu poderio. O coral que elevava a congregação; a canção popular servida como restos para o povo; a balada que acompanhava o soldado para o matadouro; a canção de amor que providenciava o mais barato dos consolos. Todas essas formas recebiam um novo conteúdo, segundo o qual o homem irresponsável, antissocial, fala dessas coisas – Deus, povo, nação e noiva – como deveria falar entre homens irresponsáveis: sem vergonha na cara³³”.

Em suas origens, essa história remete todavia à juventude do poeta, na qual a música e a lírica constituíram-se, dando forma às próprias experiências do jovem Brecht. É esse o caminho que seguiremos aqui, tentando indicar como uma ambígua posição antiburguesa, impressa no próprio tratamento que ele confere à música e à lírica em *Hauspostille* se formula pouco a pouco em sua obra. E como, depois da Primeira Guerra, os mesmos elementos que compunham sua história serão ressignificados.

2.2. Entre *Innenstadt* e *Südvorstadt*

Em primeiro lugar, até cronologicamente, há a cultura oficial de Augsburg, patriarcal e militarista, numa cidade que, embora distante do centro de irradiação da cultura prussiana, conservou os valores das últimas invasões napoleônicas (1806). Filho de um funcionário bem sucedido de uma fábrica de papel, Brecht vira sua família se construir num ambiente musical típico do final do século XIX. Seu pai, para integrar-se

³³ “If anarchy is the true law of bourgeois life, so reasons the poet, then let it at least be called by its proper name. None of the poetic forms with which the bourgeoisie embellishes its existence is too sacred for the poet to use in exposing the nature of bourgeois rule. The chorale which edifies the congregation, the folk-song which is fed as a sop to the people, the patriotic ballad that accompanies the soldier to the slaughter, the love-song that purveys the cheapest consolation – all of these receive here a new content, in that the irresponsible and asocial man speaks of these things (God, people, homeland and bride) in the way they should be spoken in front of irresponsible and asocial men: without any false or true shame”. “Commentaries on poems by Brecht” In: BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. New York/London: Verso, 1998, p.45.

à comunidade onde não nascera e melhorar sua condição no emprego – o que realmente consegue fazer por volta de 1905 – tomou parte no coral da cidade, cujo repertório pouco destoava do gosto predominante entre as classes médias do período.

Assim rezava o *Liedertafel* que Eugen Bertolt Friedrich Brecht, o pai, consultava semanalmente antes de cada ensaio: “coro de encerramento de *Parsifal*; coro de encerramento da *Sinfonia-Fausto* de Lizst; *Te Deum* de Bruckner; *A Danação de Fausto* de Berlioz”³⁴. Ao mesmo tempo, era comum também que os ensaios de seu pai se prolongassem em uma prática musical rotineira em casa, ocasiões em que a noite se repartia entre canções da moda e, novamente, temas do romantismo. A canção favorita do pai de Brecht era a fantasmagórica ‘Das Meer’, parte do ciclo *Cantos do cisne* de Schubert, composta por uma “espectral e ininterrupta melodia ao piano, de tempo lento e suspenso”.

Ainda que o repertório fosse imposto pela cultura do lugar, a prova de que esse tipo de música possante, de exaltação da alma e dos instintos, não se limitou a uma simples influência do ambiente familiar, mas foi assimilada em alguma medida, vem também da vida privada de Brecht, quando este ainda cursava o ginásio. Enquanto ainda se chamava, com inspiração nos cavaleiros germânicos, Eugen Berthold Brecht – nome que o poeta adiante transformaria, eliminando suas ressonâncias nacionalistas –, o adolescente Brecht chegou a escrever hinos, marchas militares e projetos de oratórios grandiosos, engrossando assim o coro da cultura oficial que diariamente preparava sua população para a guerra³⁵.

Para além disso, há casos mais pitorescos. Georg Pflanzelt, amigo para quem o jovem dramaturgo dedicaria em 1921 sua primeira peça, era um bom pianista e costumava visitá-lo à tarde, com o intuito de tocar algumas peças de Beethoven. Quando o fazia, encontrava-o em sua mansarda, onde havia instalada, num canto, uma estante com a partitura de *Parsifal* de Wagner. A esquisitice se explicava não só pelo fato de que Brecht gostava de se fantasiar de regente quando recebia os amigos, mas também porque algo nesse tipo de música o atraía. Paula Bahnhof – ou simplesmente Bi –, lembra também que Brecht se interessou por um tempo pela “apaixonada e

³⁴ “Die Bürgerwelt” In: DUMMLING, Albrecht. *Op. Cit.*, p.24.

³⁵ Jan Knopf, comentando a lírica de Brecht em detalhe, estabelece 1916 como o ano de virada, quando o adolescente deixa de escrever poemas encomiásticos sobre o heroísmo de guerra e a pátria. O poema *Canto da tropa ferroviária no Forte Donald* parece ter sido o primeiro a assumir o tom irônico e narrativo que Brecht empregaria daí em diante no trato de grandes eventos históricos. “Augsburger Lyrik 1912-1917”. In: KNOPF, Jan. *Brecht Handbuch – Lyrik, Prosa, Schriften*. J.B. Metzler: Stuttgart, 1984, pp.29-31. Dummling também aborda longamente esse primeiro período da criação de Brecht, indicando como o idealismo e suas realizações musicais serão apreendidos pelo jovem poeta para depois serem criticados. Período da criação de Brecht que ele fixa na conhecida alegoria do jovem Brecht que Caspar Neher desenhou e legendou em latim macarrônico, a do “homem de fogo e água” [Wasserfeuer Mensch].

tempestuosa música” de Beethoven. Afinidade que Brecht mais tarde negaria frente a Hanns Eisler³⁶, embora naquele tempo ouvisse bastante a *Abertura Egmont*, e fosse fascinado pela sua ideia de irrupção contra a tirania³⁷.

Por outro lado, é fato que, ao longo de toda a sua obra de juventude, especialmente depois da Primeira Guerra, há também marcas de uma atitude contrária a essa quanto ao cânone. Sejam os poemas de exaltação da alma e de incitação nacionalista, que aparecem relativizados pelo consumir-se vão de *Baal*³⁸, sejam as canções *kitsch* da época, que eram apreciadas em sua casa, todas as influências que compõem seu histórico musical e poético vão sendo deslocadas. Dentre os poemas de juventude de Brecht há um chamado “A canção da rosa de Schipkapass” que assinala o contraste entre o título sentimental e o ambiente prosaico em que a canção é cantada. Ressaltando pela rima final a sonoridade atropelada, onomatopaica, do lugar onde cresce a ‘rosa’, o jovem poeta escreve em 1920:

Era um domingo de muitos anos atrás
E papai entoava com seu belo baixo
Entre jarros e copos entornados
A ‘Canção da rosa de Schipkapass’³⁹

Ainda marcando essa primeira fase de formação, há também a presença da igreja e do ensino religioso que deixaram traços em toda a sua primeira produção. Augsburg, segundo os comentadores, era bastião de uma forte tradição de música para órgão que se atualizava sobretudo nos *Gottesdienst* – parte do culto protestante que acontecia aos domingos, quando os corais escritos para esse instrumento eram tocados.

Foi na Barfusskirche, a igreja central da cidade, ligada ao colégio em que Brecht fez o ginásio, que o jovem poeta ouviu, repetidamente, a *Paixão de São Matheus* de Bach, peça que seria para sempre considerada por ele um modelo de música construtiva, em oposição à música expressiva dos românticos. Toda a seção de

³⁶ Relembrando na década de 1950 suas inúmeras tentativas de fazer Brecht gostar de Beethoven, Hanns Eisler conta que Brecht, renitente e desanimado, sempre respondia que não gostava de ‘*Musik*’ e sim de ‘*Misuk*’ (neologismo que designa música construtiva, inspirada em Bach e Mozart). Ademais, segundo Brecht, as sinfonias de Beethoven evocavam demais certas ‘pinturas de batalhas militares’ contemporâneas ao compositor romântico. “Brecht und die Musik” In: EISLER, Hanns. *Musik und politik – Schriften 1948-1962*. VEB Deutscher Verlag für Musik: Leipzig, 1982, p.373.

³⁷ “>>Gigantensee<< – Brecht als Tristan-Dirigent” In: DUMMLING, Albrecht. *Op. Cit.*, p.34.

³⁸ Eloquentes nesse sentido é o primeiro poema lido na *soirée* que abre a peça *Baal*. “O poeta evita os acordes brilhantes./ Sobre a tuba, chicoteia tambores estridentes./ Excita o povo com frases entrecortadas./ O novo mundo/ Extermina o mundo da dor./ Ilha da humanidade feliz (...). A cena consiste num jantar que serve de introdução do poeta a seus possíveis mecenas, que Baal, é lógico, estraga, comportando-se como um animal. Em todo caso, o poema indica a participação do poeta no espírito de insubordinação expressionista, logo ironizada contudo pela frivolidade com que os convivas saúdam seus poemas, respondendo à leitura com seus protocolares “genial!”, “demoníaco mas de bom gosto!” etc. “Baal” In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo 1*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.21.

³⁹ “Ein Sonntag war’s in meinen jungen Jahren/ Und Vater sang mit seinem schönen Bass/ Und sang, als Krug und Glas geleeret waren/ Das Lied der Rosen vom Schipkapass (...). “Das Lied der Rosen vom Schipkapass”. In: BRECHT, Bertolt *Gesammelte Werke 8, Gedichte 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.116. [T. do A.]

Hauspostille chamada ‘Salmos’ – ou mesmo os acompanhamentos musicais recitativos que estão nas margens da seção de ‘Orge’ –, seriam impensáveis sem a cultura sacra, ainda que os poemas sejam salmos da desilusão, que expressam um misto de revolta e indiferença contra Deus⁴⁰. A cultura religiosa, enfim, como indica a bibliografia, em chave paródica ou não, foi uma parte de sua educação particularmente incentivada por sua mãe, de origem camponesa e protestante.

Esse é o ambiente em que Brecht passa sua juventude, até os últimos anos do ginásio. Na adolescência, contudo, seu círculo de vida se amplia socialmente, não só por uma questão natural, mas também porque sua família, já bem integrada na cidade, passa a ser responsável pela curadoria das questões imobiliárias nos subúrbios da cidade, genericamente chamado *Südvorstadt*; a bem dizer, de uma parte em especial do subúrbio, apelidada pela população local de *Bleich*. Aqui começam a aparecer as influências musicais e literárias que vêm das atividades amadoras, informais, ligadas às classes populares, em que diversão, teatro amador e comércio se combinam⁴¹.

Embora seu famoso poema “O pobre B.B” registre sobretudo a memória do ‘vento frio’ da Floresta Negra, como se o campo representasse para ele um lugar de isolamento, nesse mesmo espaço imaginário fixaram-se as marcas de uma tendência vivaz, alegre, oposta à do ambiente institucional. Uma vivência que já desde aquele momento para Brecht – no que se esboça outra cisão da cultura alemã no começo do século – articulava-se à literatura de amplo consumo, também lida pelos moradores do *Bleich*. Especialmente os romances de aventura de Karl May⁴², que, associados à literatura de Stevenson e dos americanos, formaram nos escritos de Brecht um perene contraponto à forte tendência psicológica, voltada para as tensões da alma, que caracterizava o romance e a lírica alemães⁴³.

⁴⁰ Peter Paul Schwarz comenta o modo como a “paisagem encoberta de nuvens” construiu na lírica de Brecht uma espécie de plano transcendental fictício contra o qual a enunciação do Eu-lírico se dirige e pelo qual simultaneamente se compõe. Esse elemento procede dos ‘Salmos’ de Brecht, mas assume função noutras modalidades de sua lírica também – a lírica amorosa de *Lembrança de Marie*. A por exemplo. Ele seria importante a ponto de estabelecer uma coerência de conjunto à postura ambivalente e negativa de Brecht quanto à transcendência, mimetizada no movimento de ‘dissolução’ da ordem natural. A questão será tratada adiante, quando será o caso de comentar a contraditória relação de Brecht com o humanismo expressionista. Cf. “Enttäuschung (Psalmen, Parodien)” In: KNOFF, Jan. *Op. Cit.*, p.23.

⁴¹ “Opposition gegen Augsburg – Die angemessene Fremdheit” In: DUMMLING, Albrecht *Op. cit.* p.45-64

⁴² Karl May, nascido em 1842, filho de tecelões, depois de um breve período trabalhando como conselheiro pedagógico, foi autor de inúmeros romances de aventura de sucesso. Partindo de experiências próprias em viagens que realizou como mercador, mas com base também na influência dos romances de Julio Verne e Cooper, ele ambientava suas histórias fantásticas no Oriente, na América do Sul e nos Estados Unidos. Essa literatura, além de estabelecer um vínculo de gosto entre Brecht e as classes populares, terá grande importância também na fase do Teatro-Cabaré, que formulará a partir dela a ‘utopia moderna’ que anima os habitantes de Mahagonny.

⁴³ No cruzamento entre as fantasias exóticas de Stevenson no Oriente e a lírica ‘visionária’ de Rimbaud, Brecht vai notar uma tendência da literatura a deslocar-se do discursivo e do auditivo para o ótico. Ademais os romances de Stevenson, como os policiais, lhe pareciam importantes porque, neles, um esquema épico de ações (próprio também à opereta e ao teatro de revista) que conferia à imaginação um enquadramento objetivo, fazia com que “até personagens detestáveis pudessem ser aceitas, eliminando-se assim a lógica da sedução pelo caráter heróico dos atos”. Analogamente, no policial, Brecht destaca que a trama se move por meio da microscópica batalha dos interesses entre as personagens, ao passo que o estilo deixa de ser o mais importante a se considerar. Em

É também das vivências concretas nos subúrbios da cidade natal que provém, sobretudo, certa “lírica prática” [*Gebrauchsliryk*], que o adolescente aprendeu conversando com os moradores da região. Uma lírica que, conforme ele mesmo já a concebia, opunha-se à lírica popular ainda espelhada no romantismo do XVIII. Contra ela, Brecht preferia tanto o estilo de fala dos trabalhadores do *Bleich* quanto certa “poesia de nobres ladrões e canções baratas” que, desde a primeira adolescência, Brecht ouvia das trabalhadoras das fábricas de papel, chamando sua atenção inclusive o fato de que se tratava de uma “poesia improvisada”, cujas partes esquecidas deveriam ser preenchidas por quem cantava. Esse importante hábito resultou numa atividade constante, pois além de ouvir as canções, o jovem poeta tomava notas e voltava no dia seguinte com poemas seus, imitando os das trabalhadoras e transformando-as, assim, em suas primeiras colaboradoras.⁴⁴

Sobre os encontros de Brecht com as figuras do local, um relato de um colega de ginásio, Friedrich Mayer, é capaz de recriar a ambiência de modo bem eloquente:

“Para Brecht a vida anacrônica que se via no Bleich foi sempre essencial. Ali passava regularmente com um carrinho de mão um vendedor de areia de limpeza. Quando o homem aparecia na esquina da Bleichstrasse, Brecht ouvia o pregão “Olha a areeeia!” e logo o interrompia para conversar um pouco. Eles pareciam se dar muito bem. Quando o leiteiro chegava, a cena era a mesma. Lá vinham as donas de casa com suas latas e panelas para comprar leite ou creme e então aparecia o jovem de dezoito anos, conversava com elas ou se deixava levar pela tarde de fofoca. A linguagem corrente lhe interessava muito. Ele ficava fascinado pelas expressões e ditos dos trabalhadores braçais, vendedores ambulantes e pastores (pois ainda havia pastores ali naquela época)⁴⁵”.

suma, Karl May, Stevenson, o *muckracking journalism*, articulados ao esporte e às *Songs*, fazem parte do aproveitamento muito próprio que Brecht fez do ‘americanismo’ que chegava à Europa no começo do século XX, no interesse de construir aquilo que ele chamava uma “poesia das grandes cidades”. “Glossen zu Stevenson” (pp.24-26) e “Glossen über Kriminalromanen” (pp.31-33) *In: BRECHT, Bertolt. Zur Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

⁴⁴ Essa ideia é reforçada por um depoimento de Brecht: “O que eu ouvi em minha juventude eram compridas canções de nobres ladrões e canções baratas de sucesso. Aqui ressoavam dissolutas e depravadas coisas antigas que também eram incorporadas aos poemas. As trabalhadoras da fábrica de papel vizinha já não se lembravam mais de todos os versos e improvisavam no meio da recitação. Eu aprendi muito com isso”. [“Was ich in meiner Kindheit hörte, waren lange Lieder von edlen Räubern und billige Schlager. Hierbei freilich klang noch, verwischt und depraviert, Altes mit, und es wurde auch noch mitgedichtet. Die Arbeiterinnen der nahen Papierfabrik erinnerten sich nicht immer aller Verse eines Liedes und improvisierten Übergänge, wovon viel zu lernen war”]. DUMMLING, Albrecht. *Op. Cit.*, p.56.

⁴⁵ “Für Brecht wurde immer mehr die Alltag der Bleich wesentlich. So orientierte er sich nicht nur den Liedern und der Lektüre, sondern auch an der Sprechweise seiner Umgebung. In der Bleichviertel wo wir wohnten, kam regelmässig ein Ausruf mit einem Handwagen und verkaufte Feegsand. Wenn dieser Mann in die Bleichstrasse einbog und Brecht hörte den Ruf > >Feegsand! – Feegsand! <<, dann kam er sogleich auf die Strasse heruntergesprungen und sprach mit dem Sandverkäufer. Beide schienen aneinander Gefallen gefunden zu haben. Mit dem Milchmann war es ähnlich. Da kamen die Frauen mit ihren Kannen und Töpfen aus den Häusern und holten Milch oder Sahne. Schon stellte sich der achtzehnjährige Brecht dazu, redete mit ihnen oder hörte dem Milchmann und dem Frauen zu, wie da miteinander getrascht wurde. Die Umgangssprache hatte es ihm angetan. Von den Ausdrücken und Redewendungen der Handwerker, Strassenhändler und Viehtreiber (die es ja damals noch gab) war er magisch angezogen”. *Ibidem*, p.58.

O anacronismo que o *Bleich* deveria representar, especialmente do ponto de vista do centro, não está diretamente presente em seus poemas, mas ele se reflete na preferência pelas formas antigas que a “biografia poética” de *Hauspostille* conservou. De qualquer modo, a esfera institucional da vida do jovem Brecht se complementa por uma dimensão inteira da cultura que, na própria estruturação urbana em Augsburg, está relacionada anacronicamente à vida dentro dos muros da cidade. Nesse sentido, são importantes também dois tipos de feiras, situadas nos limites do antigo burgo, que Brecht visitava até mudar-se definitivamente para Berlim em 1923: as *Plärrer*, feiras itinerantes, com longa tradição na região, que se desenvolveram junto ao pequeno comércio ambulante sazonal [*Jahrmarkt*] montado na primavera e no outono; bem como as *Rummelplätze*, os parques de diversões.

Com sinal positivo, portanto, especialmente antes da Primeira Guerra, as várias atrações ligadas a tais ambientes – o carrossel, o panorama, o teatro mambembe [*Schaubuden*] – fixaram-se como símbolo de um modo de vida expansivo, prazeroso, corporalmente intenso; especialmente o *Schiffschaukel*, barca-balanço, com seu desbragado vai-e-vem, aparece em seus diários como uma vivência importante. Como ele mesmo dirá à época, “quem se balança no *Schiffschaukel*”, quem deixa que o barco ou cavalo “o tire de sua própria pele”, não pode ser pequeno-burguês⁴⁶.

Sobre essas feiras Brecht escreve um poema, conservado nas obras completas. É interessante notar que, embora seja pautado por um anseio de liberdade semelhante ao que aparecerá nos poemas posteriores, ele conserva ainda uma singela dicção tardo-romântica, a mesma presente nos poemas não irônicos de Heine, que faziam parte da cultura erudita doméstica. Numa versão mais modesta das expansões e retrações do mar, o movimento circular do carrossel constrói uma dinâmica de aproximação e distanciamento da vertigem, figurada como poder de expansão intermitente da fantasia. Tudo não passa, enfim, de uma diversão, embora a noite traga impulsos menos infantis:

CANÇÃO DE FEIRA

Primavera floriu no viço
Do céu em verdes colinas,
Então vieram flautas e gaitas

⁴⁶ “À noite fui ao *Plärrer* e brinquei na barca-balanço. Isso me deu muita satisfação. É um dos esportes mais gostosos e com ele se passa uma noite proveitosa; volta-se para casa com outro ânimo, diferente daquele das muitas noites perdidas e vazias, em que nada foi feito ou ganho”. BRECHT, Bertolt. *Diários de 1920 a 1922*, São Paulo: LP&M, 1975. p.26. “Brecht war der Auffassung >>Wer schiffschaukel, kann kein Speisser werden<<, und so sollte es dem geplanten Theaterstück um einen befreiungsprozess, um das >>Aus-der-Haut-Fahren eines bisher unbescholten Bürgers<< mittels Schiffschukeln gehen”. “Der Plärrer“. In: DUMMLING, A. *Lasst euch nicht verführen – Brecht und die Musik*. Kindler Verlag: München. 1985, p.58.

Que a feira pintou por cima.

Foi ali que eu vi um menino
De longos cabelos dourados;
Eu vi seus olhos miúdos
Abertos e maravilhados.

Sob o sol giravam ali
As rodas dos carrosséis.
E quando elas paravam,
Giravam em mim os corcéis.

À noite descansam os potros
Qual frasco de leite no escuro;
Estrelas brilham no céu
E a noite segue seu rumo.

Agora estou como ébrio, menina,
De toda essa agitação!
Em vez do velho cavalo
Carrego um novo lampião.

Agora se vai primavera
Mas eu a vejo ficar;
Foi ali que vi um menino
E o sol seus cabelos dourar⁴⁷.

A ideia de ir e vir do desconhecido, simbolizada pela fusão entre diversões baratas e dicção popular; a oscilação entre espaço íntimo e público socialmente diferenciados; sobretudo a referência ao lampião [*Lampion*] – é possível dizer que essas marcas do poema apontam para outra experiência da juventude de Brecht, desta vez coletiva. No início do século, surgiram nas cidades de médio porte da Alemanha inúmeros movimentos culturais que indicavam a incompatibilidade de visões-de-mundo entre as gerações do auge do império prussiano e as que viveram seu enfraquecimento no início do século XX. Entre eles contavam-se o vegetarianismo, o feminismo, a teosofia de Anna Blavatski, a antroposofia de Rudolf Steiner, os círculos de adoração ao sol e, principalmente, a Liga Wandervogel.

Fundada em 1901 por Hilmar Höckner como uma liga juvenil de viajantes, a Liga Wandervogel se desenvolveu paulatinamente, até, por volta de 1907, ganhar

⁴⁷ “PLÄRRERLIED// Der Frühling sprang durch den Reifen/ Des Himmels auf grünen Plan/ Da kam mit Orgeln und Pfeifen/ Der Plärer bunt heran.// Dort hab ich ein Kind gesehen/ Das hat ein goldenes Haar/ Und ihre Augen stehen/ Ihr einfach wunderbar.// Und in der Sonne drehen/ Die Karrusselle dort – / Und wenn sie stille stehen/ Dann dreht mein Kopf sich fort.// Nachts ruhn die Karrusselle/ Wie Milchglasampeln still/ Jede Nacht wird sternenhelle/ Nun geh es, wie es will!// Nun bin ich trunken, Mädel!// Und trag zu aller Hohn/ Statt meinem alten Schädel/ Einen neuen Lampion.// Nun mag der Frühling gehen/ Ich seh ihn immerdar:/ Ich hab ein Kind gesehen/ Die hat ein goldenes Haar”. In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke, Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.27 [T. do A.]

também na modesta Augsburg caráter declaradamente político. Num movimento de protesto contra a superficialidade e a mecanização da vida, gerados pela crescente urbanização do país, seu intuito era oferecer uma alternativa à cultura militarista e ao credo protestante, voltando-se para modos de vida pré-burgueses, objetivo que se lograva com diversas práticas culturais. Dentre tais práticas havia o culto de uma poesia popular estilizada, de inspiração romântica, bem como o passeio diurno pelo campo, empreendido por coletivos trajados em indumentárias típicas do interior. ‘Encenação’ esta que, de certa forma, buscava retomar as condições de vida de artesãos medievais, imersos em uma rotina de perambulações entre os burgos, em busca de trabalho.

Um tipo de música específico pautava as práticas desse grupo⁴⁸. Como alternativa às *soirées* taciturnas pontilhadas por peças de Liszt, os ‘pássaros migrantes’ prezavam o retorno a formas cancionais simples, o amadorismo e a centralidade dos instrumentos de cordas, em oposição ao imóvel e culturalmente carregado piano. Para que fosse possível compartilhar, tornar contínuas e absorver as contribuições de todos, eles publicavam também, regularmente, cadernos com notações das letras e das canções. A despeito da tendência à insubordinação, seu aspecto reformador e passadista transparece já no título do mais importante dentre eles, ainda hoje disponível à consulta, que poderia ser traduzido com alguma liberdade por ‘João da rabeca’ [*Der Zupfgeigenhansl*]. Na época do ginásio, cerca de trinta e dois estudantes do ano de Brecht pertenciam a essa organização, que, desnecessário dizer, dados os seus passeios com os joelhos de fora, não era bem vista pela direção.

Embora Brecht tenha aprendido nessa época a tocar instrumentos de corda com um dos integrantes do movimento – o *Klumpfe*, um tipo de violão antigo, e a *Guitarre*, o violão comum –, ele jamais fez parte desse grupo. Desde muito cedo ele expressa oposição a ele, seja fazendo paródias (o ‘Plunderhorn’) de um de seus livros favoritos – uma coletânea de poemas populares românticos editada por Clemens Brentano no século XVIII, ‘A trombeta encantada do menino’ [*Des Knaben Wunderhorn*] – seja registrando em seu diário esta lúcida nota: “Quando se propõe música antiga como algo exemplar, se propõe uma música que se apresenta sem conflito, pois na verdade os embates de que ela trata já estão resolvidos. Como podemos, com esses exemplos no ouvido, formular os conflitos de nossa época, os irresolvidos?”⁴⁹.

⁴⁸ “Volkslieder zur Guitarre – Brecht und der deutsche Wandervogel”. In: DUMMLING, Albrecht. *Op.Cit.*, p.48-53.

⁴⁹ “Wenn man alte Musik als exemplarisch hinstellt, bringt man Musik die konfliktlos erscheint, weil die Konflikte, die sie gestellt hat, in der Realität gelöst sind. Wir sollen wir mit diesen Exempeln vor den Ohren die Konflikte unserer Zeit, die ungelösten gestalten?”. DUMMLING, Albrecht *Op. Cit.*, p.52.

Como contraponto a todos esses fenômenos de tendência liberal, Brecht construirá, espontaneamente, desde sua juventude, sucessivos círculos de amigos boêmios que servirão de pano de fundo para a sua lírica de circunstância até os anos de Berlim. Seja em *Baal*, seja em *Hauspostille*, transformando cada um de seus integrantes ora em personagens, ora em vozes líricas, o jovem poeta fará com que eles componham uma espécie de contexto dramático, a partir do qual será possível organizar sua própria criação⁵⁰. No início, esse círculo é composto por pessoas imediatamente ligadas ele, como seu irmão Walter, que dominava diversos instrumentos e o ajudava nas composições, Paula Bahnholzer, sua namorada. Posteriormente, até o final do período em que vive na Bavária – também porque parte desse primeiro círculo foi dizimada pela Guerra –, a ‘primeira geração’ será complementada pelos conhecidos de Munique, que encontramos indicados no livro de estreia do lírico, alguns dos quais o acompanharão até a fase do ‘teatro de atualidades’ com Weill: Georg Pfanzelt, Cas (Caspar Neher), Otto Müllereisert, Hans Ottto Münster, Ludwig Prestel, entre outros.

Na contramão do ‘povo’ [*Volk*] em busca do qual as excursões dos ‘Wandervogel’ partiam, Brecht tendia a ver nos trabalhadores e no lumpesinato de sua cidade natal a faixa social em que “a vida era vivida tal como ela realmente acontecia”: a população que trabalhava na indústria têxtil e de papel, os condutores de bonde e operários de construção; mas também, por outro lado, os artistas mambembes, os mendigos e as prostitutas. Com base na vivência diária junto a esses grupos sociais, Brecht entrava em contato com uma visão de mundo já oposta à das classes abastadas, de modo que esse ponto de vista vai compondo, à sua maneira, uma perspectiva antiburguesa ao cotidiano de Augsburg, simultânea à eclosão da Primeira Guerra.

Convém lembrar também que, assim como os ‘Wandervogel’ tinham sua coletânea privada de canções, o período deu ensejo ao manuscrito *Canções para Klampfe*, usado apenas para consulta do grupo, que foi terminado simultaneamente à primeira versão de *Baal* em 1918 e está diretamente relacionado à poesia falsamente amadora e anacrônica de Wedekind, que, como Brecht conheceu mais ou menos na

⁵⁰ Na contramão do empenho de renovação espiritual expressionista, que, em seu elã visionário, universalizante, estabelecia como interlocutor toda a humanidade, os poemas de Brecht teriam se desenvolvido com base na “dramatização de pequenas situações do cotidiano da juventude marginal de Augsburg e Munique, precariamente equilibrada no dilema entre revolta circunscrita e acomodação à ordem antissocial”. De fato, na introdução para *Hauspostille* – escrita em 1926, e fixando portanto esse elemento memorial e privado como chave de leitura do livro oito anos depois –, Brecht menciona ao menos Otto Müllereisert, Hanns Otto Münster e um certo ‘Orge’, que na verdade era o apelido de George Pfanzelt, a quem Brecht dedica *Baal*. No poema “Sobre os pecadores nos infernos” outros nomes aparecem, como Marie, que pode ou não pode ser a mesma de “Lembrança de Marie A.”. Sobre esse aspecto de *Hauspostille* ver “Changement-transformation” (p.13) e “Augbourg comme mode de vie intellectuel” (p.29). In: MAYER, Hans. *Brecht et la tradition*. Paris: L’Arche, 1977.

mesma época, tratava de impulsos sexuais e da oposição ao espírito pequeno burguês dominante⁵¹.

A diferença que havia entre a itinerância dos dois grupos também é digna de nota. Embora sua clique realizasse passeios noturnos pelo campo – e nisso entrasse também um elemento romântico, ligado às perambulações inclusive na economia formal dos poemas⁵² –, aparentemente, isso não tinha tanto o significado de uma viagem espiritual, pautada pelo retorno idealizado a uma vida mais livre. Em vez disso, esses passeios na calada da noite rumo aos baixios da cidade – guiados pelo lampião mencionado em “Canção de feira” – tinham o sentido de um contato constante, desabusado, moralmente provocativo, com a marginalidade complementar ao mundo respeitável e burguês da Bavária. Em 1918, ao final da Primeira Guerra, quando Brecht cursava medicina em Munique, o ponto de encontro de sua segunda geração de boêmios era a taverna de Gabler, onde se fazia festas à fantasia, saraus e de onde se partia para as andanças em bares da cidade.

Como *Baal* deixa indicado em suas diversas cenas de taberna e mansardas estudantis, foi ali, em meio às prostitutas e clientes, que Brecht começou a apresentar suas canções e baladas. A ideia é confirmada por um dos parceiros mais importantes do período, George Pfanzelt, aquele para quem o jovem poeta dedicou sua peça de estreia, num depoimento onde já se pode ver como Brecht, a partir do contexto em que está, retoma poemas clássicos e desentranha deles a experiência social sublimada pela alegoria oriental (no caso, a prostituição):

“Chegamos enfim ao prostíbulo ‘Sete lebres’ na travessa Bäcker. De pronto uma das damas de companhia sobe na mesa e começa a cantar sob grande alarido canções insinuantes. Consigo me lembrar ainda de

⁵¹ Segundo Dummling, o manuscrito de *Lieder für Klampfe*, fundamental no processo de construção de sua oposição à sublimação dos conflitos romântica, reúne canções escritas logo depois das primeiras viagens a Munique, onde ele assistiu às apresentações de Wedekind. Por isso esses poemas anticristãos, coalhado de ladrões e de uma apologia dos instintos básicos humanos, versam também sobre o poeta que criou originalmente essa possibilidade, Villon: “Canção dos patifes”, “Sobre François Villon” e “As omissões de um mártir” (*Lied der Galgenvögel, Vom François Villon e Auslassungen eines Märtyrers*). In: DUMMLING, Albrecht. *Op. Cit.*, p.73-74.

⁵² Não só diversos poemas de Brecht fazem alusão aos passeios de lampião, como também é próprio à tradição lírica romântica, especialmente a inglesa, a perambulação pelos campos e florestas, de onde o poeta simula o movimento de retirar inspiração para suas meditações sobre a existência e a natureza. Como na década de 1930 ficará claro quando Brecht cita um poeta inglês em seu *Cinco dificuldades em escrever a verdade*, ele preferia a lírica inglesa à alemã, pois a alemã teria ficado cindida entre a “vertente pontifical” e a “irônica”, para prejuízo de ambas. Nesse sentido ver duas entradas dos *Diários de Trabalho*: “A faxina linguística em que me meti com os *Epigramas Finlandeses* dirige naturalmente meu pensamento para a evolução da poesia. Que decadência! Aquela esplêndida unidade, tão cheia de contradições, demorou logo depois de Goethe; Heine seguiu a linha totalmente profana, Hölderlin a linha totalmente pontifical (...)” [22.8.40]. “Deparei com *She was a phantom of delight* de Wordsworth e fui levado por essa peça, agora longínqua, a refletir sobre como é variada a função da arte e como é perigoso promulgar leis. Até mesmo rótulos como ‘idílio pequeno-burguês’ são arriscados (...) O pequeno-burguês que atualmente patrulha os campos da Inglaterra equipado com espingardas e coquetel *molotov* (usados contra tanques na guerra civil espanhola, como nos assegurou um general no rádio) tem até certo ponto motivos bastante legítimos para culpar seus Wordsworths; mas é justamente em situações desumanizadas como estas que a *lovely apparition, sent/ to be a moment’s ornament* ajuda a evocar outras situações menos dignas da raça humana (...)” [24.8.40] In: BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho. Volume I. 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. pp.111-114.

um par de versos que repetíamos a plenos pulmões: “tenho pêlo de moço na barriga/ acho que sou então um gorila”. Estávamos é claro em grande empolgação. Foi quando Brecht pegou seu violão e começou a cantar *Der Gott und der Bajadere* de Goethe. Quanto mais ele acentuava, com sua voz estridente e aguda, em ritmo tão estranho, os versos sobre o destino da dançarina indiana em seu templo, mais se fazia silêncio na espelunca. Como num velório, ficavam todos ali, em pé, até que Brecht terminasse de cantar⁵³”.

O depoimento em questão, no caso, é feito pelo mesmo ‘Orge’ que, em *Hauspostille*, aparece como uma espécie de tutor da devassidão. O poema “As preferências de Orge” dispõe de modo exemplar o aspecto expansivo, o chamado à vida nua de que as antilições do livro se compõem. Nele, recorrendo a um jogo de linguagem livre reminiscente dos *jongleurs* medievais⁵⁴, um roteiro de vida dissoluta serve para contrariar as expectativas de uma vida privada e tutelada. Isso enquanto, ao mesmo tempo, o poema permite enunciar a expectativa de outra vida, mais isenta de convenções, calcada sobretudo em situações corriqueiras do cotidiano periférico. Nesse sentido, como se recitasse as leis secretas governando a clique, o Eu-lírico enuncia uma moral situada entre a apologia da vida livre e criativa dos marginais e a consciência da transitoriedade dos vínculos, parte positiva de sua precariedade, partilhada em certa medida com os excluídos:

(...)

Das meninas, as púberes.
Das esposas, as adúlteras.

Dos orgasmos, os sem sincronia.
Dos ódios, os de dupla via.

Dos domicílios, os temporários
Dos adeuses, os bem sumários.

⁵³ “Schliesslich landen wir im Prostituierten-Domizil Sieben Hasen in der Bäckergasse. Es ging hoch her. Unversehens stand eine der Amusierdame auf dem Tisch und sang unter grossem Beifall anzügliche Lieder. Ich kann mich noch eines Kehrreim erinnern, der immer wieder von allen in Hochstimmung mitgesungen wurde: >> Ich hab ein Büschel Haar am Bauch, ich glaub ich bin ein Aff<<. Wir waren natürlich alle in gehobener Laune. Da griff Brecht zur Gitarre und sang den Mädchen und den anderen Gästen Goethes >>Der Gott und die Badajere<< vor. Je weiter Brecht das Geschick der indischen Templetänzerin vortrug, mit seiner aufreizen-krächzenden Stimme und dem ungewöhnlichen Rythmus, um so stiller wurde es in der Schenke, wie in einer Leichenhalle standen sie alle und hörten Brecht singen”. *Apud*: “Die Lieder der *Hauspostille*” RITTER, Hans Martin *In*: LEHMANN, Hans-Thies & LETHEN, Helmut (hrsg). *Brechts Hauspostille – Text und kollektive Lesungen*. Stuttgart: Metzter Studienausgabe, 1978, p.206.

⁵⁴ Em geral, é coisa aceita a ideia de que Brecht retoma de François Villon o traço narrativo de suas baladas, explorado sobretudo nas duas grandes obras do poeta (*Legado e Testamento*), de onde viria tanto a reflexão em torno de personagens grandes e pequenas da História, quanto o tom sentencioso que predomina nas “antilições” de *Hauspostille*. O destaque também vai para a função que as temáticas da poesia de Villon desempenham na visão antiburguesa do modernismo de Brecht e Wedekind: as tabernas, prostitutas, pequenos ladrões, a invectiva contra os poderosos, a visão mundana e anticlerical, a consciência da morte e da finitude orgânica. Ainda assim, há também em alguns poucos poemas de Brecht certo jogo livre e associativo de linguagem, baseado em estruturas repetitivas pouco diferenciadas, de assunto cambiante, com um claro ar medieval. Pode-se encontrar algo parecido em Villon, por exemplo em *Balada dos provérbios* (p.312), *Balada das coisas sem importância* (p.317), *Balada das contraverdades* (p. 321). VILLON, François. *Poesia*. Ed. USP: São Paulo, 2000.

Das artes, as não rentáveis
Dos professores, os enterráveis.

Dos prazeres, os exprimíveis
Dos projetos, os exequíveis⁵⁵.
(...)

Salvo por ser expressa em clima de bordel, a lista das preferências de Orge não foge demais à regra da sensibilidade de época, que opunha as expectativas dos jovens às possibilidades de vida aprovadas pela comunidade oficial.

Assumindo com maior ou menor ironia o rebaixamento de expectativas que o senso de realidade impunha a uma geração que não conheceu a *belle époque*, mas sim a eclosão da Primeira Guerra, em vez da abrangente reforma do mundo e de suas formas, a cargo da arte, pela qual se clamava nos poemas expressionistas, a demanda de liberdade é aqui um tantinho rebaixada. Quase total prevalência do prazer e da arte sobre o trabalho rentável ou o compromisso; deslegitimação da autoridade inamovível; preferências sexuais proibidas por lei; no lugar do casamento juramentado, a cisão entre vida doméstica e libidinosa; em vez dos conflitos velados na rotina burocrática, os ódios e amores declarados; para além da casa na *Innenstadt*, a moradia temporária. Sem excluir a mímica juvenil da verdade sob as convenções adultas, ele aponta para uma postura antiburguesa que tem suas raízes em práticas cotidianas dos adolescentes, fixadas pelo poeta em sua “lírica de circunstância”.

Ainda assim, por se integrar no livro a uma ampla visão de mundo que opõe a moral comunitária à amoralidade antissocial das pequenas cliques, esse poema formula, à sua maneira, o modo como a liberdade de costumes da boemia vai dando contornos a uma relação específica com a cultura urbana, baseada num vínculo com o que ela, dentro e fora da *Innenstadt*, reprimia: a natureza. Se essa ideia faz sentido, então daí deriva, em grande medida, uma das dimensões românticas que o livro, malgrado toda a tendência paródica e objetivista, ainda contém: a imagem da natureza aqui presente, inconciliável com as estreitas amarras da comunidade arregimentada, por um lado, se nutre de uma rotina violenta, degradante, que reduz homem, bichos e paisagem a um mesmo denominador; por outro lado, é também pulsante, vivaz, selvagem, em suas

⁵⁵ “ (...) Von den Mädchen, die neuen./ Von den Weibern, die ungetreuen// Von den Orgasmen, die ungleichzeitigen./ Von den Feindschaften, die beiderseitigen// Von den Aufenthalten, die vergänglichlichen/ Von den Abschieden, die unterschwänglichen/ Von den Künsten, die unverwertlichen/ Von den Lehrern, die beerdlichen// Von den Genüssen, die aussprechlichen/ Von den Zielen, die nebensächlichen(...)”. “Orges Wunschlist” In: BERTOLT, Brecht. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.219-228. [T. do A.]

manifestações alheias a qualquer tipo de controle, enunciadas em alto e bom som pela clique juvenil.

Na medida em que se fixa numa leitura da história da civilização, essa dimensão do livro se reafirma e amplia quando, na introdução, Brecht estabelece um vínculo entre as vivências adolescentes da clique e a sessão das ‘Crônicas’. Transformando a rotina provocativa e ousada dos jovens marginais em um pequeno modelo da ontogênese humana, pode-se dizer, assim, que *Hauspostille* diz respeito, tanto a um ritual cotidiano, que aparece descrito como circunstância real dos poemas a serem imaginadas pelo leitor, quanto a uma visão da história em ampla escala sob os mesmos termos. Assim é que parte do livro une, sugestivamente, o caráter realista de sua dimensão de ‘lírica de circunstância’ com os grandes eventos históricos, tratados contudo com a mesma verve, feita de embriaguês, viagem por campos exóticos e brutalidade entre as personagens.

A maioria dos poemas de ‘Crônicas’ tem a ver com expedições mais ou menos simbólicas em navios, como se a clique aqui se figurasse como um bando de piratas. Desse registro o livro retira certo espírito de bravura, como acontece quando os “Os homens de Cortez”, despertando da ressaca de conhaque e do sono pesado na floresta tropical, veem-se ameaçados pelos ramos da floresta, que, depois de brava luta, termina por engoli-los (situação exatamente idêntica à de “Canção da tropa ferroriária no Forte Donald”, salvo pela iconografia comercial aborígene americana, extraída de Karl May e do cinema). Algo parecido com o que se dá, também, na “Balada de muitos navios”, reelaboração do “Barco ébrio” de Rimbaud, em que a imagem condutora de uma embarcação na intempérie permite que o Eu-lírico, junto a seus amigos ‘navios’, se imagine singrando a paisagem de ‘água salobra’ numa velha ‘chalupa’ em luta contra todo tipo de ‘raias e leões’⁵⁶.

Nesse sentido, a aventura, extraída em parte da sublitteratura, em parte das empreitadas coloniais pré-burguesas – e assim englobando a juventude da civilização europeia e a dos adolescentes –, dá forma à parte de *Hauspostille* dominada por certa faceta solar, em que, amoralmente, a violência da vida natural, cifra da civil, se combina a belas transfigurações das impressões que a paisagem do interior deixaram na sensibilidade de Brecht⁵⁷. É o caso também nesta alegoria sexual que, na contramão dos

⁵⁶ “Von des Cortez Leuten”, “Ballade auf vielen Schiffen” e “Ballade von den Seeräubern”, In: BERTOLT, Brecht. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.219-228.

⁵⁷ Jan Knopf tece um comentário sobre a ambivalência entre escapismo e compromisso na lírica do jovem Brecht que, apontando para um motivo central de *Hauspostille*, também toca a ambivalência do *Zeittheater* de Brecht. Basta pensar no ‘pseudo-banditismo heroico’ de MacHeath e nas correspondentes fantasias com navios e piratas de Polly e Jenny em *A ópera dos três vinténs*. “Não é possível afirmar se a lírica da natureza – por exemplo as baladas de aventura –, numa tentativa de desdobrar e fantasiar novos espaços de liberdade individual em contraste com os fundamentos de uma existência burguesa, expressam um desejo de evasão

poemas hínicos da tradição alemã⁵⁸, compõe uma espécie de movimento de ascese espiritual dessublimado, em que recusa a dor de cotovelo, autoridade dos séculos e brisa da tardinha no campo se confundem:

SOBRE TREPAR EM ÁRVORES

1

Quando à tardinha vocês saírem do banho na lagoa
– pois devem estar nus e a pele úmida –
procurem a árvore mais próxima, subam em suas copas
ao vento brando. O céu também deve estar pálido.
Procurem as árvores grandes, sob a noite taciturna,
cujas copas lentamente se balançam –
E esperem a noite entre as folhas que dançam
com a testa entre morcegos que esvoaçam!

2

As folhas duras e pequenas nos galhos
vão bicar-lhes as costas, pois, vocês sabem,
elas também se equilibram na estreita haste.
Trepem então, entre gemidos, no mais alto estame.
Como é belo balançar-se sobre as árvores!
Mas convém não dar impulso com os pés.
Sejam para a árvores o que a copa para ela é:
à tardinha desde sempre ela a balança de revés⁵⁹.

Como a crítica costuma ressaltar, dando continuidade ao costume do jovem Brecht de ‘se deixar levar’ pelas diversões populares, ou ao contato direto com a existência despossuída – mas também livre de convenções – do subúrbio rural, trata-se

diante da ordem social. Contra isso testemunham, tanto a contradição e a simultaneidade entre as baladas de aventura e os poemas socialmente críticos como *Lenda do soldado morto*, quanto os frequentes meios de observação distanciada do narrador (fictício) com relação ao narrado”. [“Die Naturgedichte bzw. die >>Abenteuer<< Balladen hingegen können auf der Grunde einer insgesamt gesicherten bürgerlichen Existenz als Versuch, neue Wirklichkeitsräume individualistisch zu erschliessen oder zu phantasieren, gesehen werden, dass sie jedoch Flucht vor der Gesellschaft ausdrücken, kann nicht bestätigt werden. Dem widerspricht einmal die Gleichzeitigkeit der Abenteuer-Balladen mit der gesellschaftskritischen *Legende vom toten Soldaten*, dann widerspricht dem auch die bei Brecht so häufig zu beobachtende Distanz des (fiktiven) Darstellers zum Dargestellten”]. KNOPF, Jan. *Op. Cit.*, p.16

⁵⁸ Conforme Paolo Chiarini indica em seu comentário sobre as afinidades e distinções entre Brecht, Johannes Becher e o Expressionismo, procede dos hinos a dimensão ‘ascensional’ da tradição lírica alemã, que o Expressionismo, mesmo em sua fase engajada, desenvolveu. Apesar de todo o espontaneísmo do movimento, o fato é que esses poetas reformularam o verso livre e não rimado, armado em retórica patética e em apóstrofes aos espíritos elementares, cuja origem remonta à poesia do *Sturm und Drang* e a seus desenvolvimentos subsequentes nas obras de Schiller, Goethe, Klopstock e Hölderlin. CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.58-61.

⁵⁹ “VOM KLETTERN IN BÄUMEN// 1// Wenn ihr aus eurem Wasser steigt am Abend -/ Denn ihr müsst nackt sein, und die Haut muss weich sein -/ Dann steigt auch noch eure grossen Bäume/ Bei leichtem Wind. Auch soll der Himmel bleich sein./ Sucht grosse Bäume, die am Abend Schwarz/ Und langsam ihre Wipfel wiegen, aus!// Und wartet auf die Nacht in ihrem Laub/ Und um die Stirne Mahr und Fledermaus!// 2 //Die kleinen harten Blätter im Gesträuche/ Zerbecken euch den Rücken, den ihr fest/ Durchs Astwerk stemmen müsst; so klettert ihr/ Ein wenig ächzend höher ins Geäst./ Es ist ganz schön, sich wiegen auf dem Baum!/ Doch sollt ihr euch nicht weigen mit den Knien/ Ihr sollt dem Baum so wie sein Wipfel sein:/ Sei hundert Jahren abends: er wiegt ihn”. In: BERTOLT, Brecht. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p.209. [T. do A.]

aqui, já, de uma espécie de ‘materialismo instintivo’. Um tipo de materialismo que, em vez de propor uma oposição abstrata e espiritualmente renovadora entre Eu-lírico e mundo – a base da lírica Expressionista – se constrói na intersecção entre a vida nua da boemia, não distante do desamparo proletário, e a mutabilidade proteica, voraz, da natureza.

Nesse tipo de materialismo, extraído do próprio contraste entre a intenção de Brecht de figurar imagens definitivas da experiência natural e a lógica da natureza (e da história) de se dissipar, Leandro Konder vislumbra o germe da dialética brechtiana. Mais especificamente no estatuto próprio que o movimento evanescente das nuvens adquire no livro. Comentando uma observação de Hannah Arendt sobre esse detalhe da lírica de Brecht, ele pontua:

“A questão estava posta para o jovem Brecht e voltaria a se apresentar, sob outra forma, para o Brecht maduro: o movimento dos seres humanos ao fazerem sua história só engendra realidades provisórias, efêmeras, momentâneas? Ou, sem resvalar para uma perspectiva metafísica, podemos pensar na existência de uma dimensão na qual hegelianamente certa continuidade se afirma através da descontinuidade?”⁶⁰.

Justamente desse aspecto do livro, no entanto, deriva sua faceta obscura, ligada num primeiro momento à figuração dos aspectos reprimidos da vida orgânica que se misturam aqui e ali entre as provocações da clique. Se boa parte de *Hauspostille* é composta por prédicas invertidas, é na voz de Orge que está escrito o poema “Canto de Orge”⁶¹, aproveitado também por Brecht na primeira cena de taberna em *Baal*, segundo o qual ‘o lugar mais feliz em que um homem pode estar não é a sepultura dos pais, nem o bordel, nem o confessionário, mas sim a privada’.

Retomando a forma do *Kneipenlied*⁶², ele vem acompanhado de uma pequena notação musical, em recitativo – um simples estribilho em mi, no tom de Lá menor, de

⁶⁰KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a História*. Fonte: IEA/USP.

>>><http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf/view>. pp.7-8.>>>. Interpretação de mesma ordem foi desenvolvida em JESI, Furio. *Bertolt Brecht*, publicado em Il castoro, número 73, em outubro de 1974. Fonte:

>>><http://ebooks.gutenberg.cc/Wordtheque/it/AAAAQV.txt><<

⁶¹ “Orge me dizia: // 1// O lugar favorito que na Terra ele tinha/ Não era a cova dos pais com matinho crescido// 2// Orge me dizia: seu lugar mais adorado/ na face Terra era o sanitário // Recanto onde o homem se basta/ em ter por cima estrelas, por baixo bosta” [“Orge sagte mir: //1// Der liebste Ort, den er auf Erden hab’/ sei nicht die Rasenbank am Elterngrab/2 Orge sagte mir: Der liebste Ort/ Auf Erden war ihm immer der Abort.// 3// Dies sei ein Ort, wo man zufrieden ist/ Dass drüber Serne sind und drunter Mist//(...)”]. In: BERTOLT, Brecht. *Bertolt Brechts Hauspostille*. Bibliotek Suhrkamp. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.46-47 [T. do A.]

⁶² Essa forma de canção, *Saufen-* ou *Kneipenlied* (Canção de bar ou de bebedeira), com sua alternância de compassos, suas fermatas que pedem respostas em coro e seus “recitativos” livres, será empregada também em *Mahagonny n°1, n°2 e n°3*. Tanto que o crítico Hans Martin Ritter chega a partir delas para indicar no uso paródico de estilos desprezados, na sobreposição de ritmos e métricas incongruentes e na simplicidade melódica uma constante estrutural das canções de Brecht. “Die Lieder der *Hauspostille*” RITTER, Hans Martin. In: LEHMANN, Hans-Thies & LETHEN, Helmut (hrsg). *Brechts Hauspostille – Text und kollektive Lesungen*. Stuttgart: Metzler Studienausgabe, 1978. p.218.

ritmo regular (colcheia e semicolcheia pontuada) –, como se a canção tivesse sido feita para ser cantada em coro numa mesa de bar (ver *anexo a*). Embora sua lição final seja espirituosa – e pressuponha já a eliminação, com provocação, da vida institucional nas figuras que alija – o contraponto entre o céu cravejado de estrelas e a bosta, saldo da operação, tem como sentido um esvaziamento que se torna produtivo no poema, mas registra, na qualidade da “matéria” trabalhada, seus limites. Entre as esferas institucionais e o arrepio informe da natureza, existe apenas o ato bestial de devoração e evacuação, acintosamente devolvido ao leitor. Assim é que, ali onde a luz da sacristia não bate, a matéria volta à matéria.

Partindo de uma simples tirada de espírito sobre uma ida ao banheiro, a mesma linha de pensamento pode traçar os contornos de uma séria e agressiva meditação sobre o sentido da vida, quando nem mesmo as viagens para o campo, ou os costumes dissolutos na cidade prometem algum fundamento. É quando, ainda na sessão de Orge, a lírica de Brecht toca o niilismo predominante de fio a pavio em *Baal*, peça que, paradoxalmente, poderia ser descrita como uma rapsódia de elogio ao desejo, em todas as suas formas:

RESPOSTA DE ORGE PARA QUANDO LHE DERAM CORDA E SEBO

1

Orge cantava: "que bom seria
se minha vida melhorasse".
Sua vida na verdade ia bem mal –
mas era bem melhor do que ele.

2

Corda e sebo um dia ele ganhou:
Era mesmo uma porquice,
Sob estrelas tão brilhantes,
Que um homem se sujasse.

3

Mas havia também picos e vales
jamais vistos por nenhum ser:
por isso era bom ter parcimônia
no ato de desaparecer.

4

Enquanto o sol bem rente brilha
já não é tarde demais:
o sol nasce ali na frente
e vai morrer ali detrás.

5

Árvores também havia
frondosas mas comuns
sobre as quais se pendurar
sob as quais fazer o jejum.

6

Embora do real o homem
quase nunca se desfaça,
sua bosta ele oferece
para quem ali já passa.

7

Quando de ódio e náusea
ele está bem cheio,
então ele a reparte:
- pelo jeito, bem ao meio⁶³.

Se há um germe de dialética presente nesse poema, ela é, como se pode ver, uma dialética negativa: reação sempre renovada e fundamental para o sentido da posição antiburguesa da clique; mas simultaneamente limitada à ineficácia do escândalo frente à comunidade. Afinal de contas, a tácita resposta da cidadezinha – tão soporífera e boçal quanto os ciclos da natureza – é a ameaça silenciosa da pena capital (corda e sebo), implicada desde o título. O ‘materialismo instintivo’ extraído da relação com a natureza, a marginália, o sexo, e cultivado como certo fator de unidade da subcultura boêmia, não encontra um ponto de apoio mais amplo na comunidade. Assim, o fato de que a ‘resposta’ do Eu-lírico reflua para a paisagem natural, aqui de rarefeita vegetação, ou para a matéria fecal, sugere mais a inexistência de ensejo para sua

⁶³ “ORGES ANTWORT ALS IHM EIN GESEIFTER STRICK GESCHICKT WURDE// 1// Oft sang er, es wäre ihm sehr recht/ Wenn sein Leben besser wär: / Sein Leben sei tatsächlich sehr schlecht -/ jedoch sei es besser als er.// 2// Strick und Seife nähme er gerne:/ Es sei eine Schweinerei/ Wie er auf diesem Sterne/ Schmutzig geworden sei.// 3 // Doch gäbe es Höhen und Täler/ Die man noch gar nicht gesehn:/ Es sei desto rentabler, ja wähler-/ischer man sei im – Vorübergehen.// 4// Solange die Sonne noch nah sei/ sei es noch nicht zu spät:/ Und er warte, solange sie noch da sei/ Und solange sie noch untergeht.// 5// Es blieben noch Bäume in Mengen/ Schattig und durchaus kommun/ Um oben sich aufzuhängen/ Oder unten sich auszuruhen.// 6// Jedoch seine letzte Realie/ Gibt ein Mann nur ungern auf./ Ja, auf seine letzte Fäkalie/ Legt er seine Hand darauf.// 7// Erst wenn er von Ekel und Hasse/ Voll bis zur Gurgel sei:/ Schneide er sie, ohne Grimasse/ Wahrscheinlich lässig, entzwei”. In: BERTOLT, Brecht. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8, Gedichte I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p. 211. [T. do A.]

formulação em termos públicos, do que uma força coletiva que realmente transformasse a moral e a vida.

Isso indica que a transição entre a imaginação romântica derivada da rotina antissocial das cliques provincianas e a transformação concreta das relações sociais fica interrompida, pois não se justifica no curso da história, cujo ponto final até aquele momento eram a Primeira Guerra e o impulso industrial capitalista da reconstrução no Pós-Guerra. Ou, para dizer o mesmo, com Jameson:

“A figura do apetite deve irromper e quebrar a mobília, mas ela não pode evoluir, ela não conhece nenhuma história interessante a não ser a exaustão final e a morte. Isto ainda não é o cinismo brechtiano e nem mesmo uma camada histórica: antes é algo que toma o lugar de uma camada da infância que tantos escritores acalentaram e, numa visão retrospectiva, se esta já houvesse sido inventada, sem dúvida corresponderia àquilo que mais tarde foi chamado adolescência. Enquanto isso, essa é seguramente a fonte de um materialismo propriamente brechtiano – talvez, se histórico em alguma medida, ele seja o lugar situado em meio à história de onde as figuras do pai, o Kaiser e o resto desapareceram ignominiosamente, sendo seu lugar tomado pelas revoltas obscuras de todos os tipos (das quais se pode buscar refúgio em Augsburg no apartamento do andar de cima), antes que a nova ordem do mundo moderno (Weimar) se estabeleça. Acho que o gesto de apropriação que ele agora encena – que talvez seja a própria fonte dos *gestos* em geral e do dramático, pode ter seu número e princípio organizativo opostos no momento de dissolução, como nos poemas da ‘Menina Afogada’, em que um corpo lentamente se dissolve na água⁶⁴”.

2.3 Antilira crepuscular vs. retórica humanista

Nesse ponto, convém lembrar a relação contraditória que Brecht construiu com o Expressionismo, em seu imbricamento com a política. Ao passo que a tendência primordial de *Hauspostille* consiste em extrair de casos da província – ou de grandes eventos históricos refletidos na subliteratura e nas vivências das cliques boêmias – uma lírica profana, realista, circunstancial, o clima geral de “crepúsculo da civilização”, que também envolve o livro, na medida em que prescinde de justificativa ou solução, refletindo e propalando ironicamente o derrisório espírito de época do Pós-Guerra, mas

⁶⁴ Cf. “Prólogo” In: JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.25.

dele extraindo certo caráter assertivo, moderno e negativo, também se sustenta numa espécie de “idealismo invertido”.

Como a crítica costuma reafirmar bastante, o tom elevado e convocatório de Johannes E. Becher, seus clamores pela República dos homens livres dirigidos aos “Jovens de vinte anos!”, seu olhar fascinado para a monumentalidade das cidades estão quase ausentes no livro⁶⁵. Ainda assim, podemos notar na leitura atenta do livro que a ambiência mortíça que contorna ambas as líricas, permeando até mesmo a postura terra-a-terra de ir ao encontro da vida – nos dois casos nutrindo-se do caráter portentoso mas frágil e fugidio da própria vida moderna, só que em Brecht anacronicamente aplicado a um rito cotidiano de província⁶⁶ – é semelhante.

Na época em que concluiu a versão de 1927 de *Hauspostille* Brecht escreveu uma série de artigos e se embrenhou frequentemente em polêmicas sobre o indesejável caráter expressivo da lírica⁶⁷. Não é contudo estritamente no terreno da lírica que se justificam suas discordâncias com seus contemporâneos expressionistas, também ligados à estrutura teatral de Munique no imediato Pós-Guerra, onde Brecht fixou suas parcerias com Erich Engel, Leon Feuchtwanger, mas também com Arnolt Brönnen⁶⁸.

⁶⁵ Pode-se citar como exemplo este poema escrito por Becher em 1916, em plena Primeira Guerra Mundial, onde a maquinaria de guerra se confunde com a força do espírito juvenil-revolucionário e o crepúsculo desemboca diretamente no hino da nova república: [“AND DIE ZWANZIGJÄHRIGEN// Zwanzigjährige!... Die Falte eures Mantels hält/ Die Strasse auf in Abendrot vergangen./ Kasernen und das Warenhaus. Und streift zuend den Krieg./ Wird aus Asylen bald den Windstoss fangen./ Der Residenzen um ins Feuer biegt!/ Der Dichter grüsst euch Zwanzigjährige mit Bombenfäusten./ Der Panzerbrust, drin Lava gleich die neue Marseillaise wiegt!"]. “AOS DE 20 ANOS// Vocês, os de vinte anos!... A rua mantém aberta/ A dobra de seus casacos no crepúsculo passado./ Casernas e o armazém. E leva ao fim da guerra./ Logo perseguirá dos asilos a rajada de vento./ Das residências vem o fogo!/ O poeta cumprimenta vocês, os de vinte anos, com punhos-bomba./ peito-tanque, dentro a lava pesa como a nova Marselhesa!”. CAVALCANTI, Claudia. *Poesia expressionista alemã*. Estação Liberdade: São Paulo, 2000, pp.42-43. [T do A: modificamos da tradução de Claudia Calvacanti o vocativo de abertura (*Zwanzigjährige!*), bem como dois neologismos da estrofe final (*Bombenfäust* e *Panzerbrust*)].

⁶⁶ A afinidade com o Expressionismo é registrada pelo próprio Brecht no epílogo de *Hauspostille*, em “Pobre BB”. Afinal esse poema constrói em efígie um movimento que leva do “frio na Floresta Negra” à desolação coletiva do anonimato nas “selvas de asfalto”. Embora o poema enumere objetos cotidianos como o “jornal” e o “conhaque”, narre cenas comuns da cidade, como a ida ao bar e a noiteada entre amigos, ele passa por ‘visões’ como “pinheiros que urinam” e termina com uma premonição apocalíptica, mesmo que esfriada pela irônica afetação íntima do Eu-lírico: o desejo de, “durante os terremotos que virão” não “apagar seu Virginia (charuto) com muita amargura”. BRECHT, Bertolt. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p.211.

⁶⁷ Penso não só no supracitado artigo *Lírica como expressão*, mas também no escândalo de 1927 em que Brecht, convidado para ser jurado de um concurso de poesia, resolve negar o prêmio a todos os concorrentes, destinando-o a um poeta que não estava no concurso – Hanns Küper, com seu “He! He! Iron Man” sobre um ciclista. Deste modo Brecht usava a situação para se contrapor, mais uma vez, ao caráter expressivo da poesia. A situação é relatada em toda a bibliografia sobre o poeta, mas aparece em primeira mão no artigo *Pequeno relato sobre 400 jovens líricos*, do qual se pode destacar o seguinte trecho: “A última época do Im- e Expressionismo (ou seja, >>a arte da sugestão<<, cujos dias estão contados) criou poemas cujo conteúdo consiste em belas imagens e em palavras aromáticas. Entre eles, há alguns achados de sorte, coisas que nem se pode cantar nem se pode dar a alguém que precisa ser revigorado mas que ainda assim prestam. Fora essas poucas exceções, esses produtos do puro lirismo são na verdade hiper-valorizados. Eles simplesmente se afastam demais dos gestos originais com que se compartilha um pensamento ou do ato de oferecer a um estranho sentimentos úteis. Toda grande poesia tem valor de documento”. [“Die letzte Epoche des Im- und Expressionismus (also die >>Druck-Kunst<<, deren Tage gezählt sind) stellte Gedichte her, deren Inhalt aus hübschen Bildern und aromatischen Wörtern bestand. Es gibt darunter gewisse Glückstreffer, Dinge, die man weder singen noch jemand zur Stärkung überreichen kann und die doch etwas sind. Aber von solcher Ausnahmen abgesehen, werdem solche >>rein<< lyrischen Produkte überschätzt. Sie entfernen sich einfach zu weit von der ursprünglichen Geste der mitteilung eines Gedankens oder einer auch für Fremde vorteilhaften Empfindung. Alle grossen Gedichte haben den Wert von Dokumenten”] “Lyrik-Wettbewerb/ I-Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker” In: BRECHT, Bertolt. *Über Lyrik*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1971, p.8.

⁶⁸ Um dos ambientes em que os jovens artistas se reuniam – e onde o conflito entre Brecht e os Expressionistas eclodiu – eram os seminários do diretor de teatro Arthur Kutscher, na Kammerspielhaus, que, aparentemente, era mais favorável ao Expressionismo que a Brecht. Ao menos segundo a anedota que diz que Brecht, ao escrever *Baal* em resposta a *O solitário* de Hans Johst, ganhou a

Essa tensão se deixa explicar pelo desenvolvimento que o teatro sofreu nos anos de crise e de instauração da república na Alemanha, quando o Expressionismo, e sua retórica humanista, dominantes nesse meio artístico, deixavam de ser fatores de unidade da intelectualidade revolucionária de 1919 e passavam a fazer parte dos dilemas da escolha de uma nova postura, adequada a uma conjuntura cultural em transformação. Nesse processo, é possível dizer que os pressupostos idealistas do movimento, que também foram responsáveis por sua politização, são colocados em questão.

O teatro expressionista, por ter-se firmado em suas origens a partir de uma demanda de renovação dos costumes e de liberdade criativa para além da sensibilidade cordata e autocomplacente das classes médias imperiais (os *Biedermeier*), viveu desde o começo do século XX em clandestinidade. À época da Primeira Guerra contudo, também passou por um período em que os postulados formais da ‘busca da essência na superfície das relações’, típicos de sua primeira fase, foram combatidos por uma segunda geração, ligada à revista *Aktion* de Franz Pfemfert e outros publicistas independentes⁶⁹.

Uma importante base artística dessa segunda geração era a própria Munique que Brecht conheceu, cuja boemia, animada pelos eventos políticos de grande escala, serviu de incubadora para a sessão dos artistas afinados com a ala dissidente do SPD (o USPD), como Ernst Toller e Erich Mühsam. Formando-se no contexto de oposição de 1919-1920, a dicção exaltada, romântica e participativa de peças como *A transformação* e *Homens-massa* de Toller, derivado estético da postura revolucionária, prolongou-se também para além desse contexto, num momento em que a conjuntura já havia sido decidida pelas forças reacionárias da transição democrática, em parte pertencentes à esquerda. O conflito, em sua dimensão estritamente política, explode especialmente em 1921, quando os artistas antes unidos pelo Conselho de Trabalhadores Intelectuais da República da Bavária, organizado por Kurt Hiller – agora apenas pelas organizações culturais como o ‘*Novembergruppe*’ – dividem-se quanto à questão da Assembleia Constituinte, capitaneada pelo SPD já empossado⁷⁰.

inimizade do tal diretor. Ela se encontra numa nota da edição francesa dos escritos sobre teatro. BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le Theatre*. Paris: L’Arche, 1972, p.10.

⁶⁹ Contrária ao Expressionismo e a favorável à veia irônica de Brecht – e por isso mesmo fazendo a ambos pouca justiça – uma caracterização do assim chamado ‘Expressionismo de guerra’ pode ser encontrada em “Entre Expressionismo e marxismo” In: CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.6-7.

⁷⁰ Um artigo do editor da *Die Aktion*, Franz Pfemfert, em sua revista – “National Assembly is Counter-Revolution”, publicado em 30 de Novembro de 1920 –, indica como a própria ideia de democracia era objeto de discussão entre os artistas ligados ao processo revolucionário. Para uma porção dos artistas formados pelo pacifismo e pela oposição ao regime imperial, a Assembleia Constituinte chamada pelo SPD já era o começo da superação do ‘velho mundo’ (embora fosse acompanhada da reconstrução do país pelos trustes empresariais formados durante a Primeira Guerra, auxiliados pelos empréstimos americanos do Plano Dawes); para outra sessão, esse processo estabelecido de cima para baixo era a traição da ‘verdadeira democracia’ praticada pelos conselhos

Passado o momento da organização revolucionaria, presos ou assassinados os artistas que tomaram parte na construção dos movimentos de base da república de conselhos (o exemplo paradigmático é o anarquista Gustav Landauer), a retórica antimilitarista, baseada na realização de um humanismo ainda não alcançado, tinha perdido campo para a reconstrução da cultura progressista em contexto capitalista. Processo esse do qual nasceram as correntes objetivistas que, especialmente nas artes plásticas e na boemia dos cabarés, começavam a se reorganizar em contexto vanguardista, tentando figurar o misto de caos urbano e exaltação dos anos de crise econômica (1921-1923).

No plano das escolhas estético-políticas, a posição de Brecht nesse processo – discernível sobretudo em *Tambores na noite* (1922) mas não só – é ambivalente⁷¹. Antes da Primeira Guerra, sua oposição ao Expressionismo – com a intermitente exceção de Georg Kaiser, “o primeiro dramaturgo a usar o teatro para pensar” – tem como esteio a ‘lírica de circunstância’ de Augsburg a que se ligava entretanto a poesia escatológica e vitalista de *Baal*, não de todo coerente com ela – ou seja, também marcada pelo grotesco expressionista, onde o subindivíduo vira matéria, e ligeiramente altissonante como as elegias de Georg Hym, dedicadas ao “crepúsculo da humanidade”. Depois da Primeira Guerra e da repressão ao processo revolucionário, diante da idealização expressionista de uma nova era de redenção secular, Brecht preferia conservar a contradição entre os ideais, a derrota da resistência e o ponto de vista do lumpesinato egresso da guerra, registrando assim, pelo seu depauperamento ‘natural’, o dos tempos.

É nesse sentido que, a despeito da participação de Brecht nos conselhos populares em 1919, malgrado seu interesse no processo revolucionário, sua poesia registra em *Hauspostille*, com uma imagética e uma dicção que une circunstância e lírica crepuscular, sobretudo o descompasso entre intenções e realizações na revolução de 1919-1920⁷². Isso acontece especialmente no poema escrito em 1920 e integrado à

de trabalhadores em diversas cidades da Alemanha. “The Kaiser goes, the generals stay behind”. In: SCHRADER, Bärbel & SCHEBERA, *The “Golden” Twenties – Art and Literature in the Weimar Republic*, p.17-18.

⁷¹ Ambivalência que também comparece em *Tambores na noite*, cujo foco está no soldado que capitula, não nos combatentes do bairro dos jornais. Nesse sentido ver a paradigmática cena final, quando “o porco vai para casa” em busca de uma “cama macia e branca”, enquanto o lumpesinato do Bar de Glubb se dirige à Friedrichstrasse dos fuzilamentos.

⁷² Hans-Thies Lehmann comenta essa questão, indicando como Brecht passa repetidamente por várias fases da repressão ao processo revolucionário. Primeiro na derrota da República de Conselhos da Bavária [*Räterepublik*], onde em 1918 ele tinha participado como enfermeiro da Liga do Trabalhadores e Soldados de Augsburg; como manifestante na passeata em protesto pelo assassinato de Kurt Eisner e como quórum em diversas assembleias deliberativas [*Wahlversammlungen*] do USPD. Em 1919, se não presença, pelo menos está próximo, em função de suas viagens intermitentes para Berlim, da repressão à sublevação dos espartaquistas em Berlim. Em 1920, encerrando definitivamente a fase de insurgência revolucionária, há também a repressão do *Ruhrgebiet*, massiva, enorme, feita pelo chamado “terror branco” (associação do *Reichwehr* imperial, a polícia e as milícias

coletânea apenas na década 1930, “Canto dos soldados do exército vermelho”, em que se pode ver o mesmo estranho misto de recusa ao tom trágico e violência de *Tambores na noite*. Em vez de ser expressa na forma de um lamento, a derrota das fileiras da guerrilha bávara é narrada de modo a que os protagonistas se fundam à paisagem, numa dinâmica alternada entre o fogo da utopia e o gelo do inverno.

Inspirando-se em “Sangue ruim” de Rimbaud, que também narra do “céu dos eleitos” – seção de *Estadia no inferno* que alude à derrocada da Comuna de Paris⁷³ –, esse poema soma ao modelo comentários irônicos imiscuídos à mediação narrativa da palavra (“filho”), detalhes prosaicos remetendo ao despreparo da ação (como a guarda sonolenta à cavalo). Assim como seu final, como se não bastasse, se resolve na paródia de marcha dos aniquilados rumo ao paraíso da pacificação sangrenta republicana:

CANTO DOS SOLDADOS DO EXÉRCITO VERMELHO

1

Porque nossa terra foi carcomida
sob a luz mortiça de um sol fraco,
ela nos cuspiu para escuras vias
sobre o duro pavimento gelado.

2

O degelo lavou-nos em fevereiro,
É o doce filho do verão rubro!
Outubro então nos cobriu de gelo,
janeiro insuflou nosso peito escuro.

3

Nesse biênio caiu o grito "livre!"
das bocas que só gelo mascavam
E muitos viram em mãos mordidas
a desumana bandeira que agitavam.

4

Foi no ocaso-aveia da tardinha,
a lua zelando o sono em montaria,

paramilitares dos *Freikorps*). “Text und Erfahrung (Von ertrunkenen Mädchen)” LEHMANN, Hans-Thies. In: LEHMANN, Hans-Thies & LETHEN, Helmut (hrsg). *Op. Cit.*, p.140-141.

⁷³ Nesse sentido, comparar o “coração débil” do final do poema de Brecht com a primeira linha do poema do lírico francês: “Tenho de meus ancestrais gauleses o olho blau branco, a testa estreita e o desacerto na luta” [“J’ai de mès ancêtres gauloises l’oeil bleu blanc, la cervelle étroite et la maladresse à la lutte”]. “Saison en enfer” In: RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris: Librairie générale française, 1984, p.126.

pois a marcha nos dava preguiça,
que falamos do futuro que viria.

5

Sob chuvas e ventos obscuros,
o sono nos deitava em pedra dura.
A chuva lavou os olhos sujos
da poeira e dos pecados de uma vida.

6

Foi à noite que o céu se fez vermelho,
para nós esse era o fogo da aurora.
E então do céu se fez a terra espelho
mas a liberdade, filho, ia embora.

7

E então alguém sugeriu: como de praxe
se fazia – “livre é o inferno!”, se dizia.
O tempo passou, a última labareda
nunca era a última e nos lambia.

8

Muitas outras labaredas vieram
mas a liberdade, filho, ia embora.
O tempo passou. E então vieram
os céus de que a gente estava fora.

9

Porque nosso corpo foi carcomido
aos trancos débeis de um peito fraco,
cuspiu o exército no fosso repartido
osso e pele do corpo desmembrado.

10

E com os corpos tesos e encharcados
e com o coração calcinado pelo gelo
e com mãos vazias de sangue salpicado
entramos zangados no céu dos eleitos⁷⁴.

⁷⁴ “GESANG DES SOLDATEN DER ROTEN ARMEE//1 Weil unser Land zerfressen ist/ Mit einer matten Sonne drin/ Spie es uns aus in dunkle Strassen/ Und frierende Chausseen hin.// 2// Schneewasser wusch im Frühjahr die Armee/ Sie ist des roten Sommers Kind!/ Schon in Oktober fiel auf sie der Schnee/ Ihr Herz zerfror im Januarwind.// 3// In diesen Jahren fiel das Wort Freiheit/ Aus Mündern, drinnen Eis zerbrach./ Und viele sah man mit Tiergebissen/ Ziehend der roten, unmenschlichen Fahne nach.// 4// Oft abends wenn im Hafer rot/ Der Mond schwamm, vor dem Schlaf am Gaul/ Redeten sie von kommenden Zeiten/ Bis sie einschliefen, denn der Marsch macht faul.// 5// Im Regen und im dunklen Winde/ War Schlaf uns schön auf harten Stein./ Der Regen wusch die schmutzigen Augen/ Von Schmutz und vielen Sünden rein.// 6// Oft wurde nachts der Himmel rot/ Sie hielten's für das Rot der Früh./ Dann war es Brand, doch auch das Frührot kam/ Die Freiheit, Kinder, die kam nie.// 7// Und drum: wo immer sie auch warn/

Abstraindo a questão histórica, buscando formular como opera em *Hauspostille* tal tendência niilista que levaria à dialética, Hans Mayer vai explicá-la como se, antepondo ao *pathos* humanista do imediato Pós-Guerra uma obsessão pelo movimento de diluição que a natureza e a história exercem sobre o individuado, Brecht, ele mesmo, criasse um “anticulto da desapareição”, em oposição à vazia mística da transformação expressionista.

Ou seja, embora boa parte de sua lírica conservasse um germinal traço realista que relativizava o impulso da fantasia por situações cotidianas; embora, fundamentalmente transitiva, sessões como a das ‘Crônicas’ tenham sido criadas com base em parábolas que conferiam aos costumes confessos e inconfessos da província certa nota irônica e mundana figurada em aventuras exóticas, a negatividade de *Hauspostille* também teria a ver com um conflito espiritual, histórica e culturalmente mediado, entre a aspiração à permanência e a modificação incessante imposta pelos tempos, cifrada num movimento de dissolução, não só nos traços épicos de sua lírica:

“Brecht jamais se sacrificou ao mero culto da transformação. Desde o princípio ele se opõe tanto a Rilke quanto aos expressionistas. Ainda assim sua atitude com relação à transformação variou nitidamente. Se Brecht julgava com bastante ceticismo, desde a juventude, a arrogância dos homens a respeito da grandiosidade das cidades e das famas dos poetas, por outro lado, em todas as modificações ele viu sobretudo a destruição, a voragem. Era esse um dos motivos condutores secretos de *Hauspostille*⁷⁵”.

De fato, não por acaso, é no ponto de intersecção entre a lírica de ‘dissolução natural’ e imagens tangíveis da miséria cotidiana no interior – em termos mais prosaicos, nas condições de vida de garotas de província – que a faceta noturna de *Hauspostille* se fixou. Passando pelo aspecto documental do livro, uma tendência de

Die ist die Hölle, sagten sie./ Die Zeit verging. Die letzte Hölle/ War doch die allerletzte Hölle nie./ 8// Sehr viele Höllen kamen noch./ Die Freiheit, Kinder, die kam nie./ Die Zeit vergeht. Doch kämen jetzt die Himmel/ Die Himmel wären ohne sie./ 9// Wenn unser Leib zerfressen ist/ Mit einem matten Herzen drin/ Speit die Armee einst unser Haut und Knochen/ In kalte flache Löche hin./ 10// Und mit dem Leib, von Regen hart/ Und mit dem Herz, versehrt von Eis/ Und mit den blutbefleckten leeren Händen/ So kommen wir grinsend in eurer Paradeis”. In: BRECHT, Bertolt *Hauspostille*. Gesammelte Werke, Band 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.41-42. [T. do A.]

⁷⁵ A questão central do livro de Hans Mayer é compreender como Brecht, deslocando várias tradições (a cultura popular, o idealismo filosófico, o teatro elizabetano, o próprio marxismo) adaptou a dialética para a literatura em sua obra. Na sessão inicial, que se dedica à obra do jovem poeta e dramaturgo, o autor ainda está às voltas com o contraste entre a tradição platônico-idealista que teria sido herdada pelo Expressionismo e a peculiaridade da lírica cética, materialista e cancional do jovem Brecht. Gottfried Benn teria levado a primeira tradição ao paroxismo, ao dar por encerrada a história depois da Primeira Guerra e ao construir uma poética em que o orgânico em derrisão assume o lugar da expressão idealizada dos afetos. Brecht teria construído uma oposição ambígua a tal possibilidade, pois um traço de negatividade a-histórica baseado na lógica entrópica da natureza – correlato do próprio clima de “ocaso da civilização” que Brecht atacava e propalava ao mesmo tempo – estaria na base de sua própria lírica de circunstância, transitiva, realista. “Changement-transformation” In: MAYER, Hans. *Brecht et la tradition*. Paris: L’arche, 1977, p.11-14.

figurar o horrendo, com base em experiências concretas e cruentamente relatadas já desenvolvida na literatura finissecular francesa⁷⁶, origina no volume, entre outros, o poema “A infanticida Marie Farrar”. Tocado com base na paródia de um relatório policial, estabelecendo no estribilho uma espécie de paródia de um culto religioso que recomenda cautela na condenação da ‘criatura’, trata-se de um poema que quis registrar, conforme a introdução do livro indica, “a estupefação dos auditores diante da total ingenuidade com que a garota confessou seu crime”.

Ao mesmo tempo, entretanto, pode-se dizer que, enquanto reconstrói as condições de vida da garota, permitindo compreender o ato, ele também se debruça em pormenor sobre as tentativas abortivas, criando um efeito de choque que vai além da pura intenção explicativa (assim como o efeito do poema sobre a revolução, pontuado por expressões violentas como “cuspir”, “desmembrar corpos”, “queimar-se no gelo”, é o de canalizar o ódio decorrente de sua desmobilização contra o “céu dos eleitos”). O atraso no juízo e na comoção é conseguido pelo Eu-lírico, não só pelas mediações situacionais (culto e tribunal), mas também quando ele faz com que o leitor tenha, obrigatoriamente, de se defrontar com a ‘pimenta’, as ‘injeções doloridas’, o abandono e a exploração reiterada da garota, fatores socialmente escamoteados que participaram do crime e eram obliterados por uma moral de aparência.

Na indistinção entre a intenção de tornar compreensível e a de apresentar sem disfarces a miséria abreviada pela sentença, ele guarda bastante semelhança com aquilo que Brecht admirava no Naturalismo, afinidade de que não está ausente certo *pathos* da revolta que, embora recortado com interesse diverso – mais da ordem do registro humanista e cristão do sofrimento social –, a literatura expressionista vinha desenvolvendo à sua maneira⁷⁷. É o que se vê nesta sua nota de 1921 sobre a peça *Rose Bernd* de Hauptmann:

“Não é na intriga que reside a ação, no fato de que a garota tem um filho, é abandonada e o estrangula – mas sim na maneira como esse ser pesado e forte é aturdido por tudo isso mas o engole, refugia-se atrás da moita como um animal, torna-se então mau, grita, conclama, rebela-se e rui⁷⁸”.

⁷⁶ Basta pensar em *A carniça* de Baudelaire, na catadora de piolhos de Rimbaud, nos contos macabros e fantásticos de Charles Nodier, Cazotte, Nerval ou nos extremos a que podia chegar o Naturalismo de Zola.

⁷⁷ É exemplar nesse sentido o poema “Gefangenen Tiere” de Georg Hyme, em que bestas surgem das sombras, tentam se refugiar em casarios trancados pelo bom cidadão e terminam urrando sob a tempestade.

⁷⁸ “Nicht in dieser Handlung liegt die Aktion, nicht darin, dass ein Mädchen ein Kind kriegt, alleingelassen wird, es erwürgt – sondern: wie dieser dumpfe, starke Mensch davon verwirrt wird, dies alles schluckt, dran kaputtgeht hinterm Strauch wie ein Stück Vieh und dabei böse wird und zu schreien anfängt, sich beschwert, Rebellion macht, kaputtgeht”. “Rose Bernd” In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.18.

Noutros poemas, no entanto, pode-se dizer que as causas estão totalmente ausentes e então a tendência documental cede espaço às fulgurações expressivas da cena, integrando num mesmo movimento enunciação e matéria. Isso se vê no poema que Brecht inseriu no “Pequeno livro dos finados”, mas também reaproveitou em *Baal*, transformando-o na canção que o protagonista canta, quando fica sabendo que o corpo de uma moça por ele profanada apareceu boiando no rio que contorna a cidade⁷⁹. No poema, ao contrário do que se dá na peça, o referente só transparece no título, já que a dissolução da personagem se confunde com a pura dinâmica sucessiva das imagens, interligada narrativamente apenas por certos empréstimos discursivos da sessão bíblica da Gênese:

SOBRE JOVENS EMBRIAGADAS

1

Quando ela, embriagada, rio abaixo flutuou,
dos córregos locais para os grandes rios,
brilhava a opala dos céus com estupor,
como para abençoar o cadáver esguio.

2

Algas e cracas pegaram-se ao corpo
que a água sorvida tornou mais pesado.
Gelados, os peixes roçaram-lhe as coxas;
plantas e bichos aplicaram o último fardo.

3

E o céu da tarde pôs-se negro como fumaça.
E à noite, a luz das estrelas pendeu no ar.
Mas logo cedo o dia era claro, como se,
Ainda lhe houvesse manhã e luar.

4

Quando seu pálido corpo apodreceu, deu-se enfim
que o Altíssimo (bem lentamente) selou a injustiça:
esqueceu seu rosto, suas mãos e os cabelos por fim.
E então ela se fez carniça em rios de carniça⁸⁰.

⁷⁹. “Baal” In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo, volume 1*. São Paulo: Paz e terra, 1996, p.61.

⁸⁰ “VON ERTRUNKENEN MÄDCHEN// 1// Als sie ertrunken war und hinunterschwamm/ von der Bächen in die grösseren Flüsse/ Schien der Opal des Himmels sehr wundersam/ Als ob sie die Leiche begünstigen müsse.// 2// Tang und Algen hielten sich an ihr ein/ So dass sie langsam viel schwerer ward./ Kühl die Fische schwammen an ihren Bein/ Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzten Fahrt.// 3// Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch/ Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schweben./ Aber früh ward er hell, dass es auch/ Noch für sie Morgen und Abend gebe.// 4// Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war/ Geschah

As águas dos pequenos córregos desembocando no grande rio, a paisagem campestre, o céu aberto e estrelado: essas são ainda as metáforas predominantes e, portanto, evocam o quadro de referência interiorano. Mas aqui, coisa quase impar no livro, *loci* típicos da lírica finissecular francesa, em que sublime e destruição se intercomunicam (a opala dos céus), deixam seus rastros numa reelaboração da morte de Ofélia, inspirada certamente na glosa que Rimbaud também lhe dedicou. Ao mesmo tempo, deslocando semanticamente a sintaxe aditiva da Criação tal como ela se encontra na bíblia (“E o céu da tarde pôs-se negro como fumaça”; “E à noite a luz pendeu o ar”), o poema aponta para um sentido de ‘dissolução’ que vai além da articulação provocativa, tensa e privada, entre a vida ‘natural’ e a vida apequenada da *Innenstadt*. Ou mesmo do registro pormenorizado das causas e dos métodos de um aborto, sem deixar de carrear ambas as dimensões ‘prosaicas’, mas refratárias à significação racional, para uma alegoria mais ampla.

O primeiro verso de *Ophélia* de Rimbaud já fixa a correspondência entre o sublime estático do céu noturno e a matéria orgânica que se dissolve, o mesmo ponto de partida buscado no de Brecht:

Sobre negras e calmas ondas dormem estrelas;
Branca Ofélia flutua como um grande lírio,
Flutua lentamente, deitada em véus espessos
– Dos bosques distantes ouve-se balbucios⁸¹

O restante do poema, procedendo deste último verso, como se figurasse o lamento que se ouve nos bosques distantes, constrói-se delicadamente sobre assonâncias em [s] e [f], e, em geral, anima a natureza, como se ela também chorasse a morte do “lírio branco” (os salgueiros – *les saules* – chegam de fato a se curvarem sobre ela). Em contraste com essa escolha, o poema de Brecht, mesmo que aceso por certa qualidade sensual bruta (o “peso” do cadáver sugere gravidez, os peixes “tocam suas coxas”, bichos grudam no cadáver), é, em sua forma de expressão, rígido, lapidar: rejeita perífrases que abrandariam o choque (como a do ‘sono’ substituindo a ‘morte’),

es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich vergass/ Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar./ Dann ward sie Ass in Flüssen mit vielem Ass”. In: BERTOLT, Brecht. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8, Gedichte I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p.252 [T. do A.]

⁸¹ “Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles/ La blanche Ophélia flotte comme un grand lys./ Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles.../ – On entend dans les bois lointains des hallais (...)”. “Ophélia” In: RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris: Librairie générale française, 1984, p.34 [T. do A.]

transforma a loucura visionária da heroína de Rimbaud (“Céu! Amor! Liberdade! (...) tuas grandes visões estrangulavam suas palavras!”) num evento circunstancial (há outros cadáveres nos rios), reduz a personagem shakesperiana a uma figura anônima entre outras distinguida apenas pelo gênero (as jovens), cria a figura de um Deus que ativamente ratifica a injustiça, além de permear o ‘movimento das águas’ de sonoridades plosivas, encavaladas (“Als sie er[tr]un[k]en war und hinun[t]erschwamm”).

Em suma, o que há de raro e delicado no poema de Rimbaud funciona como o correlato estético de uma sensibilidade que, eliminada pela vida, ainda assim ecoa na harmonia secreta natural, a que dá forma a fantasia do Eu-lírico, aparente no poema graças às marcas enunciativas da reflexão e do lamento. Já no poema de Brecht, a fina matéria espiritual do poema de Rimbaud se reduz à materialidade truncada da enunciação grave mas paródica, à corporalidade desmembrada da alegoria central, bem como à natureza, decomposta em seus elementos, mas unificada pela abstração em sucessões de claro e escuro, turvo e brilhante – de que o sublime dos céus de opala também participa. A referência ao processo de dissolução da vida campestre retém o impulso documental apenas como vestígio, mas isso, nesse caso, potencializa o alcance da ressonância histórica do poema.

Nesse caso, é Hans-Thies Lehmann quem indica como isso acontece. Em sua precisa leitura de *Sobre jovens embriagadas*, o crítico mostra como a dinâmica enunciativa do poema, num simultâneo movimento de aproximação e distanciamento da matéria figurada – semelhante e contudo mais amplo que a alusão predominante na lírica de circunstância – transforma em matéria poética a substituição das formas de vida vigentes em Augsburg pelo anônimo poder destrutivo, desarticulador, da circulação mercantil em larga escala, cujo impulso definitivo se dá simultaneamente à eclosão da Primeira Guerra⁸². Em diferentes níveis, do quadro referencial dos pronomes, à lógica imagética pautada pela decomposição da organicidade, a unidade se desintegra em partículas.

O ato propriamente dito do suicídio não é narrado, suas causas são completamente ignoradas. O foco recai assim sobre o processo de decomposição do cadáver, completado pela fusão do corpo com organismos multicelulares que não formam sistemas distintos e funcionais (algas). Um processo que também é estabelecido

⁸² “Text und Erfahrung (Vom ertrunkenen Mädchen)”. LEHMANN, Hans-Thies In: LEHMANN, Hans-Thies & LEHTE, Helmut (hrsg) *Op. Cit.*, pp.123-145.

com certa impassibilidade (a do ciclo natural de noite e dia, ligado à transformação industrial da paisagem pelo símile da “fumaça”), como se o esforço do Eu-lírico – melhor seria dizer: da instância narrativa, pois o problema da não-conservação individual é justamente a questão central –, não fosse o de antepor a consciência e o sofrimento individuais à dissolução objetiva de um mundo arcaico. Mas sim, noutra versão, mortífera, do movimento de “se deixar levar” [*Untergehen*] que organiza todo o *Hauspostille* – e que conhecemos desde a “Balada dos vários navios” ou as fantasias de solares da “Canção de feira” –, o de figurar a dinâmica histórica (capitalista) de ruptura dos vínculos naturalizados da vida pré-burguesa.

Tudo isso é acirrado pelo fato de poema ter sido escrito em 1922, sob impacto da Primeira Guerra. Ou seja, num momento histórico em que, com artilharia aérea cruzando os “céus de opala”, até mesmo as manufaturas de roupas, artigos domésticos em metal e alimentos tinham de ser dirigidos para o esforço de guerra; em meio à primeira experiência do país com a desapropriação generalizada por decreto estatal, quem governa essa retomada do motivo do suicídio de Ofélia não é o impulso de negação, por vezes brando, por vezes agônico, mas em todo caso prosaicamente glosado pela trupe de marginais de Brecht. Ampliando a dinâmica de *Hauspostille*, conferindo um rendimento diferente à linha do grotesco que volta a singrar a literatura alemã no final do XIX⁸³, o poema é animado por um movimento histórico-formal mais abrangente, que simultaneamente integra e supera as intenções e o domínio da ‘lírica de circunstância’ que abrigavam a poesia juvenil de Brecht⁸⁴. Por essa razão, serve muito

⁸³ Eis a caracterização de Anatol Rosenfeld para esse traço em Brecht. Ela certamente é precisa no que mobiliza, mas talvez seja equivocada, ao despolitizar o terreno de indiferenciação entre o grotesco e a alienação, em favor justamente do tipo de objetificação épica que nubla o olhar para suas primeiras obras: “Na Alemanha há uma linha grotesca cujo fulcro dramático moderno é Frank Wedekind – linha desviada pelas intenções puramente satíricas de Carl Sternheim e pelos intuítos didáticos de Brecht. Este apresenta um mundo demasiadamente explicado para que o cunho grotesco das suas obras possa adquirir importância. O conceito de alienação – um tanto gasto mas indispensável – é fundamental nesse nexos. Brecht porém torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar. Na arte grotesca dá-se o contrário: ela tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável”. (“A visão grotesca” In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1973, p. 60). Hans-Thies Lehmann, por outro lado, ilumina o sentido histórico-formal desse traço estético, ao ressaltar a relação difusa entre Guerra e impulso industrial-mercantil do país, presente na fundação mesma da república socialdemocrata capitalista alemã – plasmada, aqui nesta paródia da Gênese, por um imaginário compósito, onde figuração e desfiguração, individuação e desindividuação (coletivização negativa), fertilidade e decrepitude se confundem, compondo uma ordem dissoluta da matéria. No conjunto de *Hauspostille*, cuja economia se organiza pelo trânsito da província em miséria naturalizada à cidade em guerra anônima – ou seja, ‘do Caos para o Caos’ – esse sentido político fica ainda mais ressaltado.

⁸⁴ O mesmo Hans Mayer que indica o ‘motivo secreto da dissolução’ singrando e organizando *Hauspostille*, noutro artigo de caracterização abrangente da poesia de Brecht conclui que sua lírica se circunscreve à ideia de ‘circunstância’. Os poemas de juventude de Brecht, ao contrário dos de Rilke em seu diálogo apostrofado com a divindade, quase sempre tomariam distância da emoção poética através de tornuras de linguagem dramatizantes, num discurso indireto que introduz situações concretas (“E então ele disse”, “assim replicava” etc). Como o principal exemplo mobilizado no ensaio remete a uma *boutade* de Brecht na década de 1920 (o poema sobre a “saudação” dos jovens poetas em Dresden) isso faz pensar numa decisão do crítico de ressaltar as propriedades narrativas e alusivas de sua lírica, preparando uma coerência de fundo entre a obra de maturidade de Brecht e a deste momento. Na fase do ‘teatro de atualidades’, contudo, pode-se notar que embora o teor mundano e realista de sua lírica de circunstância predomine nas *Songs* e baladas de *A ópera dos três vinténs* e *Mahagonny*, elas ainda assim conservam, como motivo integrante, dentro do domínio mesmo da estilização realista ‘americana’, a negatividade, o niilismo, a ‘dinâmica de desaparecimento’ e o ‘grotesco da alienação’ que problematizavam o elã revolucionário de 1918-1919.

Isso quer dizer, talvez, que a fase da estilização pelo cabaré não seria uma superação simples do “anticulto da desaparecimento” no imediato Pós-Guerra, conseguida graças ao elogio da despersonalização moderna, como Hans Mayer parece indicar. Uma vez que,

bem a ele também o comentário que Brecht dirigiu a *Baal*, inversão irônica de um clichê tardorromântico: “Sobre jovens embriagadas” é “o canto do cisne da paisagem campestre” [*Der Schwanengesang der Landschaft*]⁸⁵.

Noutra chave, mais satírica – pois que mais próxima já dos eventos históricos que se fixaram como núcleo do aspecto negativo da poética de Brecht –, a mesma questão do desmembramento da unidade orgânica vai ser figurada na marcha fúnebre paródica inserida também no ‘Pequeno caderno dos finados’. Trata-se do famoso poema “A lenda do soldado morto”:

A LENDA DO SOLDADO MORTO

1

E como em sua quinta primavera
A guerra não dava sinais de acabar,
O soldado tirou suas consequências
E caiu duro para não mais voltar.

Ao som esganiçado do trompete que virtualmente o acompanha e que sua melodia sugere, o Eu-lírico conta a história de um soldado morto em batalha que é desenterrado, aprovado pelos médicos legistas e reenviado para o fronte:

3

O verão dourava as sepulturas
E o soldado também já dormia
Quando numa noite de chuva
Chegou a comissão analista.

como indicaremos adiante, ela figura, em seu ocaso, práticas estéticas e políticas – difusas, informais, não-fixadas na alta cultura – de organização anticapitalista que tinham nascido junto com o nascimento do era imperialista, esse seria, antes, um momento em que convergem as duas formas e posturas, transpostas para o plano do comentário e da figuração provocativa, numa operação que cruza a experiência da informalidade do lumpesinato na *belle époque* com a do deus-dará republicano. Sobre a poesia de circunstância em Brecht, ver “Gelegenheits Dichtung des jungen Brecht” In: MAYER, Hans. *Anmerkungen zu Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965. p.24-46. Sobre a – duvidosa – tese de que, com sua exaltação do novo homem friamente contemplativo da modernidade, Brecht supera seu ‘idealismo invertido’ de *Hauspostille*, cindindo por um tempo teatro e poesia, arte pública e arte privada, ver “Tradition non littéraire: roman policier, sport et technique”. In: MAYER, Hans. *Brecht et la tradition*. Paris: L’arche, p. 37-54.

⁸⁵ A imagem final do ensaio de Lehmann, tradução desse trocadilho de Brecht, serve para comparar o Expressionismo com Brecht, segundo o elemento comum e evanescente da “fumaça”. Apesar do elogio latente ao nosso fluido açougue contemporâneo e da aplicação ahistórica de um conceito de subjetividade que confunde seu momento de crise com o da indução pós-industrial de sua desmontagem, ela é útil para indicar a transformação daquele impulso desrepressivo da juventude pré-Guerra [*Schiffschaukeln*] em certa afinidade com a coletivização capitalista [*Untergehen*] que preside à chegada da dialética na obra de Brecht: “Uma xilogravura de Masareel, à mesma época, mostra no plano de fundo um andarilho postado sobre uma colina de frente para a cidade; da floresta que se interpõe entre ambos erguem-se colunas de fumaça. Esse é o olhar de quem desfruta da natureza e portanto sente falta dela quando está na cidade. Enquanto que o olhar do Expressionismo recua timidamente diante da cidade, Brecht constrói um olhar para sua fragilidade, cuja força não deve nada à paradoxal força do Eu. Trata-se do mesmo olhar que na paisagem urbana descobre o modelo da transitoriedade da subjetividade humana, sob a qual ele mesmo como aquele – lentamente – se desfaz”. “Text und Erfahrung (Vom ertrunkenen Mädchen)” LEHMANN, Hans Thies. In: LEHMANN, Hans-Thies & LEHTHE, Helmut (hrsg). *Bertolt Brechts Hauspostille – Text und kollektive Lesungen*. Stuttgart: Metzler Studienausgabe, p.144.

4

E era com pás e picaretas
Cavar o chão do cemitério,
Exumar soldado e bandeira,
Perdidos no bombardeio aéreo.

5

Mas o doutor viu o soldado,
ao menos o que dele restou,
anotou na ficha: ‘aprovado’
e do perigo se afastou.

A referência para o poema se deixa desentranhar minuciosamente na história do período. Como dado biográfico imediato, sabe-se que Brecht, então com 17 anos, estudante de medicina e trabalhando como enfermeiro, foi convocado para a guerra, onde, exatamente como o médico do poema procede, era forçado a ‘dar ok’ para os soldados alvejados em batalha: “Eu fazia curativos, trepanações. Se o médico ordenava: “Brecht, ampute aquela perna!”. Eu respondia: “sim, excelência!” e cortava a perna. Eu vi de que maneira os médicos remendavam as pessoas, para expedir todos de volta para o front o mais rápido possível”. Para além do registro pessoal, “A lenda do soldado morto”, escrita em 1918, é também uma resposta à própria política imperial, que, malgrado as derrotas sucessivas sofridas de 1915 a 1916, advinda dos estragos da batalha de Verdun em 1917 – que já impunham à população carências diversas –, fez uma segunda convocação em massa, para reagir à entrada dos EUA, que finalmente selaria o destino da Tríplice Aliança.

No caminho da primeira para a segunda investida estatal, em nome do povo, o soldado cruza as ruas da cidade, rodeado pelo desfile de bandeiras e o som da banda marcial:

E ‘Avante!’ gritava o parabum-tratrá
Da marcha vivaz e profunda
E o soldado, como já aprendera,
Empurrava as pernas com a bunda⁸⁶.

⁸⁶ “1//Und als der Krieg im vierten Lenz/ keine Ausblick auf Frieden bot/ Da zog der Soldat seine Konsequenz/ und starb den Heldentot” (...) “3// Der Sommer zog über die Gräber her/ Und der Soldat schlief schon/ Da kam eines Nachts eine militar-/ische ärztliche Kommission//4// Es zog die ärztliche Kommission/ zum Gottesacker hinaus/ Und grub mit geweihtem Spaten den/ Gefallnen Soldaten aus// 5// Der Doktor besah den Soldaten genau/ Oder was von ihm noch da war/ Und der Doktor fand, der Soldat war k.v./ Und er drückte sich vor der Gefahr.” (...) “9//Voran die Musik mit Tschindrara/ Spielt einen flotten Marsch./ Und der Soldat, so wie er’s gelernt/ Schmeisst seine beine vom Arsch”. “Legende vom toten Soldaten” In: BRECHT, Bertolt. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, p.256-257. [T. do A.]

Esse poema é, enfim, acompanhado de uma melodia em Ré menor, que reduz ao elementar todos os principais elementos do estilo da marcha fúnebre (ver *anexo b*): o compasso binário preferencialmente em *andante moderato*; o início em anacruse sucedido por um salto de quinta justa. A marcha fúnebre não precisa ser construída pela repetição de um mesmo motivo, embora frequentemente o seja. É essa a escolha de Brecht, quando constrói uma repetição do motivo central, diferenciada apenas pela terminação, ora na tônica, ora no mesmo *lá* que inicia o canto depois do anacruse.

Essa ‘pobreza’ de invenção garante um efeito para o poema: em primeiro lugar, a oscilação das terminações entre a quinta justa e a tônica sugere um movimento que esboça expandir-se mas não o faz. Além disso, é pelas frases simétrica e identicamente acentuadas que se divide, bem ao meio, cada dístico na estrofe de quatro versos, criando-se assim uma dinâmica rebaixada que equipara pergunta e resposta (a guerra não se encerrava, então o soldado decidiu morrer; o médico foi chamado para salvar, mas se limitou a validar o morto; a banda vivaz ordenou, então o soldado morto se pôs a marchar etc.). É o movimento da ironia do poema que assim toma forma musical.

Esse breve comentário a *Hauspostille* permite organizar, até certo ponto, as contradições que perpassam música e lírica no livro. Exatamente como os poemas de juventude funcionavam, mas trazendo em si as marcas de uma precarização da vida pública e privada expostas em seu mais alto grau no ‘desaparecimento natural’ da memória de Munique e nos registros dos estragos da Primeira Guerra, os poemas de *Hauspostille* foram feitos para que Brecht formulasse sua oposição à disposição construtiva, humanista, pressuposta no uso de fato a que as formas usadas no livro e na cultura musical oficial vigentes na Bavária eram submetidas.

Em certos momentos do livro, no entanto, embora a intenção de Brecht seja banir o *pathos* expressionista, ainda assim, a mesma tendência à expressão ‘interiorizada’ dos conflitos não deixava de acontecer, noutra chave. Seja no modo como a vida orgânica reprimida se transforma em matéria de sua ‘lírica de circunstância’; seja nos momentos em que a enunciação absorve as marcas da natureza invertida, entrópica, plasmando num movimento de ‘desaparição’ a dinâmica objetiva de desfiguração da fisionomia pré-moderna do país; seja na prevalência que o caráter de

choque de sua poesia documental assume no movimento mesmo de descrição da miséria em grande e pequena escala, o conflito entre a dinâmica histórica e os impulsos vitais da juventude de Brecht ainda são figurados com base num “idealismo invertido” que se encaminha para a dialética, cujo raio crítico aproveitava e suplantava os contornos da polêmica contra a *Innenstadt* de Augsburg.

A compreensão do funcionamento ambíguo de *Hauspostille* – que refuta o caráter antissocial da comunidade oficial, mas entronca ele mesmo numa poética idealista invertida que reconhecia o “crepúsculo da humanidade” para superá-lo no anonimativo coletivizante das cidades – passa no entanto por outro fator, fundamental na obra de juventude de Brecht. Afinal, foi também no cruzamento entre lixo e sublime, no amálgama entre o submundo e a exaltação dos instintos que a obra de Frank Wedekind, modelo das canções e peças do primeiro Brecht, se construiu.

Anexos:

a)

II. Lektion, Kap. 2. Orges Gesang. A-moll
quasi recitativo

Or-ge sag-te mir: der lieb-ste Ort, den er auf Er-den
hab, sei nicht die Ra-sen-bank am El-tern-grab. usw.

Canto de Orge, Bertolt Brecht

b)

V. Lektion, Kap. 5. Legende vom toten Soldaten. D-moll

Und als der Krieg im fünf-ten Lenz kei-nen
Aus-blick auf Frie-den bot, da zog der Sol-dat sei-ne
Kon-se-quenz und starb den Hel-den-tod. usw.

Lenda do soldado morto, Bertolt Brecht

3. Sobre alguns aspectos da obra de Wedekind: teatro dos instintos, *Bänkelsang* e a pré-história do entretenimento em Munique.

“La lune était obscure
Quant’on me transborda
Dans une préfecture
Où l’on me demanda:

Êtes vous journaliste
Peintre, sculpteur, rentier,
Poète ou pianiste?
Quel est votre métier?

Je cherche fortune
Autour du *Chat noire*
Au claire de la lune
À Montmartre”⁸⁷

Aristide Bruant, *Le Chat Noire*

É um ponto necessário da crítica literária brechtiana remeter ao papel fundamental desempenhado por Frank Wedekind na lírica e no teatro do jovem Brecht. Como Anatol Rosenfeld indica em seu *Teatro Alemão*, “o protagonista de sua primeira peça, Baal, parece uma espécie de Lulu masculino, macho devorador de mulheres e aventureiro incapaz de integrar-se à comunidade”⁸⁸. De fato, a primeira nota dos ‘Escritos sobre teatro’ de Brecht deixa bastante evidente, num necrológio, o quando Brecht deve a Wedekind. Não por acaso ela se inicia relembrando as andanças boêmias que o círculo de Brecht realizava em Augsburg, retomando também algumas das canções do autor que eles gostavam de cantar:

“Sábado, descendo às margens do Lech sob a noite constelada, cantamos por acaso ao violão suas canções, a de Franziska, a do menino cego, e outra para dançar. Tarde da noite já, sentados sobre a barragem, os sapatos tocando na água, cantamos também a tão bizarra canção sobre os caprichos do humor, na qual ele diz que o melhor a se fazer é ‘dar dia a dia suas cambalhotas’. Domingo à noite lemos surpresos que Frank Wedekind havia falecido”⁸⁹.

⁸⁷ “A lua estava escura/ quando me carregaram/ pra delegacia/ e já me perguntaram:// Poeta, pianista,/ pintor ou artesão,/ escultor ou rentista,/ qual é sua profissão?// Persigo a fortuna/ atrás do *Gato Preto*/ sob o clarão da lua/ em Montmartre”. [T. do A.]

⁸⁸ “Desenvolvimentos pós-expressionistas. 1. Bertolt Brecht”. In: ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão – história e estudos. I parte: esboço histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p.124.

⁸⁹ “Am Samstag durch die sternbesäte Nacht den Lech hinunterschwärmend, sangen wir zufällig seiner Lieder zur Gitarre, das an Franziska, das vom blinden Knaben, ein Tanzlied. Und schon sehr spät, am Wehr sitzend, die Schuhe fast im Wasser, das von des Glückes Launen, die sehr seltsam sind und in dem es heisst, es sei am besten, täglich seinen Purzelbaum zu schlagen. Sonntag morgen lasen wir erschüttert, dass Frank Wedekind am Samstag gestorben sei”. “Frank Wedekind” In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke, Band 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.3.

O texto de Brecht, datado de Março de 1918, se encerra com a seguinte afirmação: “Wedekind, ao lado de Tolstói e Strindberg, é um dos principais educadores da velha Europa”. Mas em que consistia tal papel pedagógico?

Aproveitando o ensejo de a morte do mestre ter acontecido de repente (é o contraste acachapante entre sua vitalidade e sua morte que move toda a reflexão), o jovem Brecht vai figurá-lo, em memória, como se ainda estivesse vivo, numa apresentação de cabaré, onde aparece vestido em seu fraque vermelho de mestre de cerimônias circense, com revólver e chicote em mãos. Em torno da atração da noite estão também estudantes que fazem barulho e conversam, até que ele, com seu ‘crânio enérgico, de linhas duras’, concentre as atenções e comece a ler um trecho de seu último drama, *Heracles*. O ponto central de atenção é “sua voz metálica e roufenha” que sugeria certo elemento amador, hostil ao cultivo técnico, uma forma até então nova de abordar a música e o teatro sérios.

A educação a que o jovem poeta alude não era a que ele conheceria nos bancos da escola ou nos corais da igreja. Sendo o jovem Brecht, ele mesmo, parte de uma clique, escrevendo poemas feitos para chocar a pequena-burguesia da *Innenstadt* de Augsburg e promover sua moral da vida nua, passando as tardes nas feiras da *Südvorstadt*, é provável que Brecht tenha se inspirado no papel preponderante que o conflito entre as gerações do Pré-Guerra e as do auge do império desempenhou na obra do mestre. Assim como seus cordões boêmios levavam os jovens revoltados do lugar a saírem em romaria pelos baixios de Augsburg, também a obra de Wedekind cresceu a partir de uma conjunção semelhante entre os anseios da juventude, o contato com os marginalizados da cidade e a oposição à moral prussiana que a ambos vedava a vida.

A primeira peça de Wedekind, *Despertar da primavera*, escrita em 1890 mas por pressão da censura imperial levada à cena só em 1906, já aborda centralmente a questão. Numa funesta moralidade, sua trama é pontuada pelo difícil destino dos jovens criados sob os ditames de uma moral que oprimia e alijava, num mesmo movimento, imaginação e corpo, arte e natureza. A personagem central, Melchior, é uma espécie de jovem fauno, que, como Möritz, não se encaixa em nenhuma das estruturas que lhe são oferecidas, mas ao contrário dele, confia em seus sentimentos e as desafia. O epílogo da peça, paródia da cena de cemitério de Hamlet, se dá quando o ‘Homem desconhecido’ (intepretado às vezes pelo próprio Wedekind) se interpõe num diálogo entre o fantasma decapitado de Möritz e Melchior.

Entre um ponto e outro, detalhes pequenos da vida diária dos jovens – fundamentais e até então não expressos no drama –, ganham insuspeitada ressonância, como a afinidade entre a disciplina militar e a escolar levando Mörtiz ao suicídio; a sexualidade invertida ou não mas de todo modo permeada de agressão entre os jovens; a solidão masturbatória de Gabler com pinturas renascentistas; a discussão da púbere Wendla com sua mãe a respeito da altura do vestido (depois seu aborto e ignomínia); o entrelaçamento de culpa, despressurização punitiva e produção da marginalidade, quando os pais de Melchior decidem pelo reformatório em nome das aparências ao final.

Dada a enorme importância que a poética de Wedekind teve na construção do drama alemão na virada do século, em função também da afinidade de seu teatro com as amplas linhas da cultura que inverteram a tendência idealista do pensamento rumo ao materialismo – a descoberta do inconsciente freudiano, a transvaloração dos valores nietzscheana, o determinismo cientificista de Taine – é comum que Wedekind seja caracterizado como um legado do Naturalismo que aponta para o Expressionismo. Criando uma poética que se pautou sobretudo pela “glorificação dos impulsos elementares da vida”, que elevou à condição dramática o “martírio da carne” e a “moral dos impostores”, foi ele quem deu origem – com Büchner – à linhagem do grotesco na literatura moderna alemã, que abordou a realidade com base num acentuamento de suas cisões interiores “através da caricatura, da abstração e da distorção”⁹⁰.

De fato, a peça mais famosa de Wedekind, *O espírito da Terra*, num contraponto ao teatro naturalista, é anunciada como um grande espetáculo cuja atração principal são as pulsões elementares da raça humana: “Mal vão os tempos! Os cavalheiros e damas que antes vinham me ver eram magotes;/ Hoje honram farsas, Ibsen, ópera, dramas,/ Com sua presença e seus dotes!”. O interessante a ser notado contudo vem a seguir, quando a função desempenhada pela bilheteria e o cartaz – expostos e rebaixados – passam para dentro da obra, no momento em que o mestre de cerimônias anuncia sua peça como um número de circo. Contra o teatro piedoso naturalista e a ópera sentimental, que estacavam à meia-distância das tensões fundamentais da alma, seria preciso entrar na tenda de Wedekind para ver “como lutam besta e homem em grande apertada/ um escarnecendo e brandindo o chicote/ a outra

⁹⁰ Cf.: “4. Os Expressionistas” In: ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão – história e estudos. I parte: esboço histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p.100-102.

rugindo como trovoadas”⁹¹. A bela besta, a “pureza infantil do vício” que já não se via no teatro liberal de intenção reformadora do *Inimigo do Povo* é a atração da noite.

Essa prática de abordar o teatro naturalista por meio de paródias não nasceu contudo diretamente no teatro de Wedekind. Como o dramaturgo relata em sua autobiografia, antes mesmo que escrevesse a primeira peça, ele conheceu a Europa Central viajando como secretário do Circo Herzog⁹². Uma vez que se tratava de uma atração itinerante, foi nesse período que Wedekind teve contato também com o nascente cabaré francês de Montmartre, onde a paródia do teatro sério já era uma prática consolidada. A bibliografia traz alguns exemplos, sendo o mais importante talvez o esquete *Laterna Magica* organizado por Henri Rivière no Chat Noire, onde, num pioneiro cabaré francês de inspiração poética especializado em paródias literárias diversas (*A tentação de Santo Antônio* de Flaubert, por exemplo) uma cena de *Os espectros* de Ibsen se integrava às “cenas de rua, cenas realistas de Boulevard, à pantomima e ao teatro de sombras”⁹³.

Em suma, não só porque, de volta à Alemanha, Wedekind faria paródias de Ibsen; não só porque adiante, na virada do século, ele organizaria com Otto Julius Bierbaum⁹⁴ a primeira coletânea de canções de cabaré na Alemanha; mas por que, em geral, com exceção de *Despertar da Primavera*, todo o seu teatro vai se construir com base nesse olhar deslocado da subcultura urbana para a arte e a sociedade, o grotesco citado por Anatol Rosenfeld tem como referência também, além da tendência vitalista que tomou o teatro nesse momento, um desvio do naturalismo baseado em uma arte que já existia, embora fosse alijada do ponto de vista do bom gosto dramático e poético.

É isso que, de modo geral, numa evocação do legado do Wedekind, Adorno destaca ao comentar que as raízes do teatro de Wedekind são dificilmente recuperáveis, já que remetem a uma lógica em que confluem o comentário à seco da vida pública e a cópia barata da literatura oficial, organizados em pequenos números cujos protagonistas

⁹¹ “Espírito da Terra. Prólogo”. In: WEDEKIND, Frank. *Lulu – a monstruosa alegoria de Pandora*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II e D. paginastantas, 1984, p.119-120.

⁹² “Autobiografisches 1901” In: ZADEK, Peter (hrsg.). *Frank Wedekind. Musik*. Hamburg: Deutsche Schauspielhaus & Rohwolt. 1987, p.6.

⁹³ “Die Laterna Magica und die Pantomimen auf dem Schattentheater”. In: HÖRSCH, Rudolf. *Kabarett von gestern*. Henschelsverlag: Berlin, 1967, p.25-26.

⁹⁴ “The literary Bänkelsang” In: MCLEAN, Sammy K. *The Bänkelsang and the work of Bertolt Brecht*. Paris: Mouton, 1972. p. 101. O prefácio dessa coletânea contém um trecho interessante em que a justificativa para a publicação das canções se espalha por argumentos sociológicos. Como a questão da oposição ao drama vem à tona, isso faz pensar que o cabaré também serviu como base para uma reforma do drama que acompanha a grande linha das escolas literárias e do quadro histórico-filosófico esboçado por Peter Szondi, e ainda hoje é deixada de fora: “O homem urbano contemporâneo tem nervos de *Varieté*; só muito raramente ele possui as faculdades necessárias para acompanhar uma grande sequência causal dramática, ou para concentrar sua vida afetiva durante três horas numa mesma direção; ele quer as atrações sortidas da *Varieté*”. [“Der heutige Stadtmensch hat Varieténerven; er hat nur noch selten die Fähigkeit, grossen dramatischen Zusammenhängen zu folgen, sein Empfindungsleben für drei Theaterstunden auf einen Ton zu stimmen; er will Abwechslungs-Varieté”]. HÖRSCH, Rudolf. *Kabarett von gestern*. Berlin: Henschelsverlag, 1967, p.46.

eram as cortesãs decadentes, os pequenos contraventores, os artistas de circo, os excitados ginásianos, enfim, a marginália. “O problema do ‘verdadeiro lixo’ é o de Wedekind por excelência: o descartado, o rebaixado, as coisas abandonadas pela forma e pela sociedade, ambas desprovidas de aparência, de onde ele espera extrair a verdade prometida aos demais⁹⁵”. Noutras palavras, o teatro de Wedekind – menos teatro que uma série de números de circo, esquetes, balés, canções – se constrói como uma espécie de ponto de encontro, onde as convenções envelhecidas do drama e os temas efêmeros e prestigiosos da vida privada e pública alcançavam expressão entre a tragédia e a comicidade involuntária do proscrito⁹⁶.

Sob uma perspectiva semelhante, Hans Mayer, em um ensaio sobre Wedekind, numa tentativa de estabelecer em quê exatamente consistia o choque moral de suas peças, traça as diferenças entre a poética do autor de *Lulu* e a de seus contemporâneos, também precursores do Expressionismo e responsáveis pela introdução das questões psicológicas no drama. Ao contrário de Arthur Schnitzler e Carl Sternheim, autores em que o conflito social ou se interioriza ou é filtrado pelo ponto de vista irônico do ‘convidado indesejado’, Wedekind não originou um teatro de polêmica contra a aristocracia, mas sim um teatro de afirmação da marginália contra a moral ascética da pequena burguesia. Construindo, por meio de suas personagens oriundas das profundezas da sociedade uma espécie de “contra-moral da miséria” que tinha o fundamento prático da cultura do cabaré; incorporando a fala inculta à recitação patética (o que resulta em diálogos ainda trágicos, mas que se revertem em comicidade), ele funda uma lógica dramática própria que, pela gafe, expõe a verdade que as convenções sociais – tanto quanto as dramáticas – abafavam. Assim sua dicção é menos a do ‘dito de espírito’ ou a do ‘aprofundamento nas tensões psíquicas’ que a do ridículo que subitamente revela, num lampejo, “a hostilidade das condições de vida à própria vida” [*Lebenfeindlichkeit der Zustände*].

Faz parte desse procedimento, assim, a simples e pura exposição das condições do presente – *Despertar da primavera* foi censurada sob o pretexto de funcionar como pornografia – que, por ser enunciada pelo elo social fraco, faz enxergar o propósito

⁹⁵ “Das Problem des urechten Plunders ist Wedekinds eigentliches: der abgeworfenen, niedrigen, von der Form und von der Gesellschaft verlassenen Dinge, die die einzig scheinlosen sind, und denen er die Wahrheit abzuzwingen hofft, die allen anderen versagt ist”. “Über den Nachlass Frank Wedekinds” ADORNO, Theodor. In: ZADEK, Peter (hrsg). *Frank Wedekind. Musik*. Hamburg: Deutsche Schauspielhaus/Rohwolt. 1987, p.218.

⁹⁶ O ensaio de Mayer que trabalharemos a seguir é norteado inteiramente pela epígrafe de Karl Kraus comentando *Caixa de Pandora*, onde já se pode ver, no critério mercantil aquilatando a empatia, a razão pela qual suas peças mergulham no desvalido para não serem piedosas: “Nada é mais barato do que a indignação moral”. “Um Wedekind besser zu verstehen” MAYER, Hans. In: *Op. Cit.*, p.186-193.

humano que não foi cumprido. Refletida para a própria concepção de criação literária, historicamente formada pela glorificação da inspiração e do apuro espiritual, a ideia já está expressa, exemplarmente, num poema de juventude:

A UM POETA

– Vero teu achado como ouro
quando modas te punhas a inventar,
por legares aos homens deste mundo
um lixo verdadeiro a contemplar.

Mas desde que um espírito elevado
com fama amaciou teu coração,
no oco empastelou-se teu achado:
são frases de efeito em maçapão⁹⁷.

A cena final de *Lulu* se passa em um pequeno apartamento nos subúrbios de Londres, onde Schigolch, mestre de cerimônias do circo em que a ‘Pandora’ foi criada, e Alva, dramaturgo decadente, ambos seus ex-amantes, buscam abrigo depois de serem arruinados numa jogada certa do cafetão de luxo Casti-Piani. Seu ponto alto, como não poderia deixar de ser num drama, é o monólogo da Condessa Geschwitz, apaixonada pela ‘bela besta’ e usada como caixa entre suas constantes mudanças de amantes. Ao ver a amada ser assassinada por Jack, o Estripador, ela diz, enquanto agoniza:

“Quantas vezes sonhei que ela me beijava! Só mais um minuto! Uma coruja bate na janela e eu acordo... O melhor é enforcar-me! Na água não. A água é demasiado pura para mim. Cá está (pega nas correias de couro da manta escocesa da parede, sobe ao cadeirão, prende-a num gancho que está na ombreira da porta, põe a correia à volta do pescoço, com os pés deita abaixo a cadeira e cai por terra). Que raio de vida!... Raio de vida! Se ainda houvesse uma esperança? Deixa-me falar-te ao coração mais uma vez, meu anjo!... A minha hora ainda não chegou! Talvez eu ainda possa vir a ser feliz. (Arrasta-se até o retrato de Lulu, cai de joelhos, mãos postas). Meu anjo adorado! Minha querida! Minha estrela! Tem piedade de mim, tem piedade de mim, tem piedade de mim!⁹⁸”.

⁹⁷ “AN EINEN DICHTER// Dein Schaffen war wie Gold so echt./ Solang du Modekram geschaffen./ Du gabst dem menschliche Geschlecht/ Urechten Plunder zu begaffen.// Doch seit ein reineres Idol/ dein ruhmbedürftig Herz begeistert./ Wie ward dein Schaffen falsch und hohl./ Aus eitel Phrasenschwulst geleistet”. In: WEDEKIND, Frank. *Ich liebe nicht den Hundetrab – Gedichte, Bänkellieder und Balladen*. Berlin: Henschelverlag, 1971, p.33 [T. do A.]

⁹⁸ Nas referências de *Lulu* recorremos à versão portuguesa da edição que a filha de Wedekind, Kadija, preparou, unindo *O espírito da Terra* e *A caixa de Pandora*, as duas sessões que restaram do texto original censurado em 1903. WEDEKIND, Frank. *Lulu – a monstruosa alegoria de Pandora*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II e Dpaginastantas, 1984, p.109.

A confissão pungente do amor entre duas mulheres ao final da era vitoriana. O mais alto teor dramático extraído de falas banais. O momento da paixão final acontecendo na saleta de um apartamento de subúrbio. A patética cena de suicídio esfriada por um percalço burlesco. A morte da heroína resolvendo-se pela introdução imotivada de uma figura de tabloide. Essa mistura de alto e baixo, da moda fugidia com a paixão antes vedada a condes e princesas, tudo isso conferia ao drama de Wedekind uma posição *sui generis* no começo do século.

O que acontece no pormenor da cena também se reduplica na própria forma como as peças de Wedekind se apresentavam. É também a fusão da tragicidade dramática ultrapassada com a falta de decoro e refinamento do *kitsch* que confere a suas peças seu ponto de vista, não só seu assunto. Um pequeno drama de 1916, *Musik*, deixa isso bem claro, ao abordar a tradição musical alemã de uma perspectiva folhetinesca: a de uma aluna de canto que se apaixona por seu professor e cai em desgraça, quando, eliminado pela vida cultural do lugar, ele resolve fugir da cidade. Em vez de se dirigir aos problemas da construção espiritual da música ou diretamente ao embate das paixões, a ação focaliza seus bastidores, relativizando a matéria tematizada com suas condições precárias de produção, independentes do brilho da estreia. Contornando o título da peça, há mais uma vez o subtítulo de gosto duvidoso: “Música, ou a maldição da ignomínia” [*Musik oder der Flucht der Lächerlichkeit*].

Algo análogo se passa no que se refere à caracterização das personagens em suas peças, que frequentemente é retirada de contextos artísticos. Assim é que, em *Lulu*, ao invés da rubrica com pormenorizada descrição moral ou da exposição paulatina do caráter pelo diálogo, conhecemos as diferenças entre seu primeiro amante Dr. Schön, industrial, e o terceiro, seu filho Alwa, através de um episódio prosaico que se passa na segunda cena do Ato I em que a ação, propriamente dita, é irrelevante. Melhor dizendo, somos a esse respeito inteirados por uma quase burlesca discussão a respeito da estreia da peça de Alwa, “Zaratustra”⁹⁹. Entre o interesse do mecenas Goll pelo show de pernas e o pleito nietzscheano pela revitalização do espírito na dança, não há o espírito da tragédia, mas sim uma escrachada conversa de salão:

Lulu – Ouvi dizer que a estreia é já no domingo.
Goll – Ah sim? Como é que tu sabes disso?
Lulu – Tu próprio mo lestes no jornal.
Goll (para Alwa) – Como é que se chama a peça?

⁹⁹ WEDEKIND, Frank. *Op. Cit.*, p. 20.

Alva – Zaratustra.
 Goll – Pensei que esse estava no manicômio.
 Alva – Está a referir-se a Nietzsche, senhor Doutor?
 Goll – Tens razão. Confundo sempre os dois.
 Alva – O assunto na verdade tirei-os dos livros dele.
 Schön – Foi uma empresa arriscada fazer disso um *ballet*.
 Goll (de repente apaixonadamente interessado) – Dança-se na sua peça?
 Alva – É um *ballet* dramático. Não me diga que não sabia, Doutor Nietzsche é o maior gênio da arte da dança que jamais existiu.
 Goll (abanando a cabeça) – Então deve ser outro.
 Schön – Não, palavra que é o mesmo.
 Goll – Julgava que ele era filósofo.
 Alva – Eu ajudei a filosofia dele a ter-se nas pernas.
 Goll – Pelas pernas se conhece o poeta dramático.
 Alva – Vêm-se pernas e mais pernas, são pernas para todo lado.
 Lulu – Reserve-nos uma frisa de palco para domingo, senhor Alva.
 Alva – Pois não, com todo o gosto.

Se o teatro de Wedekind se construiu em parte pela assimilação do olhar enviesado da subcultura urbana para a erudita, já fixado formalmente no cabaré francês de Montmartre onde o processo de modernização capitalista dera-se com vinte anos de antecedência, suas canções iriam se especializar também em retomar práticas artísticas populares do passado. A forma geral que Wedekind usa em seus poemas, e que Brecht evoca em sua pequena nota, é o *Bänkelsang*. Mais do que uma simples forma literária, trata-se antes de um tipo abrangente de arte profana e popular, estreitamente relacionado ao comércio ambulante, englobando recitação, música e ilustração cênica, que sobreviveu na província até a Segunda Guerra Mundial.

Nascido no início da modernidade, no século XVI, e cultivado sobretudo na Áustria e no sul da Alemanha até a metade do século XX, o *Bänkelsang* se desenvolveu estruturalmente a partir das baladas sem estribilho, de estâncias distintas (4 a 8 versos) e de rimas simples (paralelas ou cruzadas, abab, aabb), traços que compõem a base da lírica medieval do norte europeu (Inglaterra inclusive), chegando a englobar também pequenos hinos e corais¹⁰⁰. Dado o amplo arco temporal que cobriu, absorvendo e remodelando suas influências, ele integrou marcas de práticas artísticas pertencentes a funções e épocas diversas da cultura. Misturando personagens bíblicos, figuras históricas de vulto e o registro da vida comum, ao mesmo tempo em que veiculava

¹⁰⁰ “Structure, Form and language” In: MCLEAN, Sammy. *The Bänkelsang and the work of Bertolt Brecht*. Paris & The Hague: Mouton, 1972, p.66-67.

roubos fantásticos e aventuras em terras exóticas (como a América e o Oriente), numa de suas modalidades centrais – a *Moritat* –, ele também abordava casos prosaicos sangrentos, acontecidos no burgo vizinho, ressaltando com sua rudimentar linguagem a violência e a exemplaridade das desgraças ou aventuras relatadas¹⁰¹.

Seu ambiente natural eram as mesmas *Plärren* e *Rummelplätze* que animaram a juventude de Brecht, onde os *Bankelsänger*, com a intenção de venderem o folheto com letra e explicação do caso, o executavam ao som de um instrumento, o mais das vezes mecânico, como o realejo [*Leierkasten*] e a viela de roda [*Drehorgel* ou *Hurdy-Gurdy*]¹⁰². Como prática nascida em âmbito profano, mas influenciada pela visão de mundo eclesiástica dominante em suas origens, ele versava quase sempre sobre os perigos da existência, de modo que a narrativa poética – em si mesma a súplica de uma experiência ou caso exemplar – permaneceu sempre, neste gênero, pontuada por uma moral, enunciada pelo próprio cantor em versos convencionais.

Quase sempre a moral veiculada consistia na sabedoria em se lembrar, em versos protocolares, que a existência era governada pela ‘Fortuna’ e que o caso, portanto, deveria constar como um exemplo de como procederes concretos levavam seus protagonistas à glória ou à perdição. Quando esses versos não formavam a abertura do canto, ocupava seu lugar o ‘chamado’, em linguagem apelativa, que o *Bankelsänger*, apinhado em um banco, dirigia ao público, apontando com uma vareta num quadro pintado em papelão os cenários em que a ação se desenrolava, contornados pelo título da “peça” em letras góticas enormes e toscamente traçadas.

Quando Wedekind começa a retomar o *Bänkelsang* ele já faz parte da tradição cômica na literatura alemã. Em meados do século XIX, se o gênero passa a funcionar como uma espécie de “repositório anacrônico da visão de mundo desabusada popular, com o teor lendário bíblico caindo para segundo plano”, simultaneamente, na obra de Heine, seu vínculo com uma função política transparecia, quando ele servia ora para fazer caricaturas de figuras notáveis, ora para ironizar modas literárias, ora para comentar a política de guerra imperial¹⁰³. Apanhando-o também no momento em que o cabaré começa a se desenvolver em Munique, a adaptação dessa forma garante a Wedekind tanto o acesso a um meio de expressão dos conflitos concretos de ampla e

¹⁰¹ “The subject matter”. In: MCLEAN, Sammy. *Op.Cit.*, p.25-62.

¹⁰² “The *Bänkelsang* and its presentation” In: MCLEAN, Sammy. *Op. Cit.*, p.23-24.

¹⁰³ McLean cita ao menos três poemas de Heine que usam o *Bankelsang* de modo satírico: *Simplicissimus I* que denuncia a violência de Herweghs durante a repressão de um levante em Baden; *Kobes I* que ridiculariza acontecimentos recentes no parlamento; *Der Tannhäuser* que caricaturiza a ópera homônima de Wagner. MCLEAN, Sammy. *Op. Cit.*, p.95

pequena escala que se davam ao seu redor, como a uma participação constante no cabaré, o que até 1910 ainda não tinha acontecido¹⁰⁴.

O processo vai resultar em diversas canções que se distribuem por todas essas funções. Canções que ora comentavam diretamente a censura de suas peças (“O senhor de Haydte”), ora, rendendo-lhe prisão por lesa-majestade, ironizavam a figura do imperador (“Sobre o assassinato de Alexandre II”), ora contavam a história de uma moça ludibriada por um malfeitor, que a seduz para roubar a loja em que trabalha (“Brigitte B.”). Ou mesmo que dão continuidade modificada à moral da natureza contra a civilização, própria ao idealismo, que o poeta, num pungente encômio ao ‘amor natural’ vaza em versinhos martelados.

Isso acontece na marcha fúnebre “O anarquista” (ver *anexo b*), que, conservando satiricamente traços pomposos do gênero (a escolha vocabular, a segunda pessoa), além de partir do último desejo prosaico de um condenado à força (o beijo quente de uma mulher), desloca o imaginário-padrão do sacrifício pela pátria – a fertilização da terra pelo sangue; a ressurreição do herói na prole que recebe como legado o mesmo sacrifício; a honra conservada em se negar ajuda que venha do inimigo etc.

O ANARQUISTA

Vais me achar na hora extrema
não em louros e troféus.
Dê-me mais um beijo, ó fêmea,
na mortalha, sob um véu!

Quando expiro comemoras,
se meu sangue a terra enxuga.
Mas meu beijo ela não troca,
Nem por pão na cela escura.

Filho meu ela amamenta,
este leva a cruz dos fortes.
Colherá da mãe as penas
e as cabeças de tua prole¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Segundo o mesmo crítico, o uso do *Bankelsang* no cabaré cria uma situação inédita no gênero. Pela primeira vez, ele não é usado como mímica de arte inculta, como era o caso até mesmo nas sátiras de Heine; nem é diretamente produzido pelas classes populares. Mais acertado seria dizer, com o crítico americano, que – na mesma chave do cabaré literário – a forma serve para criar um espaço literário informal a que arte culta também recorria, especialmente dedicado ao ataque às convenções burguesas. Isso é o que o aproxima da variante de canção já praticada no cabaré – os *Bretellieder* –, sem que no entanto as duas formas se confundam. MCLEAN, Sammy. *Op. Cit.*, p.99.

¹⁰⁵ “DER ANARCHIST// Reicht mir in der Todesstunde/ Nicht in Gnaden den Pokal!/ Von des Weibes heissem Munde/ Lass mich trinken noch einmal!// Mögt ihr sinnlos euch berauschen,/ Wenn mein Blut zerinnt im Sand./ Meinen Kuss mag sie nicht tauschen,/ nicht für Brot aus Henkershand.// Einen Sohn wird sie gebären./ Dem mein Kreuz im Herzen steht,/ Der für seiner Mutter Zähnen/ Eurer Kinder Häupter mäht.” In: WEDEKIND, Frank. *Ich liebe nicht den Hundetrab – Gedichte, Bänkellieder und Balladen*. Berlin: Henschelverlag, 1971, p. 37 [T. do A.]

Para além do uso estrito do *Bänkelsang*, a balada a que Brecht se refere em sua nota sobre Wedekind, “Canção do menino cego ou quem ri por último ri melhor”, dá uma boa ideia de como a lírica de Wedekind reelaborava as histórias que lhe chegavam aos ouvidos nos cabarés.

Malgrado seu tom jocoso, ela narra as andanças de um grupo de marginais sofrendo de várias disfunções – o próprio menino, um homem surdo, uma mulher que tem sua perna danificada num acidente de automóvel, uma virgem de 44 anos “castigada por Deus com um bigode” e um cão sarnento. Eles seguem suas vidas como párias do local até que, num passe de mágica, encontram um poeta que, “sofrendo da eterna fome”, escreve “com o sangue do coração” uma peça, transformando-os numa trupe. Levada a público, a empreitada alcança grande sucesso, mas a moral no final do poema retempera o desfecho. Nesse momento, o poema em seu todo não deixa de conferir à própria imaginação – desde que figurada num extravagante e indiscreto circo – um poder de inversão da situação social:

(...)

Crimes são via deregra fatais,
a dor é muitas vezes sem saída;
mas Dona Poesia quase sempre
faz sem pejo das penas alegria.
Delas tira força e jogo de cintura,
como sabem as moças já maduras.
Eis o melhor na humana criatura¹⁰⁶.

É essa a mesma atitude que se encontra em outro poema seu, citado por Brecht, *Bajazzo*, em que as tensões da razão e da sensibilidade não oferecem a saída almejada, buscada, em vez disso, num deslocamento metafórico da magia profana e corporal do contorcionista. Ao mesmo tempo em que não esconde a situação de informalidade, implícita num adágio [dar suas cambalhotas dia a dia], espelhando-se na arte popular, o poema reverte em destreza física e esperança uma possível resignação diante das adversidades da vida. A resolução do conflito – que é a falta de ressonância e validade da esperteza e da intuição pura – permanece sendo interior [*Den stimmt Unheil auch so freudig/ Das er's innig Lieb gewinnt!*], sem trair, no entanto, numa perspectiva altaneira

¹⁰⁶ “(...) Gebrechen sind oft sehr fatal./ Sind manchmal eine Qual;/ Frau Poesie schafft ohne Graus/ Beneideswertes Glück daraus./ Dann schwillt der Mut, dann schwillt der Bauch./ Und sei's bei einer Jungfrau auch. –/ So ist's der Menschheit gutter Brauch”. “Das Lied vom armen Kind”. In: WEDEKIND, Frank. *Ich liebe nicht den Hundetrab*. Berlin: Henschelverlag, 1971, p.27. [T. do A.]

– como o romantismo inaquebrantável do *Wandervögel* fazia –, seu restrito fundamento coletivo marginal. Um fundamento que se sabe precário, circunscrito, restrito a um gueto, mas também afinado com o espírito corporal, juvenil, de insubordinação que se contrapunha à política imperial de fato:

BAJAZZO

Bom humor é coisa avara,
nunca em testa se transmuda.
Tanto que ante algum estalo...
olhos secos, bocas mudas.

Mas nem mesmo o próprio céu
Sobre os pés se equilibra.
Nesta vida cavalgamos
cambalhotas dia a dia.

Se as pernas são bem destrás
e os braços mais um pouco,
a desgraça bate palmas
e acalanta seu sufoco¹⁰⁷.

A mais famosa balada de Wedekind – seu mais acabado exemplo de *Moritat* – é *O assassino da tia* [*Der Tantenmorder*]. Brecht não chega a citá-la em sua nota, mas porque realizou, ele mesmo, uma espécie de cópia atualizada dela, a comparação entre os dois poemas pode ser útil para se estabelecer aqui a diferença entre um aproveitamento e outro desse gênero de canção. Sua paródia de Wedekind – melhor seria dizer emulação nesse caso – está no poema *Jakob Apfelböck ou o lírio do campo* inserido na sessão ‘Procissão’ de *Hauspostille*:

JAKOB APFELBÖCK OU O LÍRIO DO CAMPO

1

Sob a doce luz poente Jakob Apfelböck
o pai e a mãe assassinou
e após trancá-los no armário,
ficou em casa, sozinho que restou.

¹⁰⁷ Aqui cabe ressaltar o truque central do poema, de impossível tradução, mas mantido pelo sentido geral da tradução. A palavra alemã para os braços do contorcionista e para os pobres é quase a mesma, *Arm/Arme*. “BAJAZZO// Seltsam sind des Glückes Launes/ wie kein Hirn sie noch ersann./ Dass ich meist vor lauten Staunen/ Lachen nicht noch weinen kann!// Aber freilich steht auf festen/ Füßen selbst der Himmel kaum./ Drum schlägt auch der Mensch am besten/ Täglich seinen Purzelbaum.// Wem die Beine noch geschmeidig./ Noch die Arme schmiegsam sind/ Den stimmt Unheil auch so fruedig./ Dass er’s innig Lieb gewinnt!”. WEDEKIND, Frank. *Ich liebe nicht den Hundetrab – Gedichte, Bänkellieder und Balladen*. Berlin: Henschelverlag, 1971, p. 45. [T. do A.]

2

Muitas nuvens desfilaram no céu,
Em torno à casa correu um vento de bonança.
E dentro da casa ele permaneceu,
uma semana atrás somente uma criança.

3

Os dias se foram e também as noites
e nada acontecia, exceto o trivial.
Junto a seus pais Jakob Apfelböck
Esperava apenas o que viesse, afinal.

4

E enquanto o cheiro dos cadáveres
estacava em torno do armário
Jakob Apfelböck comprou uma azaleia
e dormiu no sofá sentado

5

A mulher da leiteira traz o leite,
leite gordo e bom, deixado atrás da porta,
que Jakob não bebe, deixa de lado,
pois ele bebe pouco, já não mais importa.

6

O jornaleiro traz inda o jornal
Chega com passos firme ao entardecer
E joga-o com barulho na caixa postal
Mas Jakob Apfelböck já não lê.

7

Quando o cheiro dos cadáveres a casa tomou
Jakob Apfelböck chorou e ficou doente
E chorando ele se retirou
Passou a dormir na varanda somente.

8

Disse o jornaleiro ao chegar certa vez:
que cheiro é esse, assim tão funerário?
Na doce luz poente respondeu Apfelböck:
é a roupa suja amontoadas no armário.

9

A mulher do leite falou, por sua vez:
Que fedor é esse, como quando alguém falece?
Na doce luz poente respondeu Apfelböck:
É a carne de boi, que no armário apodrece.

10

E quando abriram as portas do armário
Apfelböck ali, sob a doce luz poente,
E ao lhe perguntarem o porquê de seu ato,
respondeu que não sabia, simplesmente.

11

A mulher do leite depois imaginava
Dizia: será que o menino, quando rapaz
Jakob Apfelböck, será que um dia
Visitará a sepultura de seus pais¹⁰⁸?

No que diz respeito à letra, de imediato se pode notar como se impõem os traços da lírica própria de Brecht em *Hauspostille*, em sua tendência predominante e em suas contradições. Ao contrário do que se passa em “A infanticida Marie Farrar” este poema narra o crime de modo seco, sem deliberada intenção de ressaltar o ato. Contenção expressiva que é também garantida pelo fato de que quem o comete é um terceiro, bem como pelo fato de que os assassinados estão, desde o princípio, afastados da cena. Em questão de dois versos já sabemos o que se passou e a caracterização dos envolvidos se reduz à mera designação (Jakob, pai e mãe), como se dá numa manchete.

Mesmo essa instância narrativa que comete o crime, afastada pela 3ª pessoa na enunciação, é, para além disso, caracterizada pelo livro como um amálgama de uma personagem de notícia e de uma figura da alegoria cristã, o “lírio do campo”. Como comenta Hans Martin Ritter em resposta a Regine Wagenknecht, não se trata aqui apenas – como na demoníaca lírica francesa finissecular – da ideia de atacar o credo com o crime e, inversamente, de santificá-lo, embora a dimensão paródica não deixe de enquadrá-lo numa cultura desaparecida, um culto privado e antissocial, chave do efeito de conjunto de *Hauspostille*¹⁰⁹. A alusão maliciosa à bíblia, tal como na sessão ‘Salmos’

¹⁰⁸ Neste caso nos servimos da tradução de Paulo César de Souza, modificando a tradução da expressão “Im milden Licht” e somando ao poema a quarta estrofe, que parece faltar à versão consultada pelo tradutor. BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2001, p.37-39.

¹⁰⁹ A ideia nesse trecho do ensaio é que *Hauspostille* não funciona diretamente como paródia – dirigida contra a religião – mas o faz na medida em que contraria a visão mundo religiosa pela transformação de situações concretas da cultura marginal de Augsburg em

[*Psalmen*], funde beleza ingênua, espontânea, com o crime, e nessa operação, correspondente à moral antissocial predominante no livro, suspende o juízo sobre a desumanidade do ato de Jakob. Assim como os lírios do campo indicam, originalmente, o poder de renovação de tudo aquilo que cresce provido somente pela natureza, livre e incondicionado, o crime, que escandaliza quando mencionado mas de fato morreu numa página de jornal, também é fruto ‘natural’, parte da Criação.

Ainda mais do que em “Sobre jovens embriagadas”, a paisagem natural é reduzida a traços mínimos, o que, neste caso, permite indicar uma cena campestre (carne de boi no armário, os produtos entregues de porta em porta) e, ampliando a função de ambientação, permite conferir certa nota fingidamente lírica associada a Apfelböck, que reaparece, em versos protocolares (“sob a doce luz poente”). Mas neste caso, ao contrário do que se dá no poema das jovens suicidas, uma cena interior também é composta, rápida e toscamente (feita só de ‘armário’, ‘sofá’, ‘roupas sujas’ e víveres), como pede o estilo de narração da *Moritat*¹¹⁰.

Se a natureza exterior, com seus grandiosos ciclos, via-de-regra em Brecht, alude a um processo amplo de dissolução ou libertação amoral dos impulsos, aqui, exterior e interior equiparam-se pela impassibilidade empobrecida. A sala se reduz quase ao essencial para a sobrevivência; o que se destaca como embelezamento, estreitamente relacionado ao crime, a despeito de relatar a sucessão temporal (a época das azaleias), redundando em detalhes vestigiais arbitrários que, pela escassez, não sem indicar a origem

sessões de um culto paródico, logrando assim que ele aponte para uma dimensão social que ressignifica a cosmologia cristã. “As atitudes complexas e contraditórias que subjazem amiúde aos textos e canções de *Hauspostille* obriga o leitor – ao contrário do que concebe R. Wagenrecht – a extraí-las das próprias contradições em cada um dos textos e canções, mesmo quando o livro *Hauspostille*, ele mesmo, se propõe sob um enquadramento específico – e paródico. Devem ser conduzidas até seus ulteriores fundamentos práticos. Elas se encontram imediatamente expressas, por exemplo, quando Brecht, logo após o nascimento de seu filho Frank e de sua bênção segundo o rito católico do batismo na igreja de Kimsrat (1919), canta, sob o acompanhamento de Orge ao órgão (George Pfanzelt) a ‘Canção noturna de Lúcifer’ [“Contra a sedução”] e o ‘Coral de Baal’”. [“Die in sich sehr komplexe und Widersprüchliche Haltung, die in den Texten und Liedern der *Hauspostille* jeweils zugrunde liegt, zwingt – im Gegensatz zur Auffassung R. Wagenrecht – zur Austragung, dieser Widersprüche in jedem Text bzw. jedem Lied für sich, auch wenn die *Hauspostille* selbst als spezifische – parodierte – Form den Rahmen gibt. Eine solche Austragung von Widersprüchen muss letztlich ganz praktisch erfolgen. Sie findet etwa unmittelbar statt, wenn Brecht nach der Geburt seines Sohnes Frank und nach der im katholischen Ritus vollzogenen Taufe (1919) in der Dorfkirche von Kimratshofen, an der Orgel begleitet von Orge (George Pfanzelt), ‘Luzifers Abendlied’ und Baals Choral singt”] “Die Lieder der *Hauspostille*” RITTER, Hans Martin. In: LEHMANN, Hans-Thies & LETHEN, Helmut (hrsg). *Op. Cit.*, p.209.

¹¹⁰ Fazia parte do *Bänkelsang* certa rusticidade tanto na elaboração linguística quanto nos painéis que ilustravam a narrativa, um traço do gênero que se manteve vivo graças ao contato entre arte culta e popular. O resultado era que os painéis, que buscavam imitar retábulos ou pinturas históricas de martírios, às vezes pareciam “retratos de assassinatos sanguinolentos” (MCLEAN, *Op. Cit.*, pp.19-20); a poesia, que às vezes queria soar pomposa, acabava cometendo impropriedades sintáticas e gramaticais, silabadas, arcaísmos etc (MCLEAN, *Op. Cit.*, pp.65-79). A recriação desses ‘erros’ na lírica do século XX é um achado modernista central tanto em Wedekind quanto em Brecht. Com a diferença de que, em Brecht, a tosquice estilizada da elaboração serve para pôr em causa a sublimação na lírica e no drama, enquanto Wedekind queria que “lixo e sublime se intercomunicassem” (ADORNO, *Op. Cit.*, p. 219). Sobre esse tema há uma nota bastante elucidativa nos diários do jovem Brecht, na qual o dramaturgo comenta com desgosto o caráter redondo, bem acabado, de *De manhã à meia-noite* de Kaiser: “Essa tendência – prefiro dizer jornalística – dessa gente a *la Kaiser*, de dar a cada sentimentozinho uma formulação desconsiderada, apropriada só para ele e concebida em função dele, só leva ao isolamento. Aliás, todo polimento me assusta, pois o perfeito não é polido. É preciso que nos livremos do grande gesto de lançar uma ideia, algo ainda-não-pronto, e partir para o lançamento da obra de arte, a ideia já formada, o gesto maior do mais-do-que-pronto. E que torna a desmoronar, torna a empalidecer, passa, nos evita amavelmente, encaixado de leve, recolhido sem muito cuidado, suado, assegurado! Com sua espantosa acentuação da palavra enquanto meio, Kaiser representa sem dúvida o último e extremo esforço da palavra para alcançar aquilo que o filme consegue sem ela”. BRECHT, Bertolt. *Diários de 1920 a 1922/Anotações bibliográficas de 1920 a 1954*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p.103.

do poema na sessão de ‘notícias populares’, somam à desrazão do ato e à vida desmotivada que ele quis interromper.

O ponto mais interessante do poema é, contudo, a transformação que Brecht opera no lugar onde, na *Moritat*, estaria a ‘moral da história’. Isso acontece nas estrofes finais, que, aproveitando a introdução de outra instância narrativa – as demais personagens do poema (leiteira e jornaleiro) – constroem um descompasso entre a perspectiva do Eu-lírico e um olhar exterior para a mesma ação.

Num primeiro momento, como convém ao estilo sensacionalista *avant la lettre* da *Moritat*¹¹¹, essas personagens funcionam como testemunhas do que se passa, criando certo efeito de suspense (elas sentem o cheiro dos cadáveres, que Apfelböck tenta disfarçar). No final, contudo, é graças ao descompasso entre o modo de a cultura local, milenar, lidar com a morte e o de Jakob fazê-lo que a nota enigmática do poema se fixa, levantando dúvidas sobre a emancipação buscada pelo parricídio – afinal, um tema nuclear do Expressionsimo – e diluindo-o, num único movimento, no escoar do tempo e na relativização de classes. Jakob não faz ideia de por que cometeu o parricídio; os camponeses ‘observadores’ apenas se perguntam se ele visitará a sepultura de seus pais, como reza o costume. Dividida em duas perspectivas conflitantes, a ação não é explicada, mas sim desmanchada no limite de sua gratuidade agressiva, que rebaixa e assim indica o conflito de pontos de vista sem saída; esfriamento esse desdobrado noutro sentido menos sombrio pelo enquadramento relativizador – aqui mediado pelo trabalho urbano e campestre –, já que a matéria nutritiva do ‘leite’ e a evidência de que o mundo ainda gira no ‘jornal’ são trazidos por ‘leiteira’ e ‘jornaleiro’.

No que diz respeito à música (ver *anexo a*), pode-se dizer que o mesmo efeito de formulação seca e inconclusa das contradições [*Widerspruchigkeit*]¹¹² é buscado na relação entre a construção da melodia e dos versos. Dada a necessidade de serem executadas em instrumentos mecânicos, faz parte das melodias das *Moriteten* serem compostas por sessões métricas regulares, de acentuação também regular. São ademais melodias com certa qualidade pendular, ou cíclica, organizadas por motivos que se repetem mas se encerram em alturas diferentes, na tônica ou quinta justa de dois acordes

¹¹¹ “O assunto dos panfletos das *Bankelsänger* consistia, em boa parte, de sinistros relatos de todo tipo de eventos sensacionais e impactantes de relevo histórico ou contemporâneo: execuções, crimes, assassinatos, tragédias familiares, vícios, acontecimentos estranhos e milagrosos, desastres humanos, fatalidades, naufrágios, holocaustos, inundações, carestia, assaltos, golpes e pirataria. Essas histórias eram contadas e cantadas numa atitude de lacrimosa sentimentalidade ou de horror ingênuo, com o remate de uma moral que deveria servir de aviso aos leitores”. “The subject matter” In: MCLEAN, Sammy. *Op. Cit.*, p.25

¹¹² No ensaio de Ritter o termo “senso de contradição” [*Widerspruchigkeit*] se refere tanto ao gosto pelo paradoxo na formulação poética do jovem Brecht quanto à organização contraditória, conflitante, de traços mais técnicos da canção, como o ritmo, a melodia, a proporção das partes etc. Nesse sentido, ver sessões 3 e 4 do ensaio.

contrastantes (geralmente Tônica e Dominante – no tom de Dó maior, Dó maior e Sol maior)¹¹³.

Essa canção, contudo, apesar de conter todos esses traços, os desloca, pois a harmonia oscila entre Dó maior e Ré menor (I grau e Subdominante), assim como o pêndulo melódico que encerra cada sessão termina nas terças dos acordes correspondentes (mi e fá). Ademais, enquanto a melodia extraída do gênero impõe ao texto uma métrica regular, distribuindo mecanicamente os acentos, o poema como um todo é escrito em acentuação mista, variada especialmente nas trocas de perspectiva, o que materializa musicalmente, no descompasso entre palavra e melodia, certa indiferença entre o conteúdo afetivo já esfriado pela dramatização dos pontos de vista e o caso.

O poema de Wedekind também narra um crime, mas o faz como se ele tivesse sido cometido pelo próprio Eu-lírico:

O ASSASSINO DA TIA

Matei minha tia esta noite,
ela estava pela hora da morte;
passei a noite em tocaia
fuçando em seu baú da sorte.

Ali encontrei potes de ouro,
papeis variados também;
Ouvindo a velha que arfava
sem pena, desprezo ou desdém.

De que servia seu vão lamentar
Que dia e noite importunava?
Meti-lhe o punhal na jugular
E a titia já não mais arfava.

Ah, foi tão difícil levar o dinheiro
e a velha pesada ainda mais.
Mas se ela tremia em meu colo,
no porão jazia em paz.

Matei minha tia esta noite
ela estava pela hora da morte;
mas você, seu juiz, quer proibir
minha pródiga Jovem-Jovem¹¹⁴.

¹¹³ Isso pode ser constatado numa comparação entre esta melodia e a famosa *Moritat* de MacHeath de *A ópera dos três vinténs*.

¹¹⁴ “DER TANTENMORDER// Ich habe meine Tante geschlachtet/ Meine Tante war alt und schwach./ Ich hatte bei ihr übernachtet/ Und grub in den Kisten-Kasten nach.// Da fand ich goldenen Haufen.// Fand auch an Papieren gar viel/ Und hörte die alte Tante schnaufen/ Ohn’ Mitleid und Zartgefühl.// Was nutzt es, dass sie sich noch härme,/ Nachts war es rings um mich her – / Ich stieß ihr

Aqui, ao contrário do que se passa no poema de Brecht, boa parte da narração é ocupada pela circunstância do crime, como se o Eu-lírico se pusesse no lugar do réu confesso. Ademais é possível notar também certa tendência em se ressaltar a crueldade da ação – ou então, ao menos o custo em impessoalidade e distância subjetiva que o ato exigiu. Como se o código afetivo da lírica solicitasse a expressão da falta de comoção ainda em seus termos, ao invés da inconsciência de Apfelbock e de suas ações reflexas, cada passo do poema é ressaltado por uma disposição subjetiva alardeada. A impressão geral é, por isso mesmo, a de certo esforço para contrariar a moral que se quer destruir, “sem pena ou pesar”.

Enquanto as reminiscências da lírica romântica em Brecht não passam da focalização abreviada e rotinizada da paisagem em versos-padrão – como se elas também fizessem parte da desumanidade que enquadra as ações –, em Wedekind, há um complexo jogo que une o poder de choque da confissão, a inocência do ato e o uso de clichês. Nesse sentido, boa parte do efeito desconcertante da canção ganha uma grotesca qualidade infantil, quando, como num conto de fadas, o assassino encontra dentro do baú que assalta românticos “potes de ouro” [*Goldnen Haufen*] ¹¹⁵. Efeito esse que se acentua também, quando, adaptando a ‘moral’ do *Bänkelsang*, o Eu-lírico reconhece e convoca, brejeiro, a mesma autoridade que está lesando, endereçando diretamente o juiz, e transformando a confissão numa fórmula que lembra o nome de um esquete (*Jugend-Jugend*, literalmente juventude-juventude).

Retomando, enfim, exaustivamente, a decrepitude da assassinada e acentuando a pureza do ato, espelhada nas diversões da época – como se se tratasse de um sacrifício espontâneo e divertido, mas não rigorosamente natural – o crime no poema serve para propalar, em termos extremos ainda que humorísticos, uma moral juvenil, nietzscheana, segundo a qual se contrapõem os elementos de vitalidade e necessidade pulsional dos jovens aos de debilidade física e moral dos velhos. A música latente nos versos, evocando um estilo simultaneamente galante e desprestigiado (a valsa, em binário

den Dolch in die Därme./ Die Tante schnaufte nicht mehr./ Das Geld war schwer zu tragen./ Viel schwerer die Tante noch./ Ich fasse sie bebend am Kragen/ Und stiess ins tiefe Kellerloch –// Ich hab’ meine Tante geschlachtet./ Meine Tante war alt und schwach./ Ihr aber, o Richter, ihr trachtet/ Meiner blühenden Jugend-Jugend nach”. WEDEKIND, Frank. *Ich liebe nicht den Hundetrab*. Berlin: Henschelverlag, 1971, p.27. [T. do A.]

¹¹⁵ A mesma situação, em chave moralizante, aparece na novela de Ludwig Tieck *O loiro Eckbert*. Na primeira sessão, ela narra a visita de um amigo ao castelo de um solitário casal da província, o que dá ensejo para que a esposa de Eckbert conte sua história: quando jovem, ela fugiu de casa para a floresta, foi acolhida por uma anciã e ali viveu durante muitos anos, até que, atçada por sonhos de realza, assaltou seu baú e fugiu com o ouro ali contido. Na segunda sessão narrativa, quando o nome do cachorro da anciã – Strohmian – é pronunciado pelo amigo sem que ele soubesse de antemão da história, a jovem adocece e falece por ‘causas inexplicáveis’ e o nobre cavaleiro Eckbert torna-se um ciumento delirante e assassino. “O loiro Eckbert” In: TIECK, Ludwig. *Feitiço de amor e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2009, pp.23-49.

composto), adequado aliás à divisão rítmica passavelmente regular dos versos, segue na mesma direção: em vez de criar um desacordo entre melodia e letra, ressalta a consonância entre afeto e crime (ver *anexo b*).

Posto em contraste com a canção de Brecht, o poema de Wedekind parece se reduzir a uma *boutade* sangrenta, feita para chocar e de pouca consequência diante dos grandes fatos históricos. Entretanto, a possibilidade mesma de que essa prática estética desabusada, nascida do encontro de arte popular e crise da sensibilidade idealista, tenha acontecido, tem a ver com a própria história de Munique e o papel importante que a cidade representou na história das relações entre arte e política.

Em *Munique como centro cultural* (1927), remontando ao que se ali se passou no início do século XX, Thomas Mann menciona o fato de que a cidade, antes de ser o então vigente celeiro da reação nazista, constituíra naquele tempo uma cultura liberal oposta ao pragmatismo prussiano, marcado pela burocracia imperial e pela ética militarista bismarquiana.

“Era uma atmosfera de hombridade, de tolerante individualismo. Digamos assim, uma ‘liberdade mascarada’ cheia de alegre sensualidade e pendor à arte. Um clima de amor à vida, juvenil e popular; mas de uma popularidade cujo fértil e rude solo fez brotar, em momento propício, as mais curiosas, ousadas e corajosas plantas. Sustentada com mais ou menos humor a eterna oposição contra o norte, contra Berlim, tinha um sentido completamente diverso do atual”¹¹⁶.

Essa evocação não se completa sem que o romancista cogite um vínculo subterrâneo entre a ‘paixão’ daquele tempo, implícita no irônico lema da cidade “Wir san G’sund!” (Somos saudáveis!) e a explosão de ânimos que a Guerra e a crise política impuseram à Alemanha. Ainda assim, o sentido geral do ensaio é justamente trazer de volta à lembrança o exaltado espírito de convivência produtiva das diferenças – a política, em última instância –, em contraste com a doença intolerante do nazismo.

¹¹⁶ “Es war eine Atmosphäre der Menschheit, des duldsamen Individualismus, der Maskenfreiheit sozusagen; eine Atmosphäre von heiterer Sinnlichkeit, von Kunstlertum; eine Stimmung von Lebensfrüchtigkeit, Jugend, Volkstümlichkeit, jener Volkstümlichkeit, auf deren gesunder, derber Krume das Eigentümlichste, Zarteste, Kühnste, exotische Pflanzen manchmal, unter wahrhaft gutmütigen Umständen gedeihen konnte. Der unsterbliche, mehr oder weniger humoristisch gepflegte Gegensatz zum Norden, zu Berlin, hatte ganz anderen Sinn als heute”. “München als Kulturzentrum” In: MANN, Thomas. *Gesammelte Werke in Dreizehn Bänden. Reden und Aufsätze. Band 2*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1990, p. 223.

Indo ao cerne da questão, é possível dizer que, assim como a recepção do naturalismo francês por Otto Brahm ao final do XIX, com seu interesse pela descrição da lógica subterrânea dos padecimentos de classe, construiu em Berlim, atrelado à organização partidária da social-democracia, um teatro mantido pelos sindicatos¹¹⁷, em Munique, pouco depois, uma espécie de humanismo, igualmente oposto à tradição idealista de Schiller, desenvolveu-se numa cultura baseada nos ‘restos’ do primeiro impulso industrial alemão, de que a organização partidária manteve-se inicialmente distante. Uma cultura abrangente que, com seu epicentro no fenômeno da boemia, unia artes plásticas, arte popular e uma política ligada à sátira anti-imperial e à promoção da liberalidade dos costumes. A referência central era o jornal satírico ‘Simplizissimus’, onde a arte gráfica ‘nova’ [*Jugendstil*] se combinava a caricaturas de figuras militares do período e às publicações de escritores de uma geração que, como Wedekind, também registravam o descompasso entre as velhas estruturas da Alemanha e os novos costumes. Foi nesse ambiente afinal que a história da paixão de um velho professor de ginásio por uma dançarina de cabaré, trama de *O anjo azul*, foi escrita.

A mesma delimitação de um papel específico da cidade se propõe no desenvolvimento do cabaré, especificamente no modo como Wedekind o aborda. Afinal, sucedendo de vinte anos o surgimento do cabaré na Alemanha, acontecendo numa cidade que estava distante da opulência, do controle moral e administrativo da capital, misturando-se a uma cultura popular já formada que destoava das experiências urbanas que o cabaré se especializara em veicular, o nascimento das *Brettl*s no sul da Alemanha leva o sentido da cultura boêmia para outra direção.

Os primeiros cabarés começam a aparecer na Alemanha em Berlim, nos anos 70 e 80, aqueles em que o impulso industrial, modernizações tecnológicas (a invenção da iluminação elétrica p.ex.) e a consolidação das relações urbanas tinham formado uma conjuntura de progresso no país recém-unificado¹¹⁸. Foi quando as *Varietés* copiadas do

¹¹⁷ Na sessão de *Teatro Alemão* de Anatol Rosenfeld que trata dos diretores que modernizam o teatro na virada do XIX para o XX encontra-se a seguinte caracterização de Otto Brahm: “O diretor máximo do naturalismo, intimamente ligado ao movimento do *Palco livre* (1899) que iria resultar no *Palco do povo*, foi Otto Brahm, literato e crítico erudito, mas apesar disso mestre na direção de atores. Sua arte em caracterizar com profundidade a vida íntima dos personagens, especialmente de Ibsen e Hauptmann, em realçar-lhes a diferenciação psicológica nas mínimas nuances, em fazer “*Seelentheater*” (teatro da alma), exerceu intensa influência sobre Stanislavski, como Brahm, adepto do naturalismo psicológico e do ilusionismo cênico. Brahm equivale, em termos alemães, a Antoine e Stanislavski, superando-os em profundidade. Não teve porém a amplitude desse último, muito mais dado a experiências além do campo naturalista, nem a sua versatilidade de homem de teatro completo. Brahm como Stanislavski aprendeu muito com os Meiningen, mas como aquele ultrapassou de longe a arte do duque. Foi o primeiro a tornar Berlim em centro cênico de relevo universal (...) Seu trabalho progressista repercutiu também em sentido político-social, sacudindo um público saturado, ao mostrar-lhes a miséria das “classes menos privilegiadas”; seu teatro apoiou, de certo modo, a luta do Partido Social-Democrático, então na sua fase revolucionária. No entanto, quando em 1904 assumiu a direção do *Lessing-Theater*, tornando-o em centro do naturalismo alemão, o élan desta escola já esmorecera, posto em cheque por novas tendências renovadoras, apesar do quietismo e do conservantismo de suas atitudes fundamentais”. “VIII Encenação e vida teatral. Dois diretores”. In: ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão – história e estudos. I parte: esboço histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p. 115.

¹¹⁸ “Die ersten Brettel in Deutschland”. In: HÖSCH, Rudolf. *Kabarett von gestern*. Berlin: Henschelsverlag, 1967, p.39

entretenimento francês (Eldorado, Kunstpalast, Varietés Du Nord), que chegaram rapidamente ao país, receberam o nome genérico de Tingel-Tangle. Desde esse período, o que predominava no cabaré eram as paródias literárias e números de tendência ora sentimental ora picante¹¹⁹. O principal exemplo eram os *couplets*, uma das formas de canções interpretadas por atrizes populares [*Chansonnetten*], em que situações como a excitação das moças – diante do desfile de soldados bem barbeados – eram cantadas em tom sacana, espirituoso ou terno. Havia também a paródia de poemas românticos conhecidos como no caso do *Coral de trombetas das damas de Sackingen*¹²⁰. Sob a influência da *belle époque* francesa e da sólida situação da pequena-burguesia do período, esse cabaré, de potencial artístico limitado, vai aos poucos se transformando contudo numa atração respeitável, mesclando-se com atrações humorísticas improvisadas, e resultando nos *Salons* que faziam a alegria das classes médias do período¹²¹.

Essa tendência é brevemente interrompida por um processo de politização do entretenimento urbano, que vai forçar por um tempo seus limites. Isso acontece em virtude da mudança do clima político que resulta da Guerra Franco-Prussiana de 1870-1871 (ligada à formação e à repressão à Comuna de Paris) e leva os escritores da geração naturalista alemã da década de 1880 – Arno Holz, Detlev von Lillencron, Richard Dehmel – a se associarem com a cultura boêmia nos dois países, tendência módica no romantismo de um Gautier da geração de 1830, e agora, quase uma regra (donde se depreende aliás a desqualificação do artista, articulada à modernização capitalista). Neste ponto acentua-se no cabaré a crítica à política de ampla escala¹²², assim como é nesse momento também que os artistas da província começam a se dirigir

¹¹⁹ “Singende Mädchen, die sich Chansonnetten nannten, brachten Couplets, deren primitive Reime darin gipfelt, dass “so ein Kuss ein Hochgenuss” sei und dass – wie man meinte – “das zweite Garderegiment so strammt marschiert”. Sie sangen naïve Couplets von “ihm”. “Er” war meist ein Leutnant oder auch: >>Ein Reitersmann, recht fesch und sauber./ Wirkt auf ein Mädchenherz grad’ wie ein Zauber. Besonders ein Husar, ein Kavall’rist./ Der immer forsch und stramm und auch recht schneidig ist.<<”. *Ibidem*, p.35.

¹²⁰ *Ibidem*, p.38

¹²¹ A assimilação dos artistas populares a uma cultura urbana leve e humorística, sem o traço de crítica social e adaptada à sensibilidade das classes médias, é uma tendência importante no desenvolvimento do cabaré. Ela é que vai gerar dissidências que levaram o cabaré a colaborar com a arte de vanguarda e a política no período. Pode-se ver esse problema se esboçando na distinção entre os *Salonhumouristen* e a arte popular pertencente ou não ao cabaré dos *Volksänger*, um dos pontos centrais da dissertação de mestrado de Roseli Maria Batistella sobre o humorista Karl Valentin, influência decisiva em Brecht nos anos passados em Munique. “Os *Volksänger* são artistas que vieram do meio do povo, conhecendo perfeitamente as aspirações e preocupações do homem comum (algo comparável aos artistas da *British Music Hall*). A música, a canção, a fala rápida eram seu foco, sobretudo porque Munique preservava um ar bávaro e conservador ainda profundamente rural. Em contraste, os *Salonhumouristen* eram comediantes mais sofisticados, atuando com figurinos de maior requinte, voltados para uma classe mais elevada, tanto econômica quanto socialmente. Karl Marxstadt foi um dos humoristas de salão que obtiveram maior sucesso no período”. BATISTELLA, Roseli. *O jovem Brecht e Karl Valentin*. São Paulo: Anna Blume, 2010, p.31.

¹²² “Aus den verschiedenen Gruppierungen des naturalistischen Protestes der achtziger Jahren entwickelten sich die Brettli in Deutschland. Ihr Repertoire war deshalb gegensätzlich und widerspruchsvoll, was Inhalt, Gegenstand und die Art der Satire betraf. Die liberalen Tendenzen machten sich politisch besonders gegen die Erscheinungsformen des deutschen Kaiserreiches bemerkbar. Deshalb “richtete ihr Spott und Krone, Kanzlei, Offiziere, Richter, Korpstudent oder Gendarm und andere Typen, die auf Grund ihrer Machtvollkommenheit eine Haltung entwickelten, die jeden nicht aristokratischen oder nicht beamteten Staatsbürger zu einem blossen Untertan erniedrigten”. HÖSCH, Rudolf. *Op.Cit.*, p.43

ao cabaré para começarem suas carreiras, transformando esse espaço numa alternativa com relação à academia de belas-artes¹²³.

Diferentemente do que se passara na França entretanto – onde August Blanqui, um agitador boêmio, foi nomeado presidente interino pela Comuna¹²⁴ – nada disso cria imediatamente na Alemanha condições para que a cultura boêmia se transformasse em sustentáculo político de oposição. Na verdade o que se passa é em parte uma reversão dos ideais políticos em ideais estéticos, em parte uma estabilização do cabaré como centro de fruição dos ‘prazeres proibidos’. Depois da desmobilização da Comuna, o mesmo processo acontece na França: de uma atração que conjugava a subcultura urbana com o comunismo de Prudhon e o anarquismo de Bakunin, o cabaré vai cada vez mais se transformando em um meio artístico alternativo, o *Café Concert*, sofrendo na década de 1890 o definitivo influxo das correntes artísticas modernistas – o Impressionismo e o orientalismo que resultaram no cabaré *Divan Japonais* de Yvette Guilbert especialmente¹²⁵.

Na Alemanha, como reação tanto às diluídas atrações berlinenses, quanto à voga engajada, uma combinação própria de desregramento subjetivo e esteticismo literário vai dar origem à corrente subterrânea do primeiro Expressionismo, que nasceu da boemia berlinense na virada do século, com nomes como o pintor Oskar Kokoschka, Else Lasker-Schüler e até o anarquista Erich Mühsam. A tendência também chega ao teatro amador, que se estabelece como um lugar em que a arte amadora se transforma em base de uma grande arte. O homem responsável por esse episódio do desenvolvimento do cabaré em Berlim, Ernst von Wolzogen – apelidado o ‘Barão do cabaré’ – estudara germanística, filosofia, biologia, música e trabalhava como escritor e encenador, tendo criado em 1893 a “Sociedade literária livre”.

Organizando na virada do século números com sua trupe itinerante que eram apresentados em lacunas da programação de outros teatros (a Berliner Philharmonie e o Secessionstheater na Alexanderplatz), elaborando com Otto Julius Bierbaum uma ideologia da grande arte amadora – a *Überbrettel* –, ele funda em 1901 num teatro na

¹²³ *Ibidem*, p.45.

¹²⁴ Sem menção à cultura do cabaré dos anos 70, a relação entre lumpesinato, cultura boêmia e agitação política – que estabelece um ponto comum entre Blanqui e Napoleão III – é uma das linhas centrais do conhecido estudo de Walter Benjamin sobre Baudelaire e a Segunda República Francesa. O contraste com a situação alemã pode ser deduzido do seguinte trecho de *Kabarett von Gestern*: “Tinha nascido assim [na Alemanha] uma estimulante mistura de ética do prazer com uma emotiva e candente filosofia vitalista que também se expressava na literatura de cabaré. Amantes e prostitutas não se configuravam mais como pontos de crítica social, servindo para denunciar a imoralidade da ordem social burguesa. Tornara-se mais interessante a *picantérie* da depravação”. [“Es entstand eine stimulierende Mischung aus Genussethik und gefühlsmässig verbrämter Lebensphilosophie, die sich auch in der Brettelliteratur äusserte. Man stellte das Milieu der Mätressen und Strichmädchen nicht mehr als soziale Kritik dar, um auf die Unmoral der bürgerlichen Gesellschaftsordnung hinzuweisen, vielmehr interessierte die Pikanterie der Verworfenheit”]. HÖSCH, Rudolf. *Op.Cit.*, p.45.

¹²⁵ *Ibidem*, p.31.

Köpeniker Strasse seu próprio espaço de espetáculos, o chamado ‘Teatro Colorido’ [*Buntes Theater*]. Em números subsidiados pelo teatro desse produtor, o ‘Brilho e fumo’ [*Schall und Rauch*] e o ‘Irmãos de força’ [*Galgenbrüder*], é que foram gerados, por exemplo, os *Galgenlieder* de Morgenstern¹²⁶ e também os primeiros experimentos cênicos de Max Reinhardt.

Sobre a diretriz que guiava esses espetáculos, destaca-se a seguinte reportagem de 1901, quando da construção do teatro, com depoimento de Wolzogen. Nela, embora não se apague a intenção central de neutralidade política, o cuidado com a censura imperial e a intenção de se misturar à voga dos ‘Salões’ certamente devem ser levados em conta. Afinal, a ‘picanterie da depravação’ e a variedade eram tolerados pela administração prussiana e serviam como proteção para os artistas:

“O cheiro de destilado que exala das novas instalações do Teatro Colorido nos envolve. Das escadas e corredores sobrevém o ruído dos martelos e serras. No primeiro palco de Super-Cabaré, construído sob sua intendência, encontramos o diretor. “Dê uma olhada na sala de espetáculos”, começa a falar animado Ernst von Wolzogen. “É o enquadramento perfeito para uma refinada arte de salão. Palco e plateia querem se transformar aqui num só espaço interior, no qual se tem a impressão de que ‘damas recadas e senhores educados’ brincam espontaneamente diante de um público nascido da mesma matéria social e espiritual. É preciso que as pessoas se sintam em um salão, que tenham a viva impressão de algo improvisado. Não estou mentindo quando digo: meu ideal é o diletantismo! – Dilete quer dizer o mesmo que ‘apaixonado’, opõe-se ao ‘profissional’ e ao ‘rotineiro’. Nesse sentido eu sou o inimigo do rotinizado, especificamente do assim chamado ‘número pensado’ de atores e cantores. Mas não me entendam mal: meu ideal é o dilete em apresentações solo, em monólogos líricos e épicos. Tenho a intenção de manter a ‘arte menor’ nesta nova casa – não a menor, mas sim a arte que apenas em sua forma é reduzida. Além das atrações solo que já mencionei, quero também apresentar peças, paródias e sátiras de um ato”. Seu teatro não vai promover também as sátiras políticas? – “Claro, mas não sátiras políticas à moda do cabaré francês. Nossas sátiras de atualidades sociais, de que as pessoas ainda vão ouvir falar, serão ao gosto dos homens educados e cosmopolitas, sem incitações partidárias. Um riso alvissareiro, tranquilo mas sugestivo, vai

¹²⁶ As tendências desse período da arte são tão complexas que, ao mesmo tempo em que o cabaré origina o Expressionismo, da lírica absurda, inspirada em contos-de-fada e num jogo com neologismos de Morgenstern – que nasce do cabaré – uma espécie de teologia mundana também se constrói. No começo da ascensão nazista, num ensaio de 1932, Walter Benjamin, sob o fio de um comentário demolidor aos poemas de Erich Kästner (a meu ver injusto), vai comentar todas essas tendências com extremo desprezo, enquanto fenômenos típicos dos “intermediários produtivos”, cujo talento é “gerar cliques, não partidos”, criar “consumidores, não produtores”, alimentar “modas, não pensamento”. Trata-se enfim, nas palavras do filósofo, de uma modalidade da “estupidez torturada”. A crítica retrospectiva, que não poupa pancadas aos Expressionistas também, é especialmente destinada aos escritores satíricos dos anos 20, como Tucholsky, Mehring e Kästner. Voltaremos ao assunto no capítulo 5 desta dissertação. “Melancolia de esquerda” In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001, pp.62-73.

ser suscitado pelo palco... O princípio central de nosso *Teatro Colorido* continua sendo no entanto a coloração variada¹²⁷”.

Embora Wedekind tenha participado do cabaré de Wolzogen, é provável que sua influência mais importante tenha sido a da primeira fase do cabaré francês, que ele conheceu diretamente em Paris, antes mesmo do período de sucesso de Wolzogen na Alemanha. Era, por exemplo, o cabaré francês “Le mirliton”, de Aristide Bruant, um teatro amador ousado e ferino, baseado em números como a *Soubrette*¹²⁸. Além, é claro, das próprias canções do autor, que remontavam à poesia de ladrões e cortesãs de Villon, narravam a partir do ponto de vista dos órfãos (*Dans la rue*), das prostitutas (*À la Villette*), cantavam sobre prisioneiros civis levados para trabalhos forçados na África (*À Biribi*), sobre o cotidiano de uma família mantida pela cafetinagem depois da morte do pai (*À Belleville*), sobre o dia a dia de pequenas gangues de contraventores (*Les Apaches*) ou simplesmente sobre a própria vida boêmia, constantemente ameaçada pela polícia nos bairros noturnos de Paris (*Le Chat Noir*)¹²⁹.

Era um tipo arte desespecializada, que nascia diretamente da experiência das pessoas que a faziam. Experiência que, desnecessário dizer, não coincidia com a de Theophile Gautier ou de Victor Hugo. Basta a primeira estrofe da canção “No meio da rua” [*Dans la rue*] de Bruant para que isso fique evidente:

Não tenho certeza se sou de Grenelle
De Montmartre ou de la Chapelle,
Daqui, dali, de acolá, quem sabe?
Mas sei que um dia a turba que vinha,
Me achou no lixo, de manhãzinha,
No meio da rua¹³⁰.

¹²⁷ “Ein frischer Hauch von Terepentin wehte uns aus dem Neubau des ‘Buntes Theater’ entgegen. Auf den Treppen und Korridoren wird noch fleissig gehämmert und gestrichen. Auf der ersten eigens erbauten Überbrettelbühne empfängt er uns. ‘Blicken sie in den Zuschauerraum’, beginnt Ernst von Wolzogen. ‘Das ist der Rahmen für eine raffinierte Salonkunst. Bühne und Zuschauerraum wollen sich hier zu einem Interieur vereinigen, wo man den Eindruck erhält, dass >>geborgene Damen und gebildete Herren<< vor einem auf der gleichen gesellschaftlichen und geistigen Stufe stehenden Publikum aus dem Stegreif spielen. Man soll sich im Salon fühlen und den Eindruck des Improvisierten haben. In dieser Weise ist es aufzufassen, wenn ich sage: Mein Ideal ist der Dilettant! – Dilettant heisst soviel wie Liebhaber, und das ist das Gegenteil von Professional und Rotine. So bin ich denn ein Feind der routinemässigen, ganz besonders aber der sogenannten >>dankbaren Nummern<< der Schauspieler und Sänger; doch missverstehen Sie mich nicht: Mein Ideal ist der Dilettant in solistischen Leistungen, in lyrischen und epischen Einzelvorträgen. Ich beabsichtige, im neuen Hause Kleinkunst zu treiben – nicht kleine Kunst, das heisst eine Kunst, die nur in ihrer Form klein ist. Neben den bereits besprochenen solistischen Leitungen will ich einaktige Schauspiele, Parodien und Satiren aufführen...’ Wird Ihr ‘Buntes Theater’ sonst die politische Satire pflegen? – ‘Gewiss, doch nicht in der Art der französischen Cabarets. Die Zeit- und Sozialsatiren, die man bei mir zu hören bekommen wird, werden sozusagen die eines feingebildeten Weltmannes ohne parteiiche Aufgeregtheit sein. Ein Augurenlächeln, leise, aber vielsagend, gehe dabei über die Bühne... Das oberste Prinzip des Buntes Theaters muss aber seine Buntheit sein”. HÖSCH, Rudolf. *Op. Cit.*, p.66.

¹²⁸ *Soubrette* é o número em que uma atriz, interpretando uma empregada doméstica, comenta, em canções picantes, os costumes sexuais escondidos pela fachada moral das casas em que trabalha. Será o pressuposto formal para toda a vertente sacana das canções de cabaré dos anos 20, bem como para a “Canção da pirata Jenny” de *A ópera dos três vinténs*.

¹²⁹ Boa parte das canções de Aristide Bruant pode ser encontrada no *YouTube* ou no acervo virtual da Biblioteca Nacional Francesa. <<[<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=Chansons+et+monologues+d%27Aristide+Bruant>>](http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=Chansons+et+monologues+d%27Aristide+Bruant)>>

¹³⁰ “Moi je sais pas si j’suis de Grenelle/ de Montmartre ou de la Chapelle,/ D’ici, d’ailleurs ou de là-bas;/ Mais j’sais ben qu’la foule accourue,/ Un matin, m’a trouvé su’l’tas/ Dans la rue”. [T. do A.]

Ademais, no mesmo período em que Wolzogen formula seu ideal de um ‘Super-cabaré’ a proximidade com a arte popular do Sul, o aproveitamento do *Bänkelsang*, a indistinção entre cultura de vanguarda e a arte popular milenar criam em Munique outro sentido, mais politicamente abrangente, para as diversões urbanas. Aqui, o engajamento retornava, mas desvinculado da política de larga escala, ligado sobretudo ao escândalo moral e organizado por situações públicas revelantes, embora de alcance reduzido. Um caso ocorrido em 1901 tornou-se paradigmático nesse sentido. Não por acaso ele acontece bem no ano em que Wedekind encontra a trupe fixa que se tornaria a sede de toda a sua produção daí em diante.

Nesse ano foi promulgada uma determinada ‘Lex Heinze’ que buscava enquadrar tendências liberais na literatura e nas artes na categoria de ‘atentado ao pudor e aos bons costumes’ [*Verletzung des Scham – und Sittlichkeitsgefühls*]. O ensejo para a situação tinha sido a condenação à pena capital de uma prostituta de mesmo nome, Heinze, em 1892. Aproveitando-se do caso, um partido de centro aproveitou para passar no conselho real propostas de leis que acirravam a censura no país. Como reação a essa conjunção de fatores, os artistas que formariam em seguida o cabaré ‘Os onze carrascos’ organizam um cordão, em que se cantava, a plenos pulmões, em solidariedade à prostituta e contra a censura: “pelados, pelados, pelados, lá vamos nós”¹³¹. Nesse cabaré, que continuaria existindo até a Segunda Guerra Mundial, foi que Wedekind apresentou suas peças e canções até sua morte em 1920.

A intenção de perturbação pública, ligada à cediça condição desse grupo de artistas, já está presente na própria forma como eles se apresentavam. Diante da ameaça real de censura e prisão, todos eles usavam pseudônimos, como o diretor francês do grupo Achille Georges D’Ailly-Vaucheret (Marc Henry) e o estudante de matemática, codinome Heinrich Lautensack, “poeta, escritor, secretário, contratante, contraregra, bode espiatório e telefonista na ausência do diretor”. Mantidas por contribuições de escritores diversos como Otto Julius Bierbaum, Hanns von Gumpenberg, Max Halbe e Rudolf Presber, suas apresentações aconteciam em um pequeno clube clandestino chamado ‘Sala de julgamento’ [*Richtplatz*], sustentado também por contribuições espontâneas dos associados, o que compreendia inclusive os adereços de cena.

A abertura de cada sessão se dava quando os onze membros fundadores – os associados eram nomeados ‘carrascos-amigos’ –, desprezando o fraque típico do cabaré

¹³¹ “Die Brett in München” In: HÖSCH, Rudolf. *Op. Cit.*, pp. 101-102.

berlinense, vestidos com capa e capacete salpicados de tinta vermelha, entravam em fila e recitavam a litania de abertura, onde o leitor do jovem Brecht ouvirá uma nota do esquisito humor de *Baal* ou *Hauspostille*: “Aqui se ergue o bloco negro./ O machado cai com paixão e sem erro,/ rubro coração, saíote vermelho:/ doloroso é o nosso desejo./ Quem ao nascer da aurora se opõe,/ receberá nossa saudação mortal;/ quem amigo da morte é/ será envolto por canto e espinhal”¹³².

Em conjunto, com a degradação das condições sociais que acompanharam Primeira Guerra, essa linhagem da literatura alemã, onde também o Expressionismo da segunda geração bebeu, vai resultar no caldo de cultura que permitiu a dramaturgos como Erich Mühsam, Ernst Toller e Gustav Landauer, organizar, no período da Revolução Alemã, diversas associações de artistas, em colaboração com o USPD (fração dissidente da social-democracia alemã) na República de Conselhos de Munique¹³³. Aqui está pressuposta a fusão do aspecto técnico-experimental do cabaré com os ideais humanistas que se acirravam num candente idealismo, aspectos fundamentais da cultura que sustentou a revolução política no campo das artes.

Em termos mais módicos entretanto, na mesma cidade no início do século, a simultânea assimilação e reformulação do pioneiro e não-diluído cabaré francês numa dissidência bem humorada das atrações *biedermeier* berlinenes – onde também uma memória do momento pré-revolucionário francês subsistia – serviu de base para que se estabelecesse naquela região uma rede de conexão entre o lumpesinato progressivamente conduzido às cidades alemãs e o teor político da cultura urbana amadora.

Tendo em mente o contexto dessa pré-história das relações entre política, ‘pequeno teatro’ e marginalidade boêmia em Munique – talvez não equivalente aos ‘teatros livre’ como o de Antoine – é possível conjecturar então sobre o significado que a figura de Wedekind teve para Brecht.

¹³² “Erbaudet ragt der schwaze Block,/ Wir richten scharf und herzlich/ Blutrotes Herz, blutroter Rock/ All unsere Lust ist schmerzlich./ Wer mit dem Tag verfeindet ist,/ Wird blutig exequieret;/ Wer mit dem Tod befreundet ist,/ Mit Sang und Kranz gezieret”. HÖSCH, Rudolf. *Op.Cit.*, p.108

¹³³ Essa abrangente organização, simultânea à proclamação da República dos Conselhos na Bavária, unia diferentes alas da esquerda, como por exemplo o Conselho Central Revolucionário constituído pelo social-democrata dissidente Ernst Nielisch, que por sua vez se articulou com a ala do USPD na Bavária presidida por Ernst Toller, com a Liga dos Camponeses e também com a ala dos anarquistas de Landauer e Mühsam. “1918 – The Kaiser goes, the generals stay behind”. In: SCHRADER, Bärbel & SCHEBERA, Jürgen. *The “Golden” Twenties – Art and Literature in the Weimar Republic*. New Haven and London: Yale University Press, 1988, p.22.

Na época de Wedekind, conservando a experiência política já impressa no gênero pelas interconexões entre o lumpesinato e a articulação da Comuna francesa; sustentada na Alemanha por uma ampla conjunção que articulava, com uma ética antiburguesa, escolas literárias, ramos de pequenos negócios e espaços de sobrevivência do lumpesinato, a exposição do tabu no cabaré gerava efeitos públicos, servia para combater a censura e perturbar a paz que reinava na época de ouro dos *Biedermeier*. No ocaso da juventude de Brecht, entretanto, às vésperas da Primeira Guerra, o que se vê em seus poemas de *Hauspostille* (1927), retrospectivamente, é que o mesmo impulso de busca do mundo da marginália, recriado espontaneamente nas cliques de Brecht, põe em evidência, menos a força dos instintos que ainda governa *Baal*, que o processo limitado das provocações de uma clique (errada ou certamente comparado ao processo revolucionário por Brecht). Menos a força de uma cultura local que a dissolução dos vínculos locais e da unidade produtiva e contraditória entre arte e sociedade. Daí o destaque que a negatividade assume, em todas as suas feições, no livro, remetendo nuclearmente, sem elegia ou retórica salvacionista, ao processo de desaparecimento da vida prosaica da clique de Brecht e, alegoricamente, ao da própria cultura que lhe sustentava o impulso de revolta.

Esse um processo que Walter Benjamin comenta numa pequena nota ao poema “Sobre os pecadores no inferno” de *Hauspostille*, em que os amigos de adolescência de Brecht são lembrados, como nos testamentos de Villon, ao mesmo tempo com o olhar seco e cotidiano de seus poemas e pela forma do lamento medieval:

“Esse poema mostra com clareza cristalina como é distante o ponto de onde Brecht vem. Chegando tão longe em seu percurso, ele busca no presente [1927] o que lhe aparece ao alcance das mãos. E o que ele tem à mão é o folclore bávaro. Esse poema cita os amigos no inferno da mesma forma que o mausoléu à beira da estrada solicita ao passante casual inserir em suas preces aqueles que morreram sem os devidos sacramentos. Aparentemente tão confinado, ele na verdade errou por muitas estradas. Sua ascendência é a do lamento, uma das principais formas da literatura medieval. Seria assim possível dizer que ele retoma o arcaico lamento para lamentar algo bem moderno: o fato de que até o lamento tenha se tornado coisa do passado¹³⁴”.

¹³⁴ “This poem shows with startling clarity the great distance from which the poet of the Household Messenger has travelled. Now, having come so far, he reaches casually for the nearest thing at hand. The nearest thing at hand is Bavarian folk-lore. The poem lists friends in hell-fire in the same way as a shrine at the roadside may commend those who died without receiving the last sacraments to the prayers of passers-by. Yet the poem which at first glance appears so narrowly confined comes, in reality, from very far away. Its pedigree is that of the lament, which was one of the major forms of medieval literature. One could say that it goes back to the ancient lament form in order to lament something very modern: the fact that even lamentation has become a thing of the past”. “Commentaries on poems by Brecht” In: BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. New York/London: Verso, 1998, p.54

Noutras palavras, em *Hauspostille*, um livro memorial que quer funcionar no presente da Estabilização da República de Weimar, continuava operando de modo provocativo – ou ‘picante’ para falar nos termos do poema – a inversão do estigma de todos aqueles que não afinavam com a ética chauvinista às vésperas da Primeira Guerra ou com a rotineira *soirée* na prussiana antessala burguesa. Entretanto, o que desponta nessa peculiar ‘lírica crepuscular de circunstância’ de Brecht é, simultaneamente, o registro da oposição cotidiana das cliques de Brecht e a dissolução de seu substrato social. Cifrada numa inversão demoníaca do rito católico da Primeira Comunhão, remontando à estreia dos órfãos e à estadia no inferno de Rimbaud no movimento de “ir além da cristandade”¹³⁵, é mais ou menos nesse sentido que o poema “Sobre pão e criancinhas”, o primeiro de *Hauspostille*, retomou a imagem de uma procissão:

SOBRE PÃO E CRIANCINHAS

1

Não, elas não comeram
O pão no oratório de imbuia.
Desabrocharam e já queriam
Mascar uma pedra dura.

2

O santo pão está mofado,
Pois já não há quem o coma.
É ele quem mira os céus
E o armário quem lhe retorna:

3

“Para cima de uma migalha

¹³⁵ “L’étrenne des orphelins” é o primeiro poema escrito por Rimbaud. De modo geral, o poema, que toma como ensejo a imaginação das crianças ‘órfãs na sala de estar’, aponta para o começo das visões que vão se transformar em seguida no núcleo da primeira fase de sua poética, cujo ápice se dá em *Uma estadia no Inferno*. Este poema em prosa, que fecha o ciclo, precede a segunda fase da poesia de Rimbaud, orientada pela poética ‘surrealista’ das iluminações nas cidades. Ou seja, de certa forma, pode-se dizer que a linha de organização de *Hauspostille*, que vai de “Sobre pão e criancinhas” a “O Pobre BB”, indicando a fonte de elaboração literária, descreve o mesmo percurso da poética de Rimbaud, eliminando o caráter visionário e místico reservado ao poeta. Na ‘procissão’ juvenil brechtiana, a imaginação é seca como o pão velho; o desterro, unção invertida, se reduz à via empoeirada; são os impulsos básicos e a redução da vida à sua pura dimensão natural – mirada na proletarianização literal – a matéria do poema, não exatamente a decadência da esfera doméstica burguesa que permite, digamos, que a interioridade desabrigada mas contida se expanda em floreios similares aos da tapeçaria da sala de estar. “Os pequeninos, sozinhos na casa gélida;/ Órfãos aos quatro anos, e eis que se lhe desvela/ Em suas fantasias lembranças sorridentes.../ São como chapéus que, rezando, amassam os crentes?/ – Ah, que bela manhã, a manhã das estreias!/ Cada qual sonhara uma das suas na véspera./ Estranhos sonhos onde brinquetes havia;/ Doce banhado em ouro qual joia luzia,/ Girava, dançava uma dança sonora,/ sumia sob as cortinas e ei-lo de volta (...).” [“Les petits sont tout seuls en la maison glacée;/ Orphelins de quatre ans, voilà qu’en leurs pensée/ S’éveille, par degrés, un souvenir riant.../ C’est comme un chapelet qu’on égrene en priant?/ - Ah quel beau matin, que ce matin des étrennes!/ Chaqu’un, pendent la nuit, avait rêvé les siennes./ Dans quelque songe étrange où l’on voyait joujoux/ Bonbons habillés d’or, étincelantes bijoux/ Tourbillonner, dancer une danse sonore,/ Puis fuir sous les rideaux, puis reparaitre encore (...).”]. RIMBAUD, A. *Poésies complètes*. Paris: Librairie générale française, 1984, p.22. [T.do A.]

Elas ainda vão se atirar;
Migalha com menos tempero
Para o corpo alimentar”

4

As criancinhas estão sumidas,
Partiram por rotas sem fim.
A fome levou-as além
Da cristandade por fim.

5

Lá fora entre os pagãos
Há criancinhas secas e pálidas.
Nem mesmo o pagão lhes deu
O pão ou nadica de nada.

6

Para cima de uma migalha
Quiseram elas se atirar;
Migalha com menos tempero
Para o corpo alimentar.

7

Mas o santo pão está mofado
Foi mascado pelas bestas.
Deus fez baixar dos céus
Um temperinho para elas¹³⁶.

Nos antípodas da República sonhada pelos poetas expressionistas empenhados na renovação do espírito humanista da tradição idealista alemã, a evidente referência que o poema esfuma na ‘falta de horizonte da cristandade’ – um paradoxal fator de unidade entre as “criancinhas” – é a das carências geradas pelo que se passou de 1918 a 1923 na Alemanha, bem como a rotinizada miséria espiritual e material do campo. No entanto por isso mesmo, como abertura de *Hauspostille*, ele aponta para um tipo de olhar para o passado que, graças à edição do livro bem no momento da Estabilização Econômica de Weimar, servia para indicar a continuidade e a cisão entre a subcultura

¹³⁶ “VOM BROT UND KINDLEIN// 1// Sie haben nicht gegessen/ Das Brot im hölzernen Schrein/ Sie riefen, sie wollten essen/ Lieber die kalten Stein.// 2// Es ist das Brot verschimmelt/ Weil’s keiner essen will./ Es blickte mild zum Himmel/ Da sagte der Schrank im still.// 3// >>Die werden sich noch stürzen/ Auf ein Stücklein Brot/ Mit weniger Gewürzen/ Nur für des Leibes Not<<./ 4// Es sind viele Kindlein gegangen/ Vielen strassen weit./ Da mussten sie ja gelangen/ Ausser die Christenheit.// 5// Und bei den Heiden da hungern/ Kindlein dürr und blass./ Es geben ihnen die Heiden/ Keinem irgend was.// 6 // Sie würden sich gerne stürzen/ Auf ein stücklein Brot/ Mit wenigen Gewürzen/ Nur für des Leibes Not.// 7// Das Brot ist aber verschimmelt/ Gefressen von dem Vieh./ Wol’s Gott, es hat einst der Himmel/ Ein kleines Gewürzlein für sie”. In: BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brechts Hauspostille. Bibliothek Suhrkamp*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961, pp.15-16. [T. do A.]

antiburguesa do passado e as forças que podiam fazer oposição à má integração social em contexto republicano, tocada à base de *Songs* e shows de variedades.

Isso, justamente, é o que permite compreender como o uso antissocial da tradição popular, ele mesmo atado à posição negativa do jovem Brecht rente ao cotidiano, se constituiu num germe do que ele posteriormente chamaria ‘gestus’. Antes mesmo que os poemas transmitissem uma moral informada pela teoria do capital; quando, com base na postura antissocial, negativa, talhada pela falta de horizontes do interior (ou do capitalismo em versão diminuta), as canções de Brecht se abstinham de propor um horizonte de solução para o conflito entre impulsos e civilização – mas registravam assim as contradições –, elas criavam assim um olhar específico para as populações eliminadas pelo progresso, representadas *pars pro totum* pela clique provinciana. Populações para quem a política, imperial ou republicana, dizia menos que a providência imediata, a carne e o pão, conseguidos seja lá como for.

Ou como já dizia a última estrofe da canção de Bruant *Les Apaches*, uma espécie de hino da marginália parisiense do final do XIX, onde o ‘trabalhar’ não deve ser lido literalmente:

Nós não fazemos nenhuma política,
votamos sempre pela situação,
queremos que se dane rei ou república
e no mais trabalhar sem perturbação¹³⁷.

Esse olhar que Brecht retira de uma crítica ainda imersa na cultura boêmia não podia mais arrogar, como em Wedekind, que fosse possível reverter as penúrias do lumpesinato em um luminoso circo. Ainda assim, retomando depois da derrota do movimento revolucionário a memória do desaparecido ‘circo de variedades’ da Bavária, a mistura abstrusa do anticapitalismo instintivo, precário, prudhommiano e anarquista do XIX com as modas musicais e cênicas da República de Weimar permitiu, por um tempo, dar função crítica para as atrações mais portentosas que a Alemanha conheceria na década de 1920. Quando também, propagado pela formação do capitalismo monopolista e pelo grande aquecimento do mercado que precedeu a crise de 1929, o alcance do entretenimento será mais amplo do que o desse capítulo de sua proto-história em Munique.

¹³⁷ “D’abord nous autr’s on fait pas d’politique/ On vot’ toujours pour le gouvernement/ On s’en fout du roi comme de la république/ Pourvu qu’on puiss’ travailler tranquill’ment”. BRUANT, Aristide. *Les apaches*.
>><https://www.youtube.com/watch?v=hE0HaZlicAA><<.

Anexos:

a)

1. Lektion, Kap. 2. Von Jakob Apfelböck

In mil-dem Lich-te Ja - kob Ap - fel-böck, erschlug den
 Va-ter und die Mut-ter sein und schloß sie beide in den Wäsche-
 usw.
 schrank, und blieb im Hau - se üb - rig, er al - lein.

Sobre Jakob Apfelböck, Bertolt Brecht

b)

Langsam

Reicht mir in der To - des - stun - de
 nicht in Gna - den den Po - kal!
 Von des Wei - bes hei - ßem Mun - de
 laßt mich trin - ken noch ein - mal!

O anarquista, Frank Wedekind

4. Kurt Weill ou nova música depois do dilúvio.

4.1. De Dessau a Berlim – às voltas com a herança do XIX.

Quando em 1926 Brecht se aproximou de Kurt Weill para escrever uma peça encomendada pelo Festival de Música de Câmara de Baden-Baden, o compositor já não era propriamente um desconhecido na cena cultural berlinense. Tendo composto e apresentado a pantomima infantil *Noite Encantada* [*Der Zaubernacht*] em 1922, algumas peças de música instrumental e uma ópera de um ato escrita em parceria com o dramaturgo expressionista Georg Kaiser, Weill era na verdade apontado por diferentes críticos musicais como uma das vozes mais interessantes da nova geração de compositores do Pós-Guerra.

Adorno é um dos críticos que, resenhando a estreia de duas de suas óperas, indica como sua música, tirando consequências do que Stravinski havia construído em 1918 na *História do Soldado*, estruturava-se por uma “motricidade [*Motorik*] que já pouco tinha a ver com as impetuosas curvas do andamento psicológico, figurando em seu lugar os gestos da aparência teatral”. Uma música que, na contramão da já discernível tendência neoclacissista da época, “não se apoiava no material musical dado, mas derivava seus impulsos diretamente do palco”. Com isso, Weill se afastava do drama que se comportava como “espelho da ação”, construindo uma forma “dissociada em partículas”, que implodia a unidade do sujeito dramático¹³⁸.

Comentando a referida ópera, *O protagonista* [*Der Protagonist*], cujo libreto é tão revelador das inquietações do jovem compositor quanto a orquestração, Maurice de Abrevanel sugere, na mesma chave, que, ao contrário dos outros compositores de sua geração, Weill “não compartilhava do ceticismo que envolvia a ópera para a nova geração de músicos”. Afinal, tendo “estudado cuidadosamente os modelos do gênero”, “conhecendo de perto seus perigos”, deixando-se inspirar pelo “objetivismo dos russos”, ele havia terminado por compor uma ópera “sem qualquer concessão à trivialidade, que recolocava a música de volta nos palcos”¹³⁹.

Isso se explicava por algumas novidades, que a própria conformação externa de *O Protagonista* deixa entrever. Ambientada na Inglaterra elizabetana, a ópera divide-se narrativamente em dois planos, correspondentes também a uma divisão orquestral e de

¹³⁸ “Der Protagonist und Zar” ADORNO, Theodor. In: DREW, David (hrsg). *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p.25-27.

¹³⁹ “Der Protagonist (1926)” ABRANVEL, Maurice de. In: DREW, David. *Op. Cit.*, pp.16-18.

gênero. Seu fio corrente, acompanhado pela orquestra no fosso, conta a história de uma trupe de teatro que se prepara para uma encenação encomendada pela corte, situação que é complementada por uma trama paralela, que tem início quando a irmã do protagonista confidencia-lhe estar apaixonada por um nobre cavalheiro. A preparação da estreia é interrompida por duas intercorrências: dado o fato de que os convidados são estrangeiros, a trupe resolve encenar pantomimas cômicas, burlescas, tocadas por um conjunto de metais e madeiras situado não no fosso, mas no palco. A primeira pantomima encena a traição da esposa do protagonista com um monge devasso. Chegando em seguida ao palácio a notícia de que a comitiva incluía também um bispo, a trupe é forçada a mudar a história, e assim improvisa uma segunda pantomima, que substitui o monge por um aristocrata. Arranjos e preparações terminados, a apresentação se desenrola normalmente, até ser encerrada pelo imprevisto ataque (real) do enciumado protagonista, com uma adaga, contra o aristocrata da segunda pantomima, pretendente de sua irmã. Cai o pano¹⁴⁰.

Unindo material atonal, polifonia linear e certas heranças da harmonia cromática do final do século XIX, a peça de certa forma refletia como um todo a crise da música em sua relação com o palco. No plano de frente da narrativa, em tom trágico, Weill escrevera uma música que se servia da linguagem musical tardo-romântica de um modo como ela mesma não poderia funcionar: vedando à autossuficiência da música um caráter expressivo que não derivasse da encenação; a qual, por sua vez, para ser interessante, não podia contar apenas o drama do protagonista e da irmã apaixonada. Nos planos de interrupção, estrategicamente propostos como ‘ensaios’, a música cômica se interpunha à ação, esvaziando a autenticidade do conflito privado principal, o triângulo incestuoso, que, para o público do Pós-Guerra, de fato já tinha se tornado uma convenção envelhecida.

O caminho que levava Weill na direção de uma reforma da ópera em meados da década de 1920, a clareza com que ele aborda esses problemas em sua própria composição, não se formaram entretanto já nos termos em que os críticos aqui os colocam. A bem dizer, a reforma a ópera que Weill empreendeu foi construída num percurso complexo que envolve contato e distanciamento com o wagnerismo, diferentes professores e escolas de composição em conflito, o trabalho no rádio, parcerias com

¹⁴⁰ “One act operas”. In: SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, p.68-69. Uma ópera de um ato posterior, *O tzar tira uma fotografia*, pensada por Weill como uma explícita derivação cômica de *O protagonista* a ser executada em seu intervalo, duplica e assinala o conflito político implícito na trama desta ópera. Nela uma célula terrorista toma uma pequena loja de fotografia onde o tzar está agendado para tirar um retrato e planeja instalar um rifle dentro da câmera fotográfica.

escritores de tendências conflitantes, bem a como participação em coletivos de artistas (também diversos e opostos) empenhados na mudança de função da música no começo da República de Weimar. Fatores que, em conjunção, vão resultar nessa pequena ópera inovadora, que prenunciava todas as que Weill, na Europa e nos EUA, escreveria para o teatro.

A educação musical de Weill é inseparável de sua própria biografia, já que nascido em Dessau numa antiga e importante comunidade judaica, o jovem compositor veio de uma família em que a música estava presente em vários sentidos. Seu pai, Albert Weill, era compositor de corais e hinos sacros, atividade ligada a seu posto de *Kantor* na sinagoga local (uma espécie de preparador de coral e regente). Com cerca de dez anos o jovem músico dominou o piano e mais ou menos aos doze começou a esboçar suas primeiras composições.

Ao contrário do que se dera com Brecht, que não teve contato com uma vida musical agitada em sua cidade natal, Weill, não só por ser filho de músico, teve oportunidade de conhecer e absorver diversas dimensões da música, que iam da última novidade na música de câmara até a tradição coral judaica, datada de um milênio. Ademais, a corte de Dessau, solar da casa dos Anhalt, era estreitamente ligada à dinastia guilhermina, razão pela qual o Teatro da Corte Ducal, sob a diligência do duque Leopold Frederick, esteve no centro da vida musical alemã ao final do XIX. Isso possibilitou que a cidade recebesse, além do repertório tradicional, as custosas produções de Meyerbeer e as óperas de Wagner. Foi nesse teatro, reconstruído ao longo da década de 1910 sob grande pompa e empenho, que Kurt Weill conheceu o repertório da época.

Aproximando-se do círculo de Frederick graças à influência da sinagoga local e a seu enorme talento, Weill foi rapidamente reconhecido como uma espécie de ‘garoto prodígio’, tornando-se pianista bem-vindo na corte e retirando dessa possibilidade também sua formação básica. Esta, inicialmente, deu-se, como de praxe na época, sob a influência de expoentes do wagnerismo. Seu primeiro professor de composição, Alfred Bing, estudara em Berlim com Hans Pfitzner, que juntamente com Richard Strauss era considerado um dos principais compositores em meados da década de 1910. O período de estudo com Bing – que, conforme a bibliografia, foi quem o convenceu de que ele deveria se tornar compositor – é interrompido contudo pela eclosão da Primeira Guerra,

que impõe grandes dificuldades à sua família, chegando a levar seu irmão para o fronte. Assim como se passa com Brecht, esse é o ponto final da tênue colaboração de Weill com o chauvinismo militarista que tomou o país no início do século¹⁴¹.

Decidido a continuar seu percurso como estudante de música e compositor, Weill escapa da convocação matriculando-se na Berliner Hochschule für Musik, onde permanece por um ano estudando com Engelbert Humperdinck, compositor da ópera *Hansel und Gretel*, outro expoente do wagnerismo. Sobre esse período de estudos há poucas informações na bibliografia, afinal, a personalidade que realmente ajudaria a formar o jovem compositor ainda estava por vir e suas obras não passam ainda de pequenos fragmentos – não raro, aliás, perdidos, graças à destruição das fontes durante a Segunda Guerra Mundial.

Em todo caso, sabe-se que foi nessa curta estadia passada em Berlim que Weill conheceu a obra de Mahler¹⁴², à altura, referência central no que toca ao aspecto irônico que sua música iria assumir. O olhar de Weill para a música de Mahler era no entanto dividido, já que não lhe agradava certo traço autocomplacente ligado ao rigor idiossincrático e ao especto trágico de suas sinfonias, que o compositor vienense, malgrado toda a mordacidade de suas paródias, conservava. Isso pode ser notado numa carta escrita por Weill em 1923, em que uma crítica dirigida a Bruno Walter respinga também sobre seu compositor favorito:

“Os concertos desta estação seguiram na mesma toada. Bruno Walter, que parece ter completado sua conversão para *primo uomo* americano, conduziu Mozart com total precisão, cheio de maneirismos e ultra-adocicado. Não posso suportar esse tipo vaidoso [*mauscheInder*] de regente, cujo espírito não se fixa em nada, como se buscasse o tempo todo um espelho que refletisse a elegante curvatura de suas costas. Quero duvidar que Mahler esteja totalmente livre desse defeito; ou não devemos arriscar conclusões sobre as composições a partir do que vemos no intérprete?¹⁴³”.

¹⁴¹ Jürgen Schebera relata como, de janeiro de 1915 a 1916, Weill participa de uma associação nacionalista chamada *Dessauer Feldkorps* que se reunia num restaurante e promovia uma espécie de sarau. Um exemplo composto por Weill é a canção de cavalaria a capella *Ich weiss wofür*, para coro masculino. SCHEBERA, Jürgen. “Zwischen Zynagoge und Herzoglichem Hoftheater” In: METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (hrsg). *Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928*. Musik Konzepte 101/102. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998, p.8.

¹⁴² A influência de Mahler é importante especialmente na obra inicial de Weill, de 1920 a 1924. Ela abrange os procedimentos irônicos – como os que Mahler aplica via de regra à valsa campestre austríaca, os *Ländler* –, mas também o pendor para a música programática, o uso de certas combinações de instrumentos (trompas distantes, trompetes de marcha, clarinetes com motivos pastorais) e certas passagens harmônicas. Esses dois últimos aspectos podem ser constatados na *Sinfonia Nº1*, no *Quarteto de Cordas em Si menor* e na pantomima *Noite Encantada*.

¹⁴³ “Die Konzertsaison hat mit demselben Wagemut wie immer begonnen. Bruno Walter, der seine Entwicklung zum amerikanischen Helden tenor jetzt vollendet scheint, dirigiert Mozart überpräzise, maniert und zuckersüß. Ich kann diesen Typus >>mauscheInder<< Dirigenten nicht leiden, deren Geist nichts zu tun hat, als sich einen Spiegel zu schaffen, in den ihre schöne Rücklinie bewundern. Ich bin manchmal versucht, zu bezweifeln dass Mahler von diesem Fehler ganz frei war; oder darf man aus den Komponisten keinen Rückschluss auf den Interpreten wagen?”. Trecho de carta de Kurt Weill para Busoni no 2o semestre de

Em meio às dificuldades materiais que a guerra acarretou, Weill, que até então vivia dos dividendos de aulas particulares, decide-se por se sustentar como regente e abandonar o conservatório, o que o leva de 1919 a 1920 de volta para o interior. Seu primeiro paradeiro é a cidade natal, Dessau, onde ele consegue um posto de *répétiteur* (preparador de orquestras e regente substituto) a convite de Alfred Bing. Em seguida, por indicação do mesmo professor, ele se dirige a Lüdenscheid, para realizar a mesma função, emprego que acumula com as atribuições de regente de um coral de vozes masculinas em Leipzig. Isso também possibilitou que ele ajudasse sua família, que tal como ele passava dificuldades e tinha se deslocado para a mesma cidade, frente às imposições do emprego de seu pai em meio à enorme recessão.

Embora essa primeira fase de sua atuação como músico profissional não tenha deixado muito espaço para a composição, ela corresponde a um momento de grande aprendizagem para o jovem Weill. Em meio à programação constante dos teatros de que se incumbiu, ele rege os clássicos da ópera como *Der fliegende Holländer* de Wagner (de fundamental importância para *A ópera dos três vinténs*¹⁴⁴), *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *O rapto do Seraglio* de Mozart. Em Lüdenscheid ele entra em contato também com certa variedade de ópera leve que, pela sua má qualidade – pelo fato de imitar precariamente a linguagem wagneriana – somará a sua experiência posterior com o pastiche. Dois exemplos são *Ninon, o enclausurado*, escrita por Ernst Hardt (que requentava sagas medievais em óperas de um ato) e *Tantris, o tolo* (uma versão de *Tristão e Isolda*). No campo da composição vocal, ele faz seu primeiro esboço de ópera, adaptação de um romance naturalista de Hermann Sudermann *A sublime canção*, cujo manuscrito, jamais terminado, se perdeu na Segunda Guerra. Bem como conclui um oratório baseado no *Cântico dos cânticos* chamado *Sulamita*.

Segundo os comentadores, esse momento de sua obra é importante sobretudo devido às três primeiras composições de música instrumental, nas quais já se pode ver os primeiros traços de sua linguagem musical. Do período de 1918 a 1920 datam suas duas primeiras peças de câmara importantes, o *Quarteto de cordas em Si menor* e a *Sonata para violoncelo e piano*, bem como o começo da elaboração de sua *1ª Sinfonia*. Esta, numa clara indicação de que Weill absorvera a música programática de Mahler e estava atento ao que se passava no período revolucionário, foi na verdade encerrada em 1920 e buscou incorporar o contexto histórico em sua fatura. Aproveitando o mote de um poema

1923, arrolado em “>... wenn sie noch hier wären!<<” THEURICH, Jutta.. In: METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (hrsg). *Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928*. Musik Konzepte 101/102. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998, p.22.

¹⁴⁴ Ver comentário sobre *Canção da pirata Jenny* no capítulo 7.

não terminado de Johannes Becher que, afim à sensibilidade expressionista, fora planejado como um grande hino de louvor à revolução, Weill nomeou-a a partir de seu título: *Sinfonia Nº1 – operários, soldados e camponeses*¹⁴⁵.

O *Quarteto em Si menor* (1918), visto pela crítica sobretudo como resultado do aprendizado do contraponto com Alfred Bing e do treino com formas da tradição tardo-romântica (sua forma: sonata, *scherzo* com a indicação “em descontraído tom narrativo”, lento e fuga), já faz parte de um estado da linguagem que está dividido entre o material da tradição wagneriana e efeitos diferentes que dele podiam ser extraídos. Ou seja, ao mesmo tempo em que, como nas “melodias infinitas” de Wagner, a polifonia se organiza por cromatismos e que a peça trabalha com a ambivalência entre tonalidade maior/menor – não só no pormenor, mas também na estruturação das sessões (do primeiro ao último movimento ela descreve um caminho de Si menor para Si maior) –, na sua sessão final em fuga, a unidade do sentido é garantida por uma figura rítmica de acompanhamento nas vozes inferiores, sob a indicação “movimento rápido de valsa”, algo que será paradigmático na linguagem cancional desenvolvida com Brecht¹⁴⁶.

A *Sonata para violoncelo e piano* (1920) vai buscar noutra ponta da tradição musical recente seu material – no Impressionismo – mas como Gunther Diehl indica, “seus questionamentos da tonalidade o levaram para longe do modelo”. De certa forma, mesmo expondo, especialmente na primeira sessão temática – nos dois motivos contrastantes, um melancólico, outro impetuoso – uma capacidade expressiva evidente, o fundamental na peça consiste no experimento que realiza com uma harmonia desvinculada da sobreposição de terças [*dreiklangunabhängiger Akkordstrukturen*]. Isso se dá na medida em que, seja verticalmente no piano, seja linearmente no *cello*, a peça é organizada por complexos harmônicos construídos por sobreposição de quintas e em segmentos melódicos baseados nesse mesmo intervalo¹⁴⁷. O resultado disso afasta-se e ressignifica alguns experimentos desse momento, como os de Darius Milhaud, que vinha escrevendo peças baseadas em politonalidade. “Ao encavalar harmonicamente as quintas, Weill introduz dois centros tonais combinados que a rigor não resultam em bitonalidade, pois a terça que decidiria o caráter harmônico é conscientemente evitada”.

¹⁴⁵ “The Young Modernist” In: SANDERS, Ronald. *The days grow short*. Silman-James Press: Hollywood, 1980, p.47.

¹⁴⁶ É a “cópia” de estilemas rítmicos do proto-jazz (*ragtime, shimmy, tango, fox-trot* etc) que permite a organização dos arranjos de Weill na fase do teatro de atualidades brechtiano. Voltaremos ao assunto durante esse capítulo. DIEHL, Gunther “>>...mich so zu geben wie ich bin<<”. In: METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (hrsg). *Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928*. Musik Konzepte 101/102. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998, pp.37-39.

¹⁴⁷ Seguir essa lógica leva para fora do sistema tonal, já que ele é organizado pela sobreposição de terças das escalas diatônicas, sendo que a organização de cada acorde assim formado decide também sua interrelação com os demais e, com isso, a direcionalidade harmônica do encadeamento entre eles.

Também no que toca à elaboração, a peça é importante, pois o seu ‘desenvolvimento’ se constrói por sucessões escalares livres a partir das estruturas-modelo em quintas, que só são compreendidas como tais, porque as melodias decorrentes não funcionam como progressões ou variações e sim como ‘deduções’¹⁴⁸.

Esse interesse pela construção de uma linguagem musical nova seria responsável, em larga medida, pelo próximo passo da formação musical de Weill, que se dá quando Ferruccio Busoni, um dos compositores da primeira geração da *Neue Musik* (a de Schönberg, Mahler, Zemlinski, Strauss), deixa seu exílio na Suíça para voltar a lecionar em Berlim. É interessante lembrar também que, em meio à crise de instauração da república e ao processo revolucionário alemão, uma das razões que fez com que o jovem compositor tivesse abandonado a Hochschule foi o fato de que, sendo presidente do Conselho Estudantil revolucionário do conservatório (estamos em 1919/1920), ele sugere a contratação de Busoni como diretor. Proposta que é rejeitada pelos estudantes, sob o argumento chauvinista de que o compositor não era alemão¹⁴⁹.

Para se ter uma ideia da importância dos seminários de Busoni na formação do jovem compositor, um depoimento dado nos EUA, cerca de vinte anos depois, vem a calhar:

“Depois da revolução na Alemanha, nós, jovem compositores, estávamos cheios de novos ideais e transbordávamos novas esperanças. Mas ainda que reconheçêssemos o novo quando o víamos, mesmo que não fosse nossa própria criação, não conseguíamos encontrar a forma adequada para os novos conteúdos. Tínhamos rompido as correntes, mas não sabíamos para onde ir com a liberdade recém-adquirida. Desbravávamos novos horizontes esquecendo de olhar para trás. Alcançando de repente um novo patamar depois de anos de confinamento, padecíamos da despressurização, tínhamos um aperto, um mal estar abrigado no peito, como um pesadelo constante – e o adorávamos, já que ele representava nossa liberdade.

Foi aí que Busoni chegou a Berlim. Nós o recebemos calorosamente, porque acreditávamos que ele tinha atingido um objetivo para o qual todos nós nos dirigíamos. Na verdade não era esse o caso. Ele não tinha qualquer mal-estar; em vez disso, graças à leveza de seu espírito largo e à generosidade de seu gênio criativo ele tinha sido capaz de chegar a uma

¹⁴⁸ SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, pp.39-40. Em parte da crítica musical dedicada a Weill – especialmente a mais tecnicamente informada – predomina certa tendência de qualificar desde já as melodias de Weill mais pela busca de novas possibilidades de estruturação que pelo seu impacto e intenção afetivos. Ainda assim, tanto nesta peça como nos quartetos de corda anteriores a 1922, é inequívoco o traço expressivo que, bem pensado, salvo em algumas peças com Brecht, jamais deixará de ser buscado por Weill. Daí a possibilidade de que ele construa seus musicais nos EUA com melodias, passagens harmônicas e orquestrações que ainda respiram certa sentimentalidade, fato que levou seus contemporâneos europeus – Krenek, Berg e Adorno, principalmente – a desqualificarem sua carreira americana, bem como a lamentarem a diluição do traço sarcástico de sua obra na década de 1920.

¹⁴⁹ SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, p.29.

síntese de todas as modas estilísticas das últimas décadas; a uma nova arte, desimpedida e no entanto estrita, uma “Jovem Clacissidade”¹⁵⁰”.

Italiano criado em Trieste, mas naturalizado alemão, Ferruccio Busoni entrou para a cena musical ao final do século XIX como virtuose do piano, reconhecido especialmente devido as suas interpretações de Bach. Em meio às transformações radicais que tomaram música no início do século XX – criadas, entre outros fatores, pela harmonia vacante de Wagner e a experimentação dos Impressionistas com os timbres orquestrais e escalas não-diatônicas – ele empreendeu uma guinada em sua carreira, tornando-se compositor e se dedicando com grande afinho à reflexão sobre as novas possibilidades de estruturação do sistema tonal.

Seu livro *Esboços de uma nova estética da música* [*Entwurf einer neue Tonkunst*] (1907), sistematizando o procedimento composicional cromático já bastante avançado em Franz Liszt [*Halbtonlabilität*]¹⁵¹; examinando as experiências de Alois Hába com a música baseada em divisões ternárias do tom [*Drittel – und Sechstöne*]; discutindo os novos meios de produção sonora como o Dinamofone americano e esboçando ao final 113 escalas baseadas em sete graus dentro de uma oitava, serviu, segundo Jürgen Schebera, para desfazer certa tendência ao dogmatismo que, num período extremamente conturbado da música, formou-se em paralelo à liberdade de experimentação. Ainda hoje o livro continua sendo parte incontornável da bibliografia sobre música contemporânea.

Ainda assim, como os comentadores ressaltam, fazia parte do temperamento de Busoni, além do gosto por certos aspectos da relativamente conservadora ópera italiana, que passara ilesa pela *Neue Musik* germânica – Verdi e os antigos Pergolesi e Mozart, em oposição a Puccini e Bellini –, também certo pendor para a conservação da tradição. Isso, a ponto de, no final desse percurso ‘vanguardista’, reagindo à confusão formal que os experimentos do começo do século tinham criado, ele ter se aferrado à ideia de uma “Jovem Classicidade” [*Junge Klassizität*]. De modo que o mestre da geração objetivista dos anos vinte, numa polêmica com a “Zukunftsmusik” do wagneriano Hans Pfitzner, chegava à conclusão de que a música do futuro deveria na verdade: “retomar seus fatores

¹⁵⁰ “After the revolution in Germany we young musicians were filled with new ideals and brimming over with new hopes. But though we recognize the new when we saw it, even when it was not of our own creation, we were unable to find the right form for our own content. We had broken the chains, but we did not know where to go with our new-found freedom. We headed for new horizons and forgot to look back. Suddenly leaping high after years of confinement, we got a case of bends, and a cramp that lay in our chests like a nightmare – that we loved anyway, because it represented our freedom. Then Busoni came to Berlin. We treasured him, because we believed him to have arrived at the particular goal after which we strove. But he really was something different. He didn’t have a cramp in his chest; rather by the suppleness of his clear-seeing spirit and the loftiness of his creative genius he had been able to arrive at a synthesis of all stylistic modes of the past few decades, at a new art, uncluttered and yet restrained, a “Young Classicism”. SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, p.43.

¹⁵¹ Um exemplo está em Liszt, na série de peças para piano *A gôndola lúgubre*. Sobre a música composta em escalas que subdividem o tom em unidades menores, pode-se ouvir a *Sonata para piano em quarto de tom*, op.62 de Alois Hába.

de origem: ser livre de apoios arquitetônicos, de estéticas e dogmas acústicos, e reduzir-se à invenção e expressão de seus puros elementos, na harmonia, na forma e no timbre”¹⁵².

É isso que faz com que Ronald Sanders o caracterize como uma espécie de face de Janus, em parte voltada para o XIX, em parte apontando para o futuro. De sua série de peças para piano *Elegias para piano*, contemporânea à elaboração de seu avançado livro de estética musical, duas delas retomam composições de juventude suas no estilo tardorromântico e uma é reelaboração de um coral de Bach. Em geral, como comenta o historiador, elas se constroem com base em temas “bem mais tradicionais do que a textura vanguardista tecida em seu entorno”. Essa mesma ambivalência se tornaria um traço perene em suas obras, já que um de seus procedimentos principais, ligado sempre à variação de temas de Chopin, Bizet e Mozart, era o de retomar materiais da tradição e desenvolvê-los em peças curtas com base num contraponto em tonalidade livre. Em coerência com esse tipo de desenvolvimento musical é que Busoni se volta progressivamente, no final dos anos 10, para a ópera, já que, como ele mesmo assinala: “uma série de dissonâncias que são quase insuportáveis no piano, tornam-se imediatamente inteligíveis numa orquestra, ao passo que no teatro elas se tornam simples traços de nuance que são suportados e aceitos sem resistência”¹⁵³.

De fato, a música vocal – vinculada ou não à encenação – tinha sido um dos veículos preferidos da geração que, como Busoni, buscou reformular a linguagem musical para além das convenções da música e das formas europeias. Em Schönberg, não por acaso, elas começam a surgir no mesmo passo em que suas obras vão pondo em causa o sistema tonal. Nesse momento, os poemas expressionistas ou simbolistas, com sua extrema variação afetiva e de tom estrofe a estrofe, realizam uma função que antes era desempenhada pela pura e simples coerência apriorística das grandes formas, como o concerto e a sinfonia. São eles que permitem a Schönberg compor uma unidade integrada apenas pelas oscilações afetivas da protagonista, no monodrama *Erwartung*. Assim como é com recurso ao ‘canto falado’ [*Sprechgesang*] para a recitação dos poemas de Alfred Giraud que procedimentos tradicionais – a *Passacaglia* ou a fuga por exemplo – podem ser novamente utilizados, na *Pierrot Lunaire*. Algo parecido também se dava com a ópera segundo Busoni. Afinal, ainda que o gênero, desde Mozart, tendesse à integração

¹⁵² *Zukunftsmusik* remete em parte a um conceito dos neowagnerianos, em parte à acusação que esses dirigem a Busoni de trazer à música a voga futurista que tomara as artes plásticas e a literatura durante a Primeira Guerra. A polêmica é brevemente relatada em “Busonis Traditionsverhältnis”. In: WAGNER, Gottfried. *Weill und Brecht – das musikalische Theater*. München: Kindler, 1977, p.47

¹⁵³ “Ferruccio Busoni” In: SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, p.38.

do todo pela sua lógica sinfônica¹⁵⁴ – e sob uma lógica ‘cancional’ tenha sido levado na mesma direção por Wagner¹⁵⁵ –, ele permaneceu sendo “uma forma musical consistindo numa série de peças curtas que jamais poderia existir de qualquer outro modo”¹⁵⁶.

Embora Busoni tenha se voltado com crescente interesse para a ópera, sua produção operística foi relativamente curta, envolvendo apenas quatro peças, as mais importantes (*Arlecchino* e *Doutor Fausto*) escritas justamente no período em que Weill participa de seus seminários. Em *Arlecchino*, refletindo uma verdadeira problematização em ato do gênero, a forma operística se reparte em monólogos, diálogos e *ensembles*, de modo que, entre todas as diversas estratégias de composição da forma, a única que está ausente é a ária. Ademais, exatamente como *O protagonista* de Weill – onde os críticos vêm a transição do aprendizado com Busoni para o idioma operístico próprio – essa ópera inclui em sua forma o comentário sarcástico do gênero, pois se Arlequim realiza suas estripulias sem a mediação do canto, é justamente quando as personagens estão se dedicando à emoção, à cultura e ao canto que elas são enganadas (como na passagem em que Ser Mateo recita a *Divina Comédia* enquanto o boneco seduz sua esposa).

Em suma, o caráter excessivamente compósito de *Arlecchino*, que reflete sua busca pelos novos caminhos da ópera, no fundo também diz respeito à percepção de um desgaste específico na relação entre música e ação teatral, segundo o qual a representação do afeto não pode mais acontecer no palco sem que a música perca em vigor. Se isso traz consequências para a elaboração de todos os seus aspectos, a cópula ária/recitativo, ligada desde Montiverdi a essa função¹⁵⁷, transforma-se no núcleo da discórdia. Tendo a ária se tornado um meio envelhecido, os interditos e permissões do todo o gênero são submetidos por Busoni a um levantamento minucioso. Não, é claro,

¹⁵⁴ Ver nota 199, sobre o papel de Mozart para a ópera, neste capítulo.

¹⁵⁵ Contra a ideia de que a ópera de Wagner, pautada pela técnica da melodia infinita e a extrema liberdade formal, fosse “informe”, há uma discussão célebre na bibliografia. Um dos argumentos que fez escola foi aquele fornecido por Alfred Lorenz, que indicava que Wagner empregava em todas as suas óperas maduras o esquema cancional A B A’. Para uma discussão sobre como esse esquema exterior da forma é índice de diversas arbitrariedades no desenvolvimento harmônico e motivico – o que indica a permanência da ópera como um gênero incontornavelmente episódico – ver seção final de ‘Geste’ (2º capítulo) em ADORNO, Theodor. *Essays sur Wagner*. Paris: Gallimard, 1966.

¹⁵⁶ SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, pp.38-39.

¹⁵⁷ Nos madrigais que precedem a invenção da ópera na Itália, a função da música era simplesmente expressar estados de espírito e imagens dos sonetos que lhes serviam de inspiração. Não havia uma ação desenvolvida nesse gênero de música: eram peças feitas para serem cantadas sob o acompanhamento de um conjunto de câmara. Montiverdi, último dos grandes madrigalistas, é o compositor que inventa em *Orpheus* a cópula recitativo/ária, permitindo à música estabelecer transições entre os momentos de exaltação afetiva e os de progressão rotineira da ação na música, consolidando assim o vínculo da música com a encenação. A diferença fundante estava em estabelecer uma sucessão entre trechos compostos a partir de uma progressão harmônica sobre baixo-contínuo (recitativo), e, por outro lado, acentuar a polifonia e as melodias expressivas, de acordo com a emotividade predominante nos monólogos (ária), diálogos (duos, trios, etc) e corais poéticos. Nesse sentido ver “Orpheu: a visão neoclássica”. In: KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Zahar editores: Rio de Janeiro, 1988, pp-38-43.

sem que o compositor, dividido, dedicasse à origem do problema uma ponderação algo lamentosa¹⁵⁸:

“Aceitáveis são o pavor (Leporello), a opressão da alma, o revigoramento, a lassitude (os últimos quartetos de Beethoven), a resolução (Wotan), a hesitação, a decepção, o encorajamento, a dureza, a doçura, a excitação, a tranquilidade, a sucessão de expectativa e surpresa e outros sentimentos mais; igualmente aceitáveis são os ecos internos das ocorrências externas atreladas a essas afeições da alma. Mas de forma alguma pode-se tolerar as causas primeiras dessas afeições espirituais – não a alegria por um perigo evitado, não o perigo em si mesmo, ou o tipo de prevenção causado pelo pavor. Um estado emocional, sim, mas não a espécie psíquica da emoção como a inveja ou o ciúme. Ademais é igualmente inútil tentar exprimir com música traços morais (vaidade, sagacidade) ou ideias abstratas como verdade e justiça¹⁵⁹”.

A participação de Weill nos seminários de Busoni parece ter sido importante não só porque abriu caminho para que o jovem compositor se dirigisse à ópera e conservasse o projeto de modernizar a música retomando seus valores de clareza e comunicabilidade. Mas também porque o conflito entre a tradição e o experimentalismo do início do século, que constituiu seu professor, marcou todos os aspectos de sua interação com os estudantes, proporcionando uma primeira experiência de criação coletiva que vai persistir na concepção geral de Weill sobre a música.

Nos primeiros artigos que Weill escreveu para a revista *Anbruch* em 1924, ano da morte de Busoni, o aluno relata o modo como Busoni os envolvia com sua própria inquietude diante dos problemas da música, compartilhando sua animação com cada possibilidade que aparecia no horizonte, discutindo as soluções de suas peças, retomando e propondo sob uma nova luz passagens de clássicos como *A Flauta Mágica* e *Carmen* (escritas por dois compositores modelares no que diz respeito à linguagem que ele tinha em mente com sua ‘Jovem Clacissidade’, Mozart e Bizet)¹⁶⁰. Do ponto de vista do

¹⁵⁸ Busoni comenta a importância da cópula ária/recitativo na ópera sobre um duplo viés. Por um lado, ela representou um avanço histórico-formal no sentido da construção de uma convenção para o papel da música em exprimir afetos: “Razoavelmente justificado, na minha opinião, é o plano da antiga ópera, que concentrava e contornava numa peça de forma fixa as paixões suscitadas por uma cena dramática comovente. Palavra e encenação comunicavam a progressão dramática da ação, seguidas com maior ou menor contenção pelo recitativo musical; chegada a tal ponto de repouso, a música tomava para si as rédeas. Isso é muito menos extrínseco do que algumas pessoas hoje em dia nos fazem acreditar”. Por outro lado, Busoni enxergava no desgaste de ária a verdadeira chave da crise do gênero ópera como um todo: “Foi justamente a forma calcificada da ária que conduziu à inveracidade da expressão e à decadência”. SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, p.41.

¹⁵⁹ SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, p.40.

¹⁶⁰ Se o *parti pris* de se opor Bizet a Wagner já está lançado nas críticas do último Nietzsche a Wagner, nos ensaios de Weill nota-se que a concepção de ópera de Busoni o repete e especifica: *Carmen* era interessante justamente porque, nessa ópera, o *Leitmotiv* não tinha a função esquemática de introduzir personagens ou forçar uma coerência externa texto/música, mas ainda assim era aplicado. Essa observação, feita por Weill já no começo da década de 1920, não é um detalhe menor, afinal *Mahagonny Songspiel*, a primeira obra com Brecht, será ainda organizada por uma técnica de *Leitmotiv* com sentido deslocado. “Também *Carmen* tem seus *Leitmotiv*, mas, destacando a relação dos objetos com sua manifestação exterior, eles apenas contornam o aspecto trágico dos caracteres. Ademais, eles aparecem somente em pontos em que se tornam significativos não somente para a ação, mas também para a construção

desenvolvimento da linguagem de Weill, foi com esse Busoni, ligado à tradição mas igualmente comprometido com o ‘futuro’, que o jovem compositor pôde encontrar um fundamento para seu próprio incômodo com a linguagem wagneriana, dentro da qual toda a sua educação se desenvolvera e pela qual suas composições estavam marcadas.

O pendor modernista de Busoni, no entanto – é importante ressaltá-lo, pois isso tem consequências na abordagem inicial de Weill sobre o problema da modernização da música – se constrói em termos que fazem da distinção entre ele e os neo-românticos algo bastante confuso. Em diferentes níveis, o propósito de modernizar a música ainda se expressa justamente nos termos que as vanguardas, de que ele também participou, queriam superar: a constatação do desgaste das convenções e da expressão é proposta ainda como impulso para a construção de um primado absoluto do espírito da música de *Doutor Fausto*; o desânimo com os temas mitológicos da ópera trágica de Wagner toma forma na restauração da *Commedia Dell’Arte*; o lamento pela dificuldade de integração de grandes formas composicionais (sonata, concerto, fuga, suite) é resolvido ou pela aceitação do caráter fragmentário das obras ou pela manutenção dessas mesmas formas animadas pelo recurso a procedimentos irônicos.

Assim, se é verdade, em parte, que Weill preservará em sua música traços da linguagem tardorromântica¹⁶¹, que podem ser vistos até mesmo em obras extremamente paródicas, objetivistas, modernistas como *A ópera dos três vinténs*, também é fato que eles aparecem filtrados, seja pela disposição experimental que animou a música durante todo o começo do século XX, seja pela desconfiança de Busoni quanto à expressão afetiva direta e ao desgaste das formas da tradição¹⁶².

Na cantata *Dança para mulheres, op.10* (1923), escrita por Weill sob supervisão de Busoni, uma obra que toma como mote sete poemas medievais e se organiza como ciclo de canções, a questão é remetida à sua raiz. Afinal o *Lied* fora justamente o meio

dos pontos altos da música”. [“Auch *Carmen* hat ihr *Leitmotiv*; aber es umschreibt nur, in Betonung des Gegensatzes zu ihrer äusseren Erscheinung, die tragische Seite ihres Charakters, und es erscheint daher nur an den Stellen, die nicht nur für die Handlung, sondern auch für den musikalischen Aufbau Höhepunkte bedeuten”]. “Busonis Faust und die Erneuerung der Opernform” In: WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. (Hrsg von David Drew). Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975, p.34.

¹⁶¹ Ao longo desta dissertação indicaremos como Weill, especialmente até *Mahagonny Singspiel*, conserva traços do idioma tardorromântico (o ‘acorde de Tristão’ wagneriano – menor com sexta maior –, o cromatismo, a ambivalência maior/menor), mas os emprega com uma cor orquestral, uma sintaxe e um sentido deslocados. Pormenorizadamente o levantamento dessa continuidade pode ser encontrado no primeiro artigo que discute em profundidade a harmonia de Weill. “Weills Harmonik – einige Beobachtungen” (1973). In: KEMP, Ian. *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, pp.155-161.

¹⁶² Não era consenso a ideia de que a escola de Busoni se voltasse consistentemente contra o caráter expressivo do tardorromantismo. Assim, Adorno, em sua supracitada resenha, vai caracterizar a técnica da escola de Busoni e seus delineamentos estéticos com certas reservas. Em parte, sem deixar de escorregar em “inconsistências construtivas”, de flertar com a “música utilitária” e de “entregar a música ao palco”, a composição de Weill em *Der Protagonist* exprime com sucesso o “desgaste da integração da música com o sujeito dramático e refuta toda psicologia”. Em parte, o que o filósofo e crítico musical enxerga em Busoni é “uma desconfiança contra a construção musical e uma oposição contra todos os preenchimentos plásticos que favoreceram a enorme confusão de uma geração para quem a *serenitas* estética nada mais dizia”. Cf.: “Der Protagonist und Zar” ADORNO, Theodor. In: *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p.227.

em que os compositores que sucederam Beethoven puderam desenvolver uma combinação de empenho construtivo com ímpeto expressivo. Atrélada ao texto, desobrigada do trabalho de elaboração temático sinfônico e do baixo cifrado, a música podia explorar a liberdade de expressão melódica, extrair do motivo literário figuras de acompanhamento desvinculadas do esquema harmônico e jogar mais livremente com tonalidades relativamente distantes que, por sua vez, funcionavam como meio de estruturação descontínua das partes¹⁶³.

O conjunto instrumental de *Frauentanz*, em vez de se limitar ao piano, compõe-se por um pequeno e heterodoxo grupo de voz soprano, flauta, clarinete, viola, trompa em fá e fagote. Sendo como um todo atonal, mas com cada canção arranjada por complexos harmônicos radicalmente distantes uns dos outros, o ciclo não se equilibra numa integração harmônica esquemática (o menor/maior, a sucessão de tom e relativo, a interpolação das regiões de dominante e subdominante etc), como é o caso nos ciclos de *Lieder*, mas marca pela incongruência entre núcleos tonais jamais univocamente afirmados, as atitudes enunciativas distintas.

Em virtude do que Weill construíra com a harmonia por sobreposição de quintas na *Sonata para Violoncello*, as vozes se relacionam de acordo com intervalos de quarta e quinta que soam arcaicos, em coerência com o modelo lírico. Tal como em *Pierrot Lunaire*, o uso desse recurso se dá pelo deslocamento das formas da tradição e por estilemas rítmicos. Nesse sentido, tanto o cânone na parte VI, quanto o *ostinato* da flauta e do fagote em semicolcheias em pêndulo na parte IV são “restos” de contraponto, já que não são tonalmente unificados e não há, a rigor, baixo contínuo. O todo da peça, como Gunther Diehl comenta, no fundo, interliga-se apenas pelo fato de que o *ensemble* retira do canto seus motivos em variação e pelo fato de cada sessão testar a relação música/texto com uma orquestração reduzida, clara e precisa, que não mais ilustrava ou exprimia o texto, mas o “comentava”.

Seu significado para a carreira de Weill reside, ademais, no fato de ela ter posto em conjunção os interesses do aluno com os do professor, que transpôs sua terceira canção para piano e voz e, em 1923, com base nela, recomendou o jovem compositor

¹⁶³ No ciclo de Schubert *Viagem de inverno* – especialmente em “O catavento” e “Lágrimas congeladas” –, é possível ouvir, no piano, como a rítmica do acompanhamento se pauta por uma lógica figurativa, ao contrário da praxe romântica (Beethoven, p. ex.) que, absorvendo estilemas de dança ainda sobreviventes no classicismo vienense, limitava-se a dispôr esquematicamente o evento harmônico de base. No primeiro caso, os arpejos em *crescendo* e *decrescendo* fundem o giro do catavento com a exaltação enunciativa intermitente. No segundo caso, porque as notas são distribuídas como rarefeitos *staccatos*, a música imita o som das lágrimas caindo no gelo. Isso faz pensar que a figuração e a abertura de novos horizontes expressivos para a técnica musical andaram de mãos dadas já no romantismo musical. Se isso faz sentido, então mesmo no quadro de uma repulsa antirromântica à expressão, no Pós-Guerra, a mesma conjunção de fatores vai se repetir, sendo a música de Weill – especialmente a radiofônica – um grande exemplo disso.

para Emil Hertzka, editor da Universal Editions, principal casa de edição da época, que à altura imprimia as partituras de Alban Berg, Schönberg, Webern, Vogel, Kubin. Foi essa a condição para que a peça fosse apresentada com grande sucesso no ISCM (festival de música de câmara) em Viena, quando em 1924, ela foi regida pelo aluno de Busoni Phillip Jarnach e recebeu esta calorosa saudação:

“Através dos recursos mais sutis e reduzidos, na forma mais comprimida, a expressividade é atingida. Em virtude da enorme riqueza harmônica de que dispõe, Weill circunavega as plagas dos intervalos schönberguianos onde muitos outros naufragam. Assim ele cria seus próprios arcos melódicos e embebe os versos de música¹⁶⁴”.

Saudações náuticas à parte, de fato, a composição vocal apontava para uma linguagem própria de Weill, mas talvez no sentido contrário, já que a grande novidade era que, na contramão do que acontece em *Erwartung* de Schönberg, o efeito da relação da música atonal com o canto era justamente o de acentuar a indiferença recíproca de canto e música, neutralizando assim – pelo menos na ordem das intenções –, o teor expressivo. A razão de ser do elogio talvez se justificasse, no entanto, pela impressão de que a peça – como uma viagem de itinerário incerto – se organizava livremente, com base em estruturas parciais extremamente heteróclitas, formando ainda assim um todo. Em cada uma das canções o ritmo, que era retirado sobretudo de danças antigas, organizava a totalidade formal, estando a peça no entanto ainda bem distante do que Weill ainda faria com a música popular.

Em 1924, imerso já no panorama da música instrumental, integrado à programação de festivais de música em que a experimentação com a música popular moderna lentamente se tornava uma constante, ao comentar a recepção de seu *Quarteto de cordas em Si menor*, talvez seja por isso que Weill tenha escrito para Busoni:

“Só hoje estou ouvindo meu quarteto de cordas já que o pessoal do Hindemith está sobrecarregado. Estranhamente, o movimento final – o mais maduro aos meus olhos como aos seus – é o que encontra menos receptividade entre os quatro cavalheiros. Temo que Hindemith tenha adentrado saltitante a terra do *fox-trot*¹⁶⁵”.

¹⁶⁴ SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, p.49.

¹⁶⁵ “I’m hearing my quartet today for the first time because the Hindemith people are very overburdened. Strangely enough, the final movement – both in my eyes and yours the most mature – seems to find the least resonance among the four gentlemen. I am afraid that Hindemith has already danced his way too far into the land of fox-trot”. O trecho citado foi extraído de uma carta de Weill para Busoni de 21 de Junho de 1923 “Master Pupil with Busoni” In: SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, p.46.

Declarações como essas, abundantes na correspondência entre Weill e Busoni¹⁶⁶, fazem pensar que os ideais de clareza e de comunicabilidade da “Jovem Clacissidade”, sob os quais os seminários se organizavam estão inicialmente em oposição à “abertura de espírito” que o próprio Weill diz ser o traço central da personalidade de Busoni. Diante das peças de Hindemith que buscavam tratar estilos do *traditional jazz* como temas de procedimentos composicionais europeus, o ideal de modernidade de Busoni ainda fazia figura de restauração.

Seja como for, embora expresse suas relutâncias, Weill não reservou a mesma reação negativa para a apresentação de a *História do Soldado* de Stravinski, com Paul Hindemith ao violino, no mesmo festival em que sua peça, ainda relativamente tradicional, foi apresentada. “Seguiu-se então um experimento que chamou bastante atenção. É um tipo de ‘peça folclórica com canções e dança’, algo entre uma pantomima, um melodrama e um *burlesque*; a música foi, na medida em que o gênero permite, escrita com maestria, e mesmo o alarido das ruas é suportável pois se adequa ao material”¹⁶⁷. Dois anos e meio depois, esse juízo dividido, emitido entre professor e aluno em âmbito privado, seria contrariado por uma nota pública, na qual a obra deixa de apenas cativá-lo para se transformar num verdadeiro modelo de uma nova arte musical cênica:

“O que Stravinski tentou realizar em sua *História do Soldado* sem dúvida pode ser louvado como um gênero intermediário de futuro certo. Localizada na fronteira da peça teatral, a pantomima e a ópera, essa peça demonstra tal predominância de elementos operísticos que pode ter se tornado o fundamento de um novo caminho para o gênero”¹⁶⁸.

Ainda no mesmo ano será essa mesma questão da organização heteróclita da forma e da incorporação da música popular que irá organizar sua segunda peça instrumental importante do período, o *Concerto para violino e orquestra de sopros*, op. 12, apresentado no Festival de Donaueschingen e, de fato, a primeira obra a ser publicada pela Universal Editions. Como Heinrich Strobel comenta, num artigo inteiramente dedicado a expor ao leitor o pendor dramático que até mesmo a música

¹⁶⁶ “Wenn sie noch hier ware...” THEURICH, Jutta. In: METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (hrsg). *Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928*. Musik Konzepte 101/102. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998, pp.31-35.

¹⁶⁷ “Dann gab es noch ein Experiment, das aufhorchen liess: Stravinskis >>L’histoire du soldat<<. Das ist eine Art >>Volksstück mit Gesang und Tanz<< ein Mittelding zwischen Pantomime, Melodram u. Posse; die Musik ist, soweit diese Art zulässt, meisterlich gestaltet, u. auch das Schlen nach dem Geschmack der Strasse ist erträglich, weil es sich dem Stoff einfügt”. Trecho de carta de Weill para Busoni em 21 de Junho de 1923. THEURICH, Jutta. *Op. Cit.*, p.21.

¹⁶⁸ WEILL, Kurt. “Der neue Oper” publicado em *Der neue Weg*, número 55 (16 de Janeiro de 1926) citado por KOWALKE, Kim. *Kurt Weill in Europe*, p.456. *Apud*: SCHEBERA, Jürgen. *Op.Cit.*, p.47.

instrumental de Weill apresentava, constitui um único e mesmo impulso aquele que, nesta peça de maturidade, leva dos experimentos com a herança da linguagem do XIX à incorporação da música popular e à consolidação da forma estruturada em ‘episódios’.

Composta por três movimentos, o segundo deles baseado em estilos programáticos que originalmente se prestavam à fantasia livre – Noturno, Cadenza e Serenata –, a liberdade de composição nesse concerto é quase total. Como na *História do Soldado* de Stravinski, há evocações da música popular, especialmente nas figuras pontuadas do xilofone de *Noturno*, na imitação do realejo com os clarinetes em sétimas e nonas e no uso dos rufos marciais da caixa do *Andante com moto*. Uma vez que as linhas secundárias do contraponto não se relacionam com a linha principal por um nexo tonal, o contraponto estrutura a peça apenas como reminiscência.

Harmonicamente, mais uma vez a peça se compõe por uma bipolaridade implícita num acorde construído por sobreposição de quintas, que oscila entre Dó e Fá maior. Em geral, como Gunther Diehl explica, há retomadas tênues do motivo inicial do violino em algumas sessões, mas a polifonia, no fundo, livre de qualquer apoio estrutural, tem qualidades “acrobáticas”, brinca com o virtuosismo pressuposto do gênero¹⁶⁹ e assume o primeiro plano (Diehl fala em “primado do horizontal”). Construindo uma espécie de “técnica de repetição imperfeita” ou de “continuidade disparatada”, Weill deixa as relações temáticas propositalmente descosturadas, pois o que unifica o todo é o clima [Tempo] de cada sessão. Para que isso aconteça, as cadências na dominante de cada polo tonal – que delimitavam na forma tradicional as sessões em cada tonalidade –, são ‘falseadas’ por movimentos da linha do baixo¹⁷⁰.

Até a escrita da *Sinfonia Nº2*, em 1935, essa foi a última peça de música puramente instrumental que Weill compôs. Afinal, já aqui, em meio ao contexto dos festivais de música erudita de vanguarda, o estabelecimento de um debate central sobre a transformação da cultura no período da Estabilização Econômica dará outro sentido aos ensinamentos de Busoni. Tanto quanto a essa forma episódica, baseada em sessões

¹⁶⁹ A extrema exigência técnica é um dos traços que diferencia a música de câmara da música sinfônica. Não por acaso o gênero se consolida na última fase de Beethoven, quando o compositor força as convenções da sonata até que o esquema de elaboração temática e de retomadas estruturais se torne supérfluo. Trata-se enfim de um gênero estreitamente relacionado à necessidade fazer o material musical progredir. O recorte de alguns instrumentos da orquestra é feito com o propósito de ampliar suas possibilidades timbrísticas, combinatórias, de articulação, de modo que a ênfase no colorido orquestral, nessas condições, deixa de ser o atrativo principal, ganhando primazia a sintaxe, a invenção polifônica, a estruturação das partes. Nesse sentido ver “Música de câmara” In: ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. pp.187-216.

¹⁷⁰ Esse é um recurso que será largamente aplicado no ‘teatro de atualidades’ brechtiano. É ele que permite a Weill imitar o arranjo marcial para fanfarra, de modo que as sugestões diretas da harmonia no baixo (o clássico movimento *t/5ª*, p.ex.) são falseadas. Nesse sentido é como se Weill mantivesse o “estilo” de condução do baixo, mas desfizesse as relações tonais em que elas estereotipadamente se baseiam. Isso já está sendo elaborado aqui, mesmo quando os traços da incorporação do popular ainda são brandos.

tematicamente não-unificadas, que, transposta para o teatro, seguramente contribuiu para a posterior noção de ‘gestus’, elaborada com Brecht.

4.2. A música utilitária de Kurt Weill: ‘Novembergruppe’, a crise da ópera e o rádio.

Assim como sucedeu com boa parte dos alunos que frequentavam os seminários de Busoni no começo da década de 1920, a produção de Weill sofreu uma guinada fundamental quando, em 1922, ele passou a fazer parte de um grupo de artistas – ou talvez fosse melhor dizer: de uma divisa geral da arte na República de Weimar – chamado ‘Novembergruppe’. Das obras que mencionamos no item anterior, ao menos o segundo *Quarteto de Cordas*, op.8 e o *Concerto para violino e orquestra de sopros*, op.12 foram escritos sob sua influência. Para além disso, pode-se dizer que foi a partir da conjunção entre participação social e modernização da música, questão central do grupo, que Weill construiu uma visão de conjunto sobre as possibilidades do período.

Organizado por artistas plásticos em 1918 com o intuito de tirar consequências estéticas da situação revolucionária que acompanhou o processo de transição para a república, o grupo permaneceu ativo até 1932. Foi a associação de artistas mais duradoura do período do Entreguerras, abrangendo também um espectro ideológico amplo. Encerrando-se com a ascensão hitlerista, seu momento de origem deu-se bem na conjuntura em que a geração expressionista, egressa da Primeira Guerra, se defrontou com os levantes da ala dissidente do SPD, o USPD, cuja influência também se disseminava pela cultura. Notando que as reformas (social-democratas) e o criticismo social (expressionista), não bastariam para prevenir o desastre da ordem burguesa, ao menos em seus postulados, o ‘Novembergruppe’ foi pautado assim por uma demanda revolucionária. Nesse sentido, seu documento de inauguração, publicado no primeiro dos quatro números da revista *NG* impressa em Hanover, não deixa mentir:

“Estamos assentados sobre o fértil solo da revolução. Nosso slogan é liberdade, igualdade, fraternidade (...) Promovemos nosso amor imaculado pela jovem e livre Alemanha, da qual nos elevamos para lutar com coragem e sem inibição, servindo-nos de toda força de que dispusermos, contra a reação e o passado obsoleto¹⁷¹”.

¹⁷¹ “The new productive ethos – Expressionism en route to Weimar” In: SCHRADER, Bärbel & SCHEBERA, Jürgen. *The “Golden” Twenties – Art and Literature in the Weimar Republic*. New Haven and London: Yale University Press, 1988, p.49.

Da derrota da Revolução ao período da Estabilização Econômica, o mesmo grupo sofre no entanto rachas, o que implica revisão dos ideais de 1918-1919. A tendência, na verdade geral, é semelhante à seguida por todos os coletivos de arte que, sobrevivendo à repressão do processo revolucionário, tiveram de se defrontar com a nova conjuntura social¹⁷². Em geral, pode-se dizer que esse momento de latência dividiu profundamente as tendências artísticas que estavam antes unificadas sob a demanda revolucionária, numa injunção política que unia o idealismo humanista animado pela decadência da sociedade burguesa (anterior à Primeira Guerra) e a súbita eclosão da luta proletária, inspirada pela Revolução Russa e a cisão dos comunistas com o SPD.

A escola Bauhaus, por exemplo, fundada em Weimar em 1919, implicada no processo de construção republicano e subvencionada pelo Estado, manteve-se simultaneamente atrelada aos ideais de 1919 e orientada por um projeto de refuncionalização da arte pela demanda industrial, como se o advento de uma “nova humanidade” desejado pelo Expressionismo se concretizasse na feição moderna da sociedade no Pós-Guerra. Depois dos longos anos de clandestinidade no fim da era imperial, é das fileiras do Expressionismo que os quadros ligados à administração estatal buscarão construir um teatro republicano, tendência que também se aplica às diretrizes estéticas da nascente indústria cinematográfica¹⁷³.

Por outro lado, foi também a partir da cisão da ala das artes plásticas do ‘Novembergruppe’ que se formaram os movimentos de vanguarda que animaram a cultura da Alemanha na década de 1920. Otto Dix, Georg Grosz, Rudolf Schlichter, Raoul Hausmann, Hannah Höch e Georg Scholz são alguns dos artistas que, antes pertencendo ao coletivo abrangente, distanciam-se dele para construir outros movimentos, como o Dadaísmo e a Nova Objetividade. Essa ala dos artistas plásticos se torna bastante relevante para a música e o teatro nesse momento, já que ela se conjugou brevemente com as pequenas companhias de agitprop que se formaram a partir dos primeiros experimentos de Piscator com a revista proletária¹⁷⁴. Pelo que se pode

¹⁷² Outros grupos citados por Schebera e Schrader são o ‘Conselho dos Trabalhadores pela Arte’, bem como duas associações de jovens artistas: a ‘Secessão de Dresden 1919’ e a ‘Nova secessão do grupo 1919 do jovem Reno’, situada em Düsseldorf. *Ibidem*, p. 49.

¹⁷³ Os exemplos de Robert Wiener (*Gabinete do Doutor Caligari*) e Fritz Lang (*Metropolis*) são paradigmáticos nesse sentido. Com efeito, nenhum deles pertence diretamente ao movimento expressionista, que se desenvolveu, digamos, nas belas-artes. Ainda assim, traços estéticos e ideológicos do Expressionismo, como os cenários geometrizados e pintados, o interesse pelas manifestações do inconsciente e pela dinâmica das massas (*Caligari*) e, por outro lado, uma concepção idealista e maniqueísta do conflito entre humanismo e capital (Lang), marcaram bastante essa primeira época do cinema industrial alemão.

¹⁷⁴ Um relato sobre esse momento, em que as primeiras encenações proletárias se conjugam com as primeiras publicações dadaístas (*Jedermann sein Fussbal*, p.ex.) – momento em que há também uma colaboração de artistas plásticos como John Heartfield nas encenações improvisadas de Piscator –, pode ser visto nos primeiros capítulos do livro *Teatro Político*. Cabe apontar contudo que, em

depreender da bibliografia brechtiana, longe de ser apenas um epifenômeno de época, nota-se que o processo foi mais abrangente, envolvendo diversas companhias amadoras mais ou menos ligadas à política partidária:

“Em Berlim havia uma espécie de teatro pautado pela estética do choque [Schock Theater], o mais internacionalmente conhecido era o de Max Reinhardt; havia também o Staatstheater no Gendarmenmarkt [de Leopold Jessner], único palco em Berlim provido de subvenção estatal contínua. Nos anos vinte, havia também a crescentemente controversa Volksbühne, teatro de maior público assinante, orientado pela social-democracia no que toca à administração e, no que toca à esfera artística, sob influência do socialista Karlheinz Martin e do comunista Erwin Piscator, mas ulteriormente separado dessas duas tendências. A maior parte dos teatros obedecia enfim à lei do lucro – representativos disso eram os concertos “Reinbaro” (Reinhardt-Barnowsky-Rotter). Além de Reinhardt que se interessava cada vez mais pelos festivais de Salzburgo e pelo Teatro na Josefstadt de Viena – opondo energicamente seu teatro da “bela aparência” à nova tendência realista –, destacavam-se apenas o teatro expressivo de Leopold Jessner e o estático de Jürgen Fehling, pelo menos até que Erwin Piscator chegasse aos palcos com seu “teatro político”. Mas em Berlim também havia uma plethora de pequenos teatros e sobretudo trupes, compostos por artistas e atores itinerantes sem um compromisso permanente. O teatro experimental de Moritz Seeler, Junge Bühne era o mais famoso. No mesmo sentido orientavam-se o Junge Schauspieler, os grupos de agitprop do Partido Comunista a que pertenciam atores militantes e amadores, e o Truppe 1931 de orientação proletária e revolucionária¹⁷⁵”.

Brecht chega a Berlim bem nesse momento para trabalhar ao lado de Carl Zuckmayer como dramaturgista nos teatros de Max Reinhardt, por ensejo da montagem de uma peça sobre o rei dos hunos, Aníbal. Seu local de encontro com os artistas à época era o Romanische Café, onde a boemia berlinense predominantemente expressionista se

contraste com o que seu teatro faria adiante, Piscator faz uma leitura no mínimo redutora da formação das vanguardas, como se elas fossem continuidade do criticismo finissecular de Tolstói, Dostoiévski, Ibsen, que “continuava se ocupando dos dilemas morais e das questões da liberdade individual” numa era de embate de grandes forças sociais. Nesse sentido, o dadaísmo, por exemplo, teria sido importante, apenas porque “eliminou o último resquício de sentimentalidade da arte”. PISCATOR. Erwin. *Teatro Político*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1968, pp.36-37.

¹⁷⁵ “In Berlin gab es rund ein Schock Theater, international am bekanntesten das Deutsche Theater Max Reinhardts; das Staatstheater am Gendarmenmarkt als die einzige vom Staat laufend subventionierte Berliner Bühne; in den Zwanzigern dann immer mehr umstritten die Volksbühne mit der grössten Besucheorganization, in der Leitung beherrscht von den Sozialdemokraten, in der künstlerische Sphäre immer stärker beeinflusst, ja bestimmt von sozialisten wie Karl Heinz Martin oder Kommunisten wie Erwin Piscator, schliesslich gespalten. Die Masse der Theater unterlag den Gesetzen des Profits – der Konzert >>Reinbaro<< (Reinhardt-Barnowsky-Rotter) wurde dafür stellvertretend. Neben Reinhardt, der sich immer stärker für die Salzburger Festspiele und das Theater in der Josefstadt in Wien interessierte und seinen Still des >>schönen Schein<< gegen die neue Wirklichkeit nur mühselig zu behaupten vermochte, setzte sich nur der expressive Leopold Jessner und der ekstatische Jürgen Fehling durch, bis ihnen Erwin Piscator mit seinen >> Politischen Theater<< die Schau stahl. Berlin hatte aber auch eine Menge kleinerer Theater und vor allem Truppen, die sich aus, Nestroy hätte gesagt >>vazierenden<< Schauspielern, Künstlern ohne festes Engagement zusammensetzten. Moritz Seelers Experimentiertheater >>Junge Bühne<< war die bekannteste; die Gruppe >>Junger Schauspieler<< lief ihr den Rang ab, die Agitprop Truppen der Kommunistischen Partei, zu denen Berufsschauspieler und Laien gehörten, und die >>Truppe 1931<< kennzeichneten die proletarisch-revolutionäre Richtung”. “Im Berlin der Weimarer Republik (1924-1933)” In: SCHUMACHER, Ernst. *Leben Brechts*. Leipzig: Reklam, 1988, p.62.

reunia. Indicando assimilação da experiência com o teatro amador de agitprop – que, difícil compreender por que, não é detalhada em seus escritos – é no momento imediatamente posterior (1923-1926) que sua ensaística começa a se pautar, tanto pela enigmática demanda de um “teatro em que se possa fumar” (expressamente dirigida contra a vagueza do teatro expressionista, seus pirotécnicos recursos), quanto pela defesa da violência bolchevique, despersonalizadora e coletivizante – chave do sentido de suas provocações públicas nesse momento –, contra o esgotamento das diretrizes expressionistas da arte e a sociedade burguesa em geral. Weill também frequenta os mesmos círculos artísticos, onde pôde, como indicamos anteriormente, travar relações com figuras ligadas ao Expressionismo, como Johannes Becher, Georg Kaiser e Max Reinhardt.

No campo da música, jamais os ideais revolucionários que animaram a literatura, o teatro e as artes plásticas foram tão extremados. Embora a primeira geração da *Neue Musik* de Schönberg, Hindemith, Mahler e Strauss – contemporânea à primeira geração Expressionista anterior à Guerra – tivesse se proposto a levar ao limite e transcender as formas e meios expressivos da música ocidental, ela permaneceu distante seja da luta revolucionária concreta, seja da utopia de reorganização literal de toda a civilização pela arte. Boa parte de sua produção registra na verdade o desterro do sujeito (o tema da perda do “lar” é insistente) e o lamento pelo fim de uma era em que o desenvolvimento das formas ainda mantinha sua conexão com o processo social¹⁷⁶. A divisão musical do ‘Novembergruppe’, marcada pelo processo revolucionário tanto quanto pelo Expressionismo, queria dar esse grande passo adiante, mas ainda assim permaneceu dividida entre o impulso coletivizante de 1918-1919 e as mesmas condições sociais de produção que ligavam a geração de Schönberg à tradição.

Surgida em 1922 por iniciativa dos compositores Heinz Tiessen, Felix Petyrek, Jascha Horenstein, George Antheil, Stephan Wolpe, Kurt Weill e posteriormente integrada também por Hans Heinz Stuckenschmidt e Hanns Eisler, ela reflete essas contradições desde o princípio. É o que se pode ver neste depoimento de Max Butting, fundador da ala musical do grupo, em que o cálculo de divulgação mercantil se combina à relativa precariedade material e às condições restritas e um tanto especializadas de apresentação:

¹⁷⁶ Construindo a questão de acordo com as críticas do jovem Adorno ao Expressionismo, compreendendo-a a partir do termo “Verbindlichkeit” (conexão e compromisso) utilizado pelo filósofo, a dissolução do nexos das formas com o processo social é explicada no capítulo “Expressionismo” em ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno – música e verdade nos anos 20*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, pp.32-35.

“Os concertos davam-se na Pequena Sala da casa Vox. Isso também era feito de caso pensado, pois acarretava que os espaços estivessem sempre abarrotados, o que gerou uma reação positiva da imprensa. Se tivéssemos escolhido espaços de tamanho médio, talvez houvesse reportagens sobre lugares vazios. Também buscamos os melhores instrumentistas. A colaboração com as artes plásticas fez com que tivéssemos à nossa disposição desenhos, aquarelas, pequenas esculturas e muitos instrumentistas adoravam quando podiam levá-las para casa como parte dos honorários. Isso era interessante porque assim os artistas plásticos colaboradores, sabendo que alguém poderia levar consigo algo que eles tinham produzido, não deixariam de aparecer. Então sempre tínhamos uma plateia, em larga medida composta de artistas vivamente interessados pela música de concerto. Garantimos que fôssemos os primeiros a apresentar qualquer peça de música de câmara que tivesse estreado fora de Berlim e que fosse positivamente apreciada pela imprensa na capital. Lembro que fomos os primeiros a executar em Berlim a *Sonata para piano op.1* de Hanns Eisler e o *Segundo Quarteto de Cordas* de Hindemith, sob a incumbência do Quarteto Amar. Tudo isso deu ao ‘Novembergruppe’ prestígio e dignidade. Uma vez que não tínhamos de obedecer a nenhum critério além de nosso princípio estético de pôr em discussão as novas composições, nós nos tornamos o primeiro centro importante na Alemanha dedicado à nova música¹⁷⁷”.

Se um projeto de ingerência política imediata não estava presente na prática da divisão musical do ‘Novembergruppe’ – e isso deve ser ressaltado, pois as vanguardas coetâneas e o Expressionismo de onde ele nascera tinham exatamente esse objetivo – isso não quer dizer que seu papel não tenha sido central na reformulação da música diante dos conflitos políticos do momento, ao menos como fórum de ideias e centro de produção livre. Prova disso é que, interiormente, o grupo era dividido, reunindo segundo os pendores de cada compositor uma gama de possibilidades novas de relação da música com a sociedade.

Como Nils Grosch sugere em seu artigo dedicado ao tema, Wladimir Vogel, recém-egresso da União Soviética, Kurt Weill e Hanns Eisler “frequentemente traziam para o horizonte de discussão a implicação mútua entre arte moderna e a revolução na

¹⁷⁷ “The concerts took place in the Kleiner Saal of the Vox house. That, too, was done on purpose, because it meant that the hall was always overflowing, and the press always made much of how well the concerts were attended. If we had taken even a medium-sized concert hall, with the same audience there might well have been reports about half-empty space. We also sought out the very best performers. A call to visual artists resulted in our having drawings, watercolours, and small sculptures of theirs at our disposal, and most of the performers took great pleasure in being asked to select one of them as an honorarium. Furthermore, the artists were not likely to stay away from the concerts if they knew that the performers were taking home their own works. So we always had an audience, largely made up of artists, that took a lively interest in the concerts. We made sure we were the first to perform any works of chamber music which had been premiered outside Berlin and had been spoken of highly in the Berlin press. I remember that we were the first to perform Hanns Eisler’s Piano Sonata, op.1, and Hindemith’s Second String Quartet in Berlin, that the Amar Quartet first played with us; and all this gave the podium of the ‘Novembergruppe’ prestige and dignity. Since we didn’t need to follow anything other than our artistic principle of bringing new works forward for discussion, we became a first important center for new music”. BUTTING, Max *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, p.119. *Apud*: “Master pupil with Busoni” *In*: SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, p.38.

Russia”¹⁷⁸, enquanto que os demais membros atribuíam maior peso à reflexão sobre o desgaste dos meios expressivos da *Neue Musik* e sobre a consolidação de espaços de apresentação da música realizada pela geração do Pós-Guerra. Em ambos os casos, ainda assim, como Weill relembra num artigo de 1930, a música era repensada de acordo com um processo amplo de emancipação quanto ao puro e simples horizonte estético, permitindo que novas formas fossem testadas, para as quais a conjuntura cultural ainda permanecia fechada¹⁷⁹.

Para a pesquisa, a função de todo esse período da obra de Weill é de fato bastante relevante. Atuando na cena musical europeia através dos festivais de música de câmara que o grupo começava promover no país – especialmente no interior, mas também em grandes centros culturais, como Frankfurt –, o ‘Novembergruppe’ propiciou na Alemanha algo inédito para a música erudita até então: a convivência entre diferentes abordagens da música em que o desejo de modernização do material se formava num contexto coletivo, no qual as ideias e obras se influenciavam mutuamente, sob a perspectiva nova de o compositor lidar com a escuta média – e, portanto, fora do esquadro estrito de uma tradição ocidental extremamente especializada e unificada, voltada para seus próprios problemas técnico-formais, como era o caso ainda para a Escola de Viena.

O próprio *Quarteto de cordas, Op.8* (1922) de Weill, com sua construção em sessões autônomas, derivando da reflexão original de Busoni sobre o desgaste das formas da tradição (os “apoios arquitetônicos” indicados na sessão deste capítulo Busoni), influenciou na *Pequenas obras para quarteto de cordas* de Butting, que se construía por “pequenos motivos expressivos”, a fim de que o ouvinte pudesse, sem recurso aos apoios mnemônicos tradicionais (retomadas, contrastes, derivação motívica) lembrar-se das sessões e acompanhá-las. As peças curtas para piano que Wladimir Vogel compôs no início da década foram pensadas igualmente como ‘miniaturas’ independentes umas das outras¹⁸⁰.

Assim, como Nils Grosch afirma, o que restou do ideal revolucionário de 1918-1919 no ‘Novembergruppe’ foi a intenção de operar mudanças em toda a instituição

¹⁷⁸ GROSCH, Nils. “Kurt Weill, die ‘Novembergruppe’ und die Problem einer musikalischen Avantgarde in der Weimarer Republik.” In: METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (hrsg). *Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928*. Musik Konzepte 101/102. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998, p.69.

¹⁷⁹ Cf. “Musikfest oder Musikstudio” WEILL, Kurt In: WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften* (Hrsg von David Drew). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975, pp.191-194.

¹⁸⁰ Também as obras da Escola de Viena, quanto mais avançavam na estruturação livre e na lida com o material atonal, mais tendiam à miniatura e ao fragmento. Entretanto fazia parte de seu princípio formal o extremo distanciamento com relação à escuta-padrão, resultado de traços das composições como a construção de motivos num arco maior que o de uma oitava (em oposição à melodia *cantabile*), a eliminação das repetições, a polirritmia, as métricas irregulares, o uso de uma agógica vinculado ao contraste e não só ao acentuamento da expressão etc. O maior exemplo nesse sentido talvez esteja nas *Seis bagatelas para quarteto de cordas, Op.9* de Webern, em que é difícil até mesmo registrar a apresentação dos motivos.

musical, pautando a música por um movimento de adequação a uma transformação ideal, a se realizar, da música pela criação de uma comunidade de ouvintes. Descobrimos por meio de uma tendência à abstração um novo caráter expressivo em construções musicais que, na contramão da forma orgânica conservada como ideal do XIX, não evocassem a profícua prosa sonora da Escola de Viena, suas peças foram escritas sob as diretrizes de clareza, efeito imediato sobre o ouvinte e compreensibilidade que a música havia abandonado desde o tardorromantismo. Objetivo para o qual a curta extensão e as legendas programáticas – como a de Weill para a *Sinfonia nº1* – eram úteis¹⁸¹.

Ao passo que a Estabilização Econômica começa a se consolidar, entretanto, as próprias condições de produção sob as quais o grupo se organizava são postas em causa pelos seus integrantes, o que vai resultar num processo de politização diferente do que aconteceu no imediato Pós-Guerra com a ala das artes plásticas. Este será desencadeado, não só pelas distinções imediatamente políticas, nem pelo desgaste das diretrizes de participação, mas sim em virtude das transformações técnicas, da construção de uma indústria cultural pautada pelos estilos de música popular americana e pelos espaços do entretenimento, fenômenos que, à sua maneira, recompunham o horizonte de experiências, valores, gostos a que a música erudita estava agora atrelada.

No que toca às modificações da técnica, a tendência pode ser vista com clareza quando se leva em consideração o papel de Hans Heinz Stuckenschmidt, crítico musical e compositor integrado ao grupo em 1924, ao panorama da música alemã por volta de 1925. Suas críticas por vezes se aproximavam bastante das ideias que Brecht fixaria em seus artigos da década de 1930, mas propõem como solução algo completamente diverso. Para veiculá-las, o crítico, que se aproximara dos articulistas e escritores satíricos do cabaré, como Walter Mehring e Kurt Tucholsky, passou a dirigir nas colunas da revista *Weltbühne* diatribes à cultura musical germânica, tais como:

“Sempre que na Alemanha entro numa sala de concertos, sinto correr um calafrio na espinha. Por vezes tenho mesmo a impressão de que entrei em um hospital e um dia tive certeza: esse povo vai à breca montado em sua música que lhe rouba, como um vampiro, como uma perigosa praga, o último resquício de soberania, razão e humanidade. Afinal a atitude do ouvinte médio alemão é a de uma desalentada servidão sexual, o que em sua dimensão de massas assume proporções assustadoras. (...) Pior que a mais surrada anedota literária, mais pervertida que os desenhos pornográficos disponíveis em qualquer revistaria, é essa mumificada e irreel porcaria vertida em sons, cultivada por exemplo pela nova música

¹⁸¹ GROSCH, Nils. *Op. Cit.*, p.64.

alemã sob a fachada de programas filosóficos e literários. Mais malsã que o egocentrismo de adolescentes que leem a bíblia de modo unilateral é essa deliquescente masturbação de alma desejada pelo público adulto dos concertos. Diante disso, não há de se culpar a paralisia causada pela cerveja, o militarismo e o conservatório em seus praticantes¹⁸²”.

O cavalo de batalha de Stuckenschmidt em suas polêmicas contra a vida musical constricta da Alemanha era principalmente a “música mecânica” que, como uma tendência abrangente, punha em causa ainda mais radicalmente que o engajamento do ‘Novembergruppe’ tanto o material como as condições de produção da música erudita. Assim, desviando consideravelmente das preocupações de comunicabilidade e expressividade que estabeleciam, apesar do relativo esoterismo, um nexo entre público e compositores para os jovens compositores do Pós-Guerra, se a oposição feroz do crítico dirigia-se imediatamente à geração de Schönberg e Busoni, ela tampouco deixou de provocar reações e de aos poucos alimentar as discordâncias internas no grupo.

Numa polêmica contra Erwin Stein, discípulo de Schönberg, publicada na revista *Pult und Taktstock* em 1925, Stuckenschmidt alertava que “a orquestra pertencia ao passado” e que a “própria noção de intérprete teria de ser repensada” com o advento de instrumentos musicais e meios de reprodução que imprimiam ao discurso musical um sentido no qual “as fronteiras entre o homem e a técnica estavam eliminadas”¹⁸³. Diante dessa posição de Stuckenschmidt, a resposta de Stein, indicando “perda de possibilidade de expressão de nuances e redução da música ao evento pontual e preparado das artes plásticas”, afinava com a do próprio Heinz Tiessen do ‘Novembergruppe’, que enxergava nessa ousada tomada de partido de Stuckenschmidt uma “regressão das faculdades humanas” segundo a qual “o interprete haveria de se tornar progressivamente dispensável”¹⁸⁴.

A principal fonte de inspiração para as polêmicas de Stuckenschmidt vinha da França, onde a conjunção entre tecnologia e cultura americana, como nos cabarés

¹⁸² “Jedesmal, wenn ich in Deutschland einen Konzertsaal betrete, rinnt mir ein kalter Schauer über den Rücken. Ich habe den Eindruck eines Krankenhauses, und eines Tages wusste ich mit Gewissheit: dieses Volk wird an seiner Musik zugrunde gehen, die ihm den letzten Rest von Beherrschung, Vernunft und Männlichkeit raubt, wie ein Vampyr, wie eine gefährliche Seuche. Denn die Beziehung des durchschnittlichen Deutschen ist eine hoffnungslose sexuelle Hörigkeit, die in ihrer Massenwirkung die bedenklichsten Formen annimmt.(...) Schlimmer als die literarische Zote, verderblicher als die greifbare gezeichnete Pornographie ist die verstummte, irreale Schweinigelei in Tönen, wie sie unter der Fassade von philosophischen und literarischen Programmen zum Beispiel die neudeutsche Musik kultivierte. Unsauber als das harmlose Sichangeilen Halbwüchsiger, die mit einseitiger Tendenz die Bibel lesen, ist die zerfließende Seelenmasturbation des erwachsenen Konzertpublikums. Nicht dass Bier oder der Militarismus oder die Hochschulen an seiner zunehmenden Paralisierung schuld seien”. In: GROSCH, Nils. *Op. Cit.*, pp.72-73.

¹⁸³ Apesar de parecer hoje um pouco limitado e idiossincrático, o desiderato objetivista de que partiu a ideia de “música mecânica” foi de fato importante para vários aspectos da música. A ideia de reduzir a expressividade e conferir à interpretação e à regência uma dinâmica mecânica foi uma das diretrizes que caracterizou a regência de Otto Klemperer para a Kroll Oper, possibilitando assim que projetos de diferentes linhagens da música no Pós-Guerra se tornassem possíveis. Inclusive o de Kurt Weill.

¹⁸⁴ “Kurt Weill, die ‘Novembergruppe’ und die Problem einer musikalischen Avantgarde in der Weimarer Republik.” GROSCH, Nils. In: METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (hrsg). *Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928*. Musik Konzepte 101/102. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998, p.73-75.

alemães, também exercia seus efeitos. De fato, ao contrário do que se passara na Alemanha, onde a vertente wagneriana e o legado de Brahms estreitavam os laços dos compositores com as questões da forma e seus elementos expressivos, na França a tendência objetivista da música fixara raízes desde o período da Primeira Guerra. Foi na Paris vanguardista que serviu de exílio para Prokofiev e recebeu em primeira mão os *ragtimes*, valsas e tangos de Stravinski, que Jean Cocteau, integrante da segunda geração surrealista, publicou já em 1918 *O galo e o arlequim*, um panfleto de reação à tendência impressionista que, de modo muito semelhante às secessões expressionistas alemãs, advogava a absorção da música popular, a legitimação da vida cotidiana urbana e o retorno à música pré-moderna, baseada na dança: “Basta de nuvens, de ondas, de aquários, de ondinas e de perfumes da noite. Falta-nos uma música com os pés no chão, uma música para todos os dias¹⁸⁵”.

Chegando a influenciar inclusive Ravel, mas partindo especialmente do ‘Grupo dos Seis’ composto por Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre, os experimentos dessa geração francesa, no início da década de 1920, deram ensejo a uma série de peças escritas para instrumentos mecânicos e ambientadas em cenários americanos, onde a vida moderna estilizada comparecia em pequenas encenações teatrais. Em seu *O teatro de Brecht* John Willet menciona duas peças escritas por Cocteau musicadas por compositores em que esses traços estão presentes: *O boi no telhado*, ambientada em um bar e tendo como personagens um boxeador, um bicheiro, um anão negro e uma mulher ruiva. Além de *Os noivos da Torre Eiffel* que, com música de Milhaud, foi composta para orquestra e seis megafones¹⁸⁶.

Weill, que, integrando os festivais do ‘Novembergruppe’ desde 1922, estivera em meio a toda essas discussões e influências, também participou da polêmica. Mas enquanto que em 1925, num artigo mau humorado publicado no *Berliner Börsen-Courrier*, ele aproveitara críticas à performance de uma pianista para remeter o problema à excessiva quantidade de material e de apresentações sem reflexão, na questão da música mecânica ele tem uma posição mais equilibrada. Como motivo para a discordância de Stuckendschmidt e Tiessen, o jovem compositor aponta a mudança dos tempos, que fazia da própria constrição da música em círculos fechados e especializados

¹⁸⁵ Sob o viés da crítica adorniana à tendência comunitária e despersonalizante da geração de compositores alemães do Pós-Guerra, uma exposição sobre um dos experimentos da vanguarda musical francesa – a ‘música de mobília’ [*musique d’ameublement*] – pode ser encontrada no final do capítulo “Música utilitária” In: ALMEIDA, Jorge de. *Op. Cit.*, pp.151-153.

¹⁸⁶ “A música” In: WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, p.161-162.

de intenção democrática um fator de desgaste. Em contrapartida, ele reconhece a relevância dos experimentos franceses e termina alertando que essa tendência fazia pensar numa necessidade que ia além dos limites sociais que a própria conjuntura dos festivais impunha. Preocupação que transparece mesmo quando ele ratifica o interesse do fenômeno pelo simples fato de ‘a geração jovem’ o ter absorvido:

“Todo o domínio da música mecânica não pode mais ser relegado à moda barata, pois indica que uma geração jovem de músicos começa a trabalhar e a remodelar esse campo da atividade musical, pelo qual o grande público também se interessa. Tudo dependeria agora de que a grande indústria se agregasse aos impulsos produtivos dessa jovem geração e de que ela lhes fornecesse as bases para os novos desdobramentos, que de modo algum se esgotam em superficialidade¹⁸⁷”.

Se a tendência francesa já chegara à Alemanha quando os festivais ainda eram mantidos pelo ‘Novembergruppe’ em espaços e lugares diversos, a partir de 1925, sob o suporte do príncipe de Fürstenberg, o contato regular entre a vanguarda musical francesa e alemã passaria a se organizar pelos festivais que, primeiro em Donaueschingen, depois em Baden-Baden, constituíram um espaço constante de apresentação e discussão da música moderna que perdurou até meados da década de 1930. O resultado do contato entre as duas frentes de experimentação não se deu contudo sem consequências.

A mudança de conjuntura da música vanguarda tinha um sentido importante, não só para o ‘Novembergruppe’ como um todo, que vê os pressupostos de sua primeira produção se transformarem, como também para os compositores individualmente. Sinal disso é que Stuckenschmidt distancia-se definitivamente de sua carreira de compositor e Wladimir Vogel, indicando o fim de um período em que “o movimento dos trabalhadores e a cultura musical burguesa buscaram um ponto de partida comum”, passa por um período de suspensão da composição. O restante do grupo inclina-se a subscrever a tendência que derivara da música francesa e seria agora caracterizada pela crítica musical alemã como ‘música utilitária’ [*Gebrauchsmusik*] que, como fenômeno, já

¹⁸⁷ “Das ganze Gebiet der mechanischen Musik soll nicht mehr einer billigen Tagesware überlassen bleiben, sondern eine junge Musikgeneration ist bemüht, auch diese Zweige der Musikausübung, an denen das grosse Publikum selbst interessiert ist, von sich aus zu bearbeiten und auszugestalten. Es liegt heute nur noch am Willen der einschlägigen >Industrie<, die wertvollsten Kräfte unter den jungen Musikern für sich zu gewinnen und ihnen damit die Basis zu einer neuen Entfaltung zu geben, die keineswegs irgendeine Verflachung in sich schliessen muss”. “Verschiebung in der musikalischen Produktion” WEILL, Kurt. *Apud*: GROSCH, Nils. “Kurt Weill, die ‘Novembergruppe’ und die Problem einer musikalischen Avantgarde in der Weimarer Republik.” *In*: METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (hrsg). *Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928*. Musik Konzepte 101/102. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998, p.75.

despontava no horizonte, quando a Universal Editions prensou uma gravação de peças curtas de diversos compositores jovens, na coletânea *Groteske*¹⁸⁸.

Englobando também uma tendência engajada da música, mas não só atrelada a ela, a noção, agora usada pela crítica para compreender as obras de Hindemith, Stravinski, Milhaud, Casella e Ernst Toch fora desenvolvida pelo musicólogo especializado em música medieval Heinrich Bessler. Numa oposição ao conceito de ‘música absoluta’, buscava-se por meio da ideia de *Gebrauchsmusik* desfazer a primazia da música de concerto – em oposição à música antiga, vinculada ainda a funções sociais e religiosas. Pela defesa da utilidade da música e pela valorização da comunicabilidade com o público, seria possível, segundo esse teórico, retomar condições artesanais de produção da música. Com isso, os valores próprios à música ocidental emancipada, autônoma, eram substituídos por outros parâmetros:

“A perfeição de reprodução seria algo inessencial; os ouvintes não constituiriam um grupo limitado recebendo com devoção passiva aquilo que está sendo tocado, mas sim uma comunidade genuína de indivíduos com os mesmos valores, uma atitude e uma expectativa ativas diante da música. Essa arte, portanto, sempre corresponderia a uma necessidade concreta; não precisaria encontrar seu público, pois teria sido gerada por ele¹⁸⁹”.

Paul Hindemith, que posteriormente também foi colaborador de Brecht em *Peça de Baden sobre o acordo e Voo de Lindberg*, talvez seja o nome central no que diz respeito à tendência da *Gebrauchsmusik*. O destaque que sua adesão bastante precoce ao fenômeno recebeu no debate musical não é casual.

Iniciando sua carreira como regente da ópera de Frankfurt, cidade que assistiu à estreia de todas as peças importantes do Expressionismo e da Escola de Viena, sua mudança de uma estética calcada na expressividade e no subjetivo para uma que os rejeitava terminantemente não poderia ter causado menos surpresa. Se suas primeiras obras são hoje exemplos canônicos de música expressionista (*Assassinato, a esperança das mulheres*, de 1921, com libreto de Oskar Kokoschka; *Sancta Susanna*, de 1922, com libreto de August Stramm), já em 1921, antes mesmo da articulação dos festivais de

¹⁸⁸ COOK, Susan C. *Opera during the Weimar Republic: The >>Zeitopern<< of Ernst Krenek, Kurt Weill and Paul Hindemith*. Vol I & II. Michigan: UMI dissertation services, 1992, p.347.

¹⁸⁹ BESSELER, Heinrich. “Grundfragen des musikalischen Hörens”, citado em S. Hinton “Germany, 1918-1945”, R. Morgan (org.), *Modern Times*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1993, p.91. *Apud*: “Utilidade”. In: ALMEIDA, Jorge de. *Op. Cit.*, p.144.

Donaueschingen e Baden-Baden, ele escreve uma suite servindo-se de estilos da música leve: *ragtime, shimmy, boston*¹⁹⁰.

Especialmente no que diz respeito à regência e à interpretação, é ele um dos primeiros músicos a incentivar uma abordagem “mecânica” da música, dispensando formas de articulação ligadas à ênfase expressiva (como os rubatos, bordaduras, trilos, trêmolos etc.). A atitude está preconizada em sua *Suite para piano, op.24*, que recomenda ao intérprete tratar o piano como “instrumento de percussão”. Essa divisa serviria em seguida como base para a regência na Kroll Oper, sob a incumbência de Otto Klemperer e Wilhelm Furtwangler. Nesse sentido, Hindemith pode ser citado como o precursor na Alemanha do estilo antirromântico, reativo à expressividade, da “nova sobriedade”, que já em sua obra, se conjugava com a influência da música popular.

Em todo caso, que os ideais comunitários implícitos na divisa da utilidade tenham sido alcançados enquanto permaneciam ainda restritos aos festivais ou apenas limitados à incorporação da cultura de massas, é uma incerteza. No entanto, o que se sabe é que, expressando uma conjuntura sociopolítica que já não coincidia com a do início da década, eles levaram a produção dos próprios representantes do ‘Novembergruppe’ para outra direção. Weill, como veremos a seguir, gravitará crescentemente em direção aos festivais, tendo em mente, contudo, transformá-los em plataforma para a elaboração de uma música cênica que, retrocedendo a outras fases da música em que houve conjunção do espírito de modernização com a comunicabilidade da linguagem, fosse assimilável pela indústria de massas.

Em 1926, Butting, que, como Jarnach e Tiessen, tinha sido um dos primeiros a organizarem a sessão musical do grupo, indica que “devido a diferenças de concepção musical, o grupo tinha se encerrado”. O último concerto organizado pelo ‘Novembergruppe’ em 1927 de fato dava mostras do fim das ideias diretrizes do grupo. Seu programa, intitulado provocativamente “Música em pé” [*Stehenden Musik*], foi composto por uma peça colaborativa de Stuckenschmidt, Wolpe e Vogel nomeada ‘sonata’ mas escrita para piano mecânico, que provocou, segundo Butting, “um clima de escândalo na plateia”. Assim é que o combate à forma orgânica, transformando-se agora em ironia nos próprios termos da tradição, deixava para trás o momento em que se animara pela expressividade comunicativa orientada pela tendência engajada. No lugar

¹⁹⁰ É possível ter uma ideia mais aprofundada sobre as contradições da obra de Hindemith, através das críticas que Adorno escreve a cada estreia de suas peças. Esse processo é exposto no capítulo “Hindemith” In: ALMEIDA, Jorge de. *Op. Cit.*, pp.155-181.

dela estava o misto de escândalo programático e negação da tradição próprio à sensibilidade dadaísta, com a resposta do público indo na mesma direção¹⁹¹.

Os anos de declínio da sessão musical do ‘Novembergruppe’ coincidem com o momento em que a produção ensaística de Kurt Weill se inicia, animada não por acaso pela mesma conjunção de fatores que punham um termo aos projetos do grupo: desenvolvimento industrial, modernização urbana, transformações tecnológicas e mudanças sociais.

Se o que se sabe do período da participação do compositor no ‘Novembergruppe’ é que ele é marcado pela tentativa de dar continuidade ao projeto de renovação da música de acordo com a experiência revolucionária do período de 1919-1923 – mas, apesar disso, restringe-se à reflexão formal e à construção de um espaço mais abrangente para a música de vanguarda –, logo em seguida, pode-se notar nos ensaios de Weill o modo como a transformação de fato das condições sociais e econômicas da cultura reflete-se numa elaboração cotidiana de uma posição possível para a música. A divisa agora era que ela se deixasse transformar por condições que não dependiam apenas da música, mas que forçavam-na a uma revisão de suas premissas.

Para tanto confluem dois fenômenos combinados que Weill aproveitará tanto do ponto de vista teórico como no encaminhamento de sua própria linguagem musical: a discussão sobre a crise da ópera e a disseminação do rádio. No que toca à biografia de Weill, sua ensaística nasce dessa conjunção de fatores também porque, compositor iniciante, ainda não possuindo um contrato fixo com a Universal Editions, ele consegue um emprego na revista *Deutsche Rundfunk*, que semanalmente passava em revista a programação do rádio e promovia discussões sobre as potencialidades do novo meio de comunicação. Essa, uma fase de sua produção que vai se prolongar de 1924 até 1929, quando, já estabelecido como compositor e insatisfeito com a censura tácita de uma obra composta em parceria com Brecht¹⁹², ele desfaz o contrato.

Como parte de um forte investimento em ciência e tecnologia que se deu durante a Primeira Guerra e perdurou durante toda a república, de roldão com diversas inovações técnicas fundamentais para o fenômeno acústico – como a invenção do gramofone, a

¹⁹¹ GROSCH, Nils. *Op. Cit.*, p.78.

¹⁹² A obra censurada é *Berliner Requiem*. Comentaremos a questão ao final deste capítulo.

disseminação do telefone e do telégrafo – o rádio foi um aparelho de comunicação à distância empregado pela primeira vez com fins militares, entrando logo em seguida, com o armistício, no foco de interesse da administração pública e da indústria. Até 1924, na Alemanha, ele se torna objeto de investimento por trustes empresariais da área de energia elétrica, especialmente a Siemens e a AEG, conglomerados que tinham se beneficiado dos empréstimos americanos do Plano Dawes, logrados pelo gabinete ministerial de Gustav Stressemann em 1923. Uma vez aperfeiçoado tecnicamente e empregado como um aparelho manejável e acessível ao consumidor, ele se torna o principal meio de comunicação e, portanto, de modernização dos costumes no período da Estabilização Econômica.

Assim, se foi pelo rádio que as canções da moda – já conhecidas e privadamente colecionadas em discos ou partituras para piano e canto – puderam ser acompanhadas em sua vertiginosa sucessão, agregando-se ao cotidiano das massas alemãs e interagindo com seus modos de vida, ele não só absorveu essas formas novas de entretenimento, como também todas as demais, que ainda eram veiculadas pela escrita ou dependiam de espaços públicos para acontecer. Foi nesse período, portanto, que surgiram as adaptações radiofônicas de peças de teatro, as revistas teatrais para o rádio, as adaptações de romances clássicos, as versões radiofônicas para a subliteratura de sucesso – todas essas, possibilidades a rigor novas, que se constituíam pela interação mesma do rádio com as anteriores formas de arte e entretenimento.

Diferentemente entretanto do que se passou com as demais tecnologias “personalizadas” – especialmente o gramofone, já empregado na década de 1910, pelo qual se deu a disseminação da música popular durante a Primeira Guerra¹⁹³ – jamais o controle do rádio na Alemanha foi deixado à iniciativa privada, sendo na verdade sujeito a um escrupuloso controle estatal durante toda a década de 1920¹⁹⁴. Uma preocupação que transparecia até mesmo em sua programação, dado que, se em parte ela já funcionava tal como a conhecemos hoje – com o predomínio das notícias, da discussão de atualidades e da música popular –, em parte, também se desenvolveu nele um projeto

¹⁹³ “At home I have a Grammophone – The triumph of the disc”. In: SCHRADER, Bärbel & SCHEBERA, Jürgen. *The “Golden” Twenties – Art and Literature in the Weimar Republic*. New Haven and London: Yale University Press, 1988, p.116-117.

¹⁹⁴ “O ministério postal era inteiramente responsável pelas tecnologias de transmissão. Questões administrativas e orientações para as programações eram decididas pela Sociedade Imperial (sic) do Rádio, fundada em Berlim em 1925, que incluía representantes de todas as instituições licenciadas, sob a diretoria de Hans Bredow em suas atribuições como Comissário do Rádio determinadas pelo Ministério Imperial (sic de novo) para as Questões Postais. Embora tanto os representantes governamentais quanto os governos regionais autônomos garantissem que as associações de transmissão eram “não-partidárias” ou “politicamente independentes”, na prática as coisas eram diferentes. Os partidos políticos reconheceram rapidamente a eficácia do rádio como meio de comunicação de massas, e a burguesia dominante fez uso progressivo do serviço para promover seus ideais”. “This is Berlin on 400 – Radio as a mass medium”. In: SCHRADER, Bärbel & SCHEBERA, Jürgen, *Op. Cit.*, p.120-121.

de divulgação estatal da música erudita, o que fazia do meio um assunto central para os compositores de diferentes quadrantes ideológicos.

A crise da ópera, mesmo se referindo a um gênero mais elevado, lastreado pela tradição e até segunda ordem independente de um meio de circulação novo – ou seja, uma forma de arte umbilicalmente ligada ao mesmo mundo burguês abalado pela Primeira Guerra e, à primeira vista, oposto à era da comunicação de massas – remete aos mesmos dilemas. A diferença é que, agora, a situação da ópera já não dizia mais respeito apenas às suas questões de forma¹⁹⁵. Se em parte é fato que os compositores, desde o imediato Pós-Guerra, vinham diagnosticando o desgaste da ópera – em virtude de uma evasão do grande público, mais animado pelo entretenimento, e de uma correspondente concentração dos compositores nas obras de câmara – os problemas do gênero na década de 1920 também se deviam às questões de sua gestão e ao seu lugar na ordem de prioridades do Estado, que, pela primeira vez, passava a administrar a vida cultural alemã sob deliberação democrática.

Como John Rockwell indica no breve ensaio *Weill's operatic reform and its context*¹⁹⁶, nesse contexto, os espaços em que ópera – um tipo de arte custosa, até então dependente da política imperial –, ainda poderia sobreviver, foram objeto de uma acirrada disputa, situação em que a influência de setores hostis e favoráveis à república (e a diferentes concepções da modernização musical, quando era o caso) competiam para fazer valer suas posições. No que toca às concepções sobre a função da música, como o crítico americano comenta, a diretriz pedagógica da música vigente na era guilhermina, mesmo na república, ainda formava um campo ideológico comum em que tanto os representantes da geração wagneriana quanto os encarregados da política cultural do

¹⁹⁵ Embora a geração do Pós-Guerra seja a primeira que tenha formulado a questão da crise da ópera – não por acaso depois da guerra e em meio à recessão –, traços de um desgaste já vinham aparecendo desde cerca de trinta anos antes, com o gigantismo totalizante dos ciclos de Wagner, o verismo italiano, o deslocamento de interesse para as operetas na França, bem como as tentativas modernistas de destacar o elemento intelectual contra o de diversão semiculta romântica, inextirpável do gênero (Schönberg, Busoni e as grandes óperas de Strauss são exemplos disso). Adorno comenta como, nascida no século XVI a partir de uma tentativa de restauração da tragédia antiga, em Florença, um principado precocemente comercial, a ópera se estabilizou nos séculos XVII e XVIII pela aura do disfarce, da imitação, do prazer algo infantil da dissimulação que lhe foram legados pelo drama – ou seja, justamente a questão da *ilusão* contra a qual Brecht tão virulentamente se esbate. Graças a esse elemento, as convenções da vida comum (desencantada, no sentido weberiano) podiam ser confirmadas e transcendidas no embate das paixões e na elevação do sentido da vida pela expressão musical. Ou seja, é como se a aderência da ópera à trama privada, à intriga de folhetim, fosse no fundo, também, vertida em espetáculo, uma espécie de teologia profana, pela qual a racionalidade vencia e reconhecia, num mesmo movimento, sua raiz mítica. O canto baseado em artificialismos distantes da fala (a coloratura, o *bel canto* em geral), as convenções dramáticas propositalmente gastas mas eficientes, os libretos quase sempre ruins e maniqueístas, a aura de espetáculo pomposo destinado às massas, cujas linhas mal se distinguiam da moda e frequentemente, no figurino e nos cenários, se confundiam com ela: esses são todos traços que ligam a ópera ao gosto burguês pela ostentação, momento em que a sociedade transcendia o próprio ascetismo em que estava baseada. A mesma sociedade que, contudo, vai progressivamente pondo em cheque essa forma de arte, na medida em que afirma sua aderência à lógica da alienação, frente à qual o caráter ideológico da ópera antes opunha a “mentira” da reconciliação entre civilização e natureza no espírito da música. Ou, para dizer o mesmo, a liberdade do homem de no canto, ao confundir-se com sua essência natural, superar os limites dessa mesma condição. “Bourgeois Opera”. In: ADORNO, Theodor. *Soundfigures*. Stanford University Press: California, 1999, pp.15-28

¹⁹⁶ “Weill's operatic reform and its context” ROCKWELL, John. In: KOWALKE, Kim (org). *The new Orpheus – essays on Kurt Weill*. Yale Press University: New Haven/London, 1986, p.51-60.

governo de coalizão SPD/USPD se encontravam em oposição (o partido comunista, KPD, fora posto em clandestinidade entre 1923 e 1924). Isso fez com que, de partida, as casas de ópera fossem mais favoráveis à tarefa – iluminista à sua maneira – de levar os clássicos para o povo que à de construir uma cultura musical transformadora que colocasse ambas as divisas em causa.

Ademais, no âmbito administrativo, ainda que as casas de ópera em Berlim tenham passado, a partir de 1918, para o controle do Estado, seu financiamento permaneceu a cargo de um Ministério da Cultura em que a Social-Democracia e os Comunistas não eram predominantes. Numa reprodução do que acontecia com a política de larga escala – o controle nominal nas mãos da coalizão SPD/USPD, mas o poder de fato nas mãos dos partidos e de alas sociais conservadoras, como o *Reichwehr* (forças armadas imperiais) –, as disputas se reproduzem também nos conselhos responsáveis pela programação, que, mesmo postos sob a incumbência geral da Volksbühne, na pessoa de Leo Kesternberg do USPD – ex-aluno de Busoni –, por serem organizados segundo o voto majoritário, eram decididos por figuras conservadoras. O mais das vezes também representantes das correntes neorromânticas e da ópera wagneriana (assim foi eleito, por exemplo, o superintendente do conselho da Staatliches Oper, a principal casa de ópera de Berlim, Max von Schelling, em 1924)¹⁹⁷.

Seja no rádio, seja na ópera, a conjunção das duas ordens complementares de problemas – a do material veiculado e a da administração político-ideológica – aparece como subtexto dos primeiros ensaios de Weill, de 1925-1926, embora nesse período falte a veia polêmica que com Brecht viria à tona. Ou seja, o que se vê nesse primeiro núcleo de seus ensaios é a continuidade das mesmas preocupações cultivadas nos seminários de Busoni e no ‘Novembergruppe’, num contexto em que a democratização de fato da cultura exigia uma nova posição.

A ideia já está expressa no primeiro ensaio dedicado à ópera, *Compromisso com a ópera* (1925), no qual Weill explica que um retorno aos valores de comunicabilidade e clareza da “Jovem Clacissidade” – agora declaradamente inspirados em Mozart, Bizet e

¹⁹⁷ A situação só é parcialmente resolvida quando, por ensejo das reformas da Staatliche Oper, as produções que não cabiam na programação oficial encontram um espaço (de 1925 a 1929) na Kroll Oper, casa onde Leo Kesternberg consegue reunir um repertório de ponta com regentes inovadores, como Wilhelm Furtwangler, Otto Klemperer e Erich Kleiber. Essa conjuntura no entanto dura pouco, pois o controle financeiro da Kroll Oper permanecera vinculado aos estados-sede da aristocracia guilhermina, os *Hohenzollern*, que não haviam sido legalmente dissolvidos, graças à política panos-quentes do SPD. Com a demissão de Max von Schelling do conselho da Staatliche Oper em 1929, uma campanha de direita (já alinhada ao nazismo) é organizada contra o aparelho cultural social-democrata, e a própria Kroll Oper, acossada por dívidas e crise de direção, é fechada. Em 1930 Weill comenta esse desfecho, simultaneamente lamentando seu fechamento e indicando que urgia levar adiante seu programa. Nesse sentido, ver “Rettet die Kroll Oper?” In: WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften* (Hrsg von David Drew). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975, p.72

Weber – deveria servir não apenas para reformar a ópera, como também para imprimir na música em geral a nova direção que os tempos pediam:

“É essencial o reconhecimento de que nós não deveríamos abordar o problema sob a perspectiva de uma conversão geral da música para as obras cênicas, mas sim que na ópera possamos ser capazes de compor nos servindo do mesmo tipo de fantasia incondicionada predominante na música de câmara. Mas isso não significa que devemos empregar os elementos da música absoluta na ópera: esse seria o caminho rumo à cantata, ao oratório. Na verdade seria melhor agir no sentido contrário: o impulso dramático que a ópera solicita pode se transformar em matriz de toda produção musical. Mozart me ensinou isso. Ele é o mesmo compositor nas óperas, nas sinfonias e nos quartetos. Ele obedece sempre à dinâmica [*Tempo*] do palco, por isso pode continuar sendo compositor absoluto, mesmo quando faz despencar ruídos infernais sobre *Dom Giovanni*; por isso também nos movimentos de suas sinfonias está pressuposta uma representação cênica¹⁹⁸”.

A resistência Weill em aceitar uma espécie de “camerização” da música será importante durante toda a parceria com Brecht, como se verá adiante na análise das peças do ‘teatro de atualidades’.

No entanto, aqui, lidando ainda com os problemas da ópera que o Drama Musical¹⁹⁹ de Wagner havia criado, Weill indica que a música, na mesma medida em que permanecia limitada, em pleno contexto moderno, à condição de espetáculo para uns poucos conhecedores, ainda tinha como divisa dar contorno a paixões e afetos sobre-humanos, operando com diferenciações psicológicas extremas. Sendo que, na verdade, a tarefa que se impunha aos artistas de sua geração era justamente, em sentido oposto, formular conflitos mundanos, retomar a sensibilidade tangível e a riqueza dramática que a música tardorromântica tinha afastado da tradição. O tipo de forma ideal que Weill

¹⁹⁸ “Wesentlich ist die Erkenntnis, dass wir nicht mit einer musikalischen Umstellung an das Bühnenwerk herangehen dürfen, dass wir uns mit der Oper mit der gleichen ungebundenen Phantasieentfaltung ausmüzieren müssen wie in Kammermusik. Aber es kann sich nicht darum handeln, die Elemente der absoluten Musik in die Oper zu übernehmen; das wäre der Weg zur Kantate, zum Oratorium. Sondern umgekehrt: der dramatische Auftrieb, den die Oper verlangt, kann wesentlicher Bestandteil jeder musicalischen Produktion sein. Mozart lehrte mich das. Er ist in der Oper kein anderer als in der Symphonie, im Streichquartett. Er besitzt immer das Tempo der Bühne, darum kann er absoluter Musiker bleiben, auch wenn er den Höllenlärm über *Don Giovanni* hereinbrechen lässt, darum können wir aber auch bei den Brio-Sätzen seiner Symphonie durchaus bühnenmässige Vorstellungen haben”. “Bekanntnis zur Oper”. In: WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. (Hrsg von David Drew). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, pp.29-30.

¹⁹⁹ Um detalhamento da crítica a Wagner não chega a ser expresso neste ensaio. No entanto, em outro ensaio de 1926 dedicado à explicação das óperas de Busoni, Weill indica como a técnica dos *Leitmotiv* no compositor de *Tannhäuser*, em vez de servir à expressão dos altos baixos da ação dramática, se fixa de modo esquemático na apresentação de caracteres e afetos, obedecendo assim menos à lógica do drama que à coerência imposta à música pelo texto. Contra a ideia de uma fusão texto/música, contra a primazia da recitação musicada, *Doutor Fausto* teria em sua própria fatura formal um conflito entre a organização segundo formas heteróclitas da tradição e uma polifonia livre. Deixando-se pautar por esse núcleo central Busoni encontrara meios de estabelecer coerência entre as partes segundo uma técnica de orquestração que incorporava a dinâmica integral do drama: diferentes episódios eram interrelacionados pela mudança do conjunto orquestral, que, interligando partes da trama, rerepresentava certos motivos, mudando assim a perspectiva com que eles podiam ser interpretados a cada momento (o exemplo dado por Weill é o “estranhamento” da música sacra na cena da catedral). Esse e outros detalhes das óperas de Busoni podem ser acompanhados em “Busonis *Faust* und die Erneuerung der Opern Form” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.31-36.

procura recuperar na ópera deveria, portanto, fazer o movimento contrário do apregoado pela cultura musical dominante: legitimar como arte absoluta a fase da música em que a construção da grande forma da tradição musical pura (a sinfonia) andou em par com o nascimento de uma ópera complexa, mais rica em diferenciações que a ópera barroca, como a de Mozart²⁰⁰.

Não por acaso, nos primeiros ensaios sobre o rádio, *O caminho do meio* e *A estação Berlim* (1925), o que aparece referido à ópera como preocupação com a comunicabilidade e como uma volta da música à lógica dramática, se deixa explicar em bases histórico-sociais mais claras. Neles Weill ressalta que o rádio sugeria uma época de ampla transformação, na qual a construção de uma esfera pública era animada pelo mesmo propósito que pôs a ciência a serviço da sociedade no Renascimento. A diferença entre os dois momentos históricos, no entanto, era que as esferas sociais modernas já não se apresentavam tão reduzidas e manejáveis como antes. Ou seja, Berlim, ao contrário dos pequenos ducados e principados italianos de quinhentos anos atrás, era uma “cidade sem rosto”, cuja tradição musical mais recente, em vez de aproximar público e artistas, os havia separado.

Refletia esse estado de coisas a escolha dos programadores em pautar as atrações do rádio por uma espécie de média entre os interesses – uma alternância de entretenimento, notícias e programas educativos – que, embora louvável, era a menos imaginativa de todas. Em vez disso, o rádio deveria realizar na Alemanha, segundo Weill, a mesma tarefa que a ópera realizara na Itália: construir uma forma de arte exigente que jamais se afastara de sua comunidade ampla de apreciadores, a ponto chegar ao século XX com um repertório fixo de árias (ele cita as de Verdi como exemplo) que eram comentados e conhecidos por toda a sua população. Impedindo que o entretenimento captasse o impulso de participação pública, o rádio deveria assumir seu papel (estético e político) de aparelho de construção cotidiana de uma sociedade (e uma

²⁰⁰ Embora Weill não indique isso claramente, sabe-se que foi em Mozart que, deixando de se organizar pela alternância barroca de recitativo e ária, a ópera recebeu do desenvolvimento sinfônico clássico em formação os fundamentos de uma estruturação mais livre e precisa. As aberturas e *finalli* podiam ser interconectadas como partes de pequenos concertos baseados em temas e desenvolvimento; as árias, trios, duos podiam ser delimitados por tonalidades contrastantes; o gênero de uma mesma ópera poderia variar do trágico ao cômico e, por fim, a música poderia abordar com mais liberdade o libreto, desde que obedecesse a uma estruturação musical coerente do ponto de vista da música pura “inteiramente composta” [*Durchkomponierte*]. Essas inovações é que tornaram possível a escrita de *A Flauta Mágica*, por exemplo, talvez o maior exemplo de ópera séria com influxos da canção popular, integrada por um princípio iluminista programático e escrita sobre um libreto de qualidade (exceção no gênero). Pensando que o teatro épico de Brecht/Weill se esbaterá com a mesma questão do descompasso entre forma séria e assunto desprestigiado, buscará romper a continuidade da ação para incorporar situações ajuntas à trama, tentará criar técnicas de embate de pontos de vista, entende-se por que, para além da afinidade estilística, Mozart será importante para Weill. Sobre a história da ópera e o papel de Mozart nela, ver a primeira sessão de “A ação e a continuidade musical” In: KERMAN, Josef. *A ópera como drama*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1990, pp.82-88.

música) futura, governada pela deliberação entre os interesses conflituosos de toda a sociedade²⁰¹.

Exposta desta maneira, a ensaística de Weill parece seguir numa direção coerente, sem percalços e animada por um projeto coeso de reforma da música. Em alguns momentos desses primeiros ensaios, no entanto, é interessante notar como as opiniões de Weill ainda oscilam na abordagem de um meio de comunicação tão novo, segundo a dinâmica de um pensamento construído também de artigo em artigo. Isso leva por vezes a contradições que beiram o absurdo, mas que indicam a generosidade e a amplitude de espírito da pessoa.

Enquanto que em *O rádio e a transformação da vida musical* (1926) toda a argumentação do compositor se inclina a propor uma resistência do rádio contra o domínio do entretenimento, em favor de uma arte musical própria ao meio²⁰², em *Sobre a psicologia da programação radiofônica* (1925)²⁰³, atacando a programação iluminista e identificando nela um critério de gosto imposto às massas, ele defende uma programação mista e flexível que terminava por encontrar como solução a mesma média entre os gostos conflitantes. A necessidade de “ficar acima do entretenimento médio” resultava no conselho para que o rádio fosse composto por “interesses variados de que a música é apenas uma parte”, afinal o círculo de ouvintes do rádio era composto das mesmas faixas sociais que “enchem até o último assento dos ginásios de esporte, teatros de revista e cinemas”. Ainda assim, a falta de destaque da arte na programação indicava que o rádio estava abrindo mão de suas potencialidades “puras”:

“A programação deve consistir num quadro solto, minimamente fixado, cujo efeito novo reside sobretudo nos climas sucessivos [*Tempo*], na sequência variada das diferentes atrações. Nesses quadros as apresentações artísticas devem ocupar um lugar específico, que aliás, ao que tudo indica, se tornará tão mais reduzido, quanto mais o elemento puro e novo do rádio cair para segundo plano²⁰⁴”.

É impossível não notar certa confusão acontecendo aqui, que se dá graças à impregnação mútua do vocabulário da pureza e do refinamento artístico com o da exaltação do rádio como novo meio tecnológico. Às vezes a divisa da ‘forma absoluta’

²⁰¹“Der Mittelweg” (pp.93-94) e “Der Berliner Sender” (pp.94-95). In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*

²⁰²“Der Rundfunk und der Umschichtung des Musiklebens” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, pp.111-114.

²⁰³“Zur Psychologie der funkischen Programmbildung” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, pp.97-101.

²⁰⁴“Der Sendetrieb muss ein lockeres, möglichst wenig fixiertes Gebilde sein, dessen neuartige Wirkung hauptsächlich in dem Tempo, in der bunten Aufeinanderfolge verschiedenster Darbietungen beruht, und die künstlerischen Veranstaltungen können in diesem Gebilde nur einen bestimmten Raum einnehmen, der wahrscheinlich um so geringer wird, je mehr das neue rein funkische Element in den Vordergrund tritt”. *Ibidem*, p.98.

dá o direcionamento central, mesmo quando se está falando apenas do rádio; às vezes, há um especial cuidado, por parte do compositor, em preservar a disparidade de interesses que é própria ao meio e provém de uma sociedade democrática, não unificada por diretrizes tradicionais. Em geral o resultado é que, se às vezes isso faz com que ele tome liberdades com divisores de águas da tradição – como Beethoven –, por outro lado, isso também permite que ele defenda o elemento democrático do entretenimento, até mesmo contra o seu próprio risco de se coagular em modas pregnancies, paródia da formação consequente do gosto. Risco de que inclusive a música erudita não estava isenta, haja vista sua transformação em ‘favoritos do ouvinte’:

“Naturalmente nesse aspecto a música deve atuar como meio de defesa dos interesses centrais da programação do rádio. Mas deve também garantir tanto quanto possível, pela intensa variedade, uma determinada constância de estilo garantida pelo gosto. Afinal será realmente útil transmitir numa única semana dois concertos corais e duas tardes inteiras de obras orquestrais de Beethoven? Se for essa a escolha, ficam de fora as peças de câmara e o humor que, com toda razão, vai ser buscado noutro lugar que não nas numerosas possibilidades cômicas do rádio²⁰⁵”.

Para além disso, algumas possibilidades sonoras inéditas que o rádio inaugurava faziam com que a imaginação de Weill se desdobrasse por possibilidades que seriam adiante fundamentais em sua música e já estavam sendo exploradas, timidamente, pelo novo meio. A invenção e o aperfeiçoamento do microfone, por exemplo, tornara possível ao rádio trabalhar com uma espécie de simultaneidade sonora extraída da própria variedade real do som, que ia além de qualquer coisa que uma orquestra pudesse criar. Em seu alcance modesto, a transmissão à distância tornava possível que “a cultura musical praticada em outros centros urbanos, independentemente dos festivais, chegasse ao país”. No entanto a ideia chega a ir tão longe quanto nesta declaração de Weill, que, como divisa musical, não deve nada às obras que só na década de 1950, com a música concreta, se tornariam possíveis: “nunca em nenhuma época foi possível ouvir na Alemanha o canto dos pássaros que só se pode ouvir na costa sul das ilhas britânicas”²⁰⁶.

Se a reprodução da simultaneidade sonora real seria importante para que, com Brecht, em 1928, ele criasse uma trilha para *O Vôo de Lindberg*, cujos personagens são

²⁰⁵ “Natürlich muss auch hier die Musik den Hauptbestandteil der Radioprogramme bilden. Aber sie müsste durch stärkere Abwechslung, durch möglichste Wahrung einer gewissen Stileinheit schmackhafter gemacht werden. Ist es denn nötig, in einer Woche gleich zwei Chorkonzerte und zwei Abende mit Orchesterwerken Beethovens zu veranstalten? Dafür vernachlässigt man allerdings die Kammermusik und den Humor, der noch immer sehr von anderen Gebieten entlehnt wird, anstatt die zahlreichen komischen Möglichkeiten des Rundfunks auszunützen”. “Der Berliner Sender” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.94.

²⁰⁶ “Möglichkeiten absoluter Radiokunst” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.129.

‘Torre de Comando em Nova Iorque’, os ‘Navios’, o avião ‘Espírito de Saint Louis’ e ‘Névoa’, já em 1925 Weill comenta com grande empolgação uma versão radiofônica de *Alessandro Stradella* que, transformando em teatro de revista a ópera romântica de Flotow, ambientava o carnaval renascentista do Ato I com a barulheira de um espetáculo de cabaré inglês, substituíra os sinos da catedral romana do Ato II por um sineiro de vapor e trocava o hino sacro final pela transmissão de um coro de jubileu gravado em Gotha²⁰⁷.

Ainda desse período datam os ensaios que se dedicam à música popular americana, que desde o final da Primeira Guerra chegava ao continente ao ritmo da sucessão das modas, inicialmente veiculadas pelo teatro de variedades e pelo gramofone, e em meados da década de 1920, em escala mais ampla, também pelo rádio. De 1926 é o artigo mais importante sobre a música popular, no qual, aproveitando um comentário à transmissão do *Quarteto de Cordas Nº1* de Bela Bartók, Weill traça diferenciações entre o aproveitamento que o compositor húngaro fez dos ritmos locais (baseados no folclore) e o sentido da música dançante nos centros urbanos europeus.

Segundo Weill, o sentido escapista da música dançante numa sociedade de massas confere à dança uma função social que ela nunca teve. “Trata-se de um dos únicos momentos em que o cidadão pode desfrutar de alguns momentos desvinculado de sua rotina estafante e dos choques na circulação urbana”. Ainda assim, se é verdade que a construção de uma indústria de entretenimento fez com que “a despreocupada atitude boêmia do passado se transformasse num espírito de praça comercial”, com a combinação da americanização da sociedade e a formação do jazz como cultura urbana, o sentido escapista do fenômeno se reverte. “A música de dança moderna é capaz de transcender o sentido individualista comum à fruição isolada do entretenimento e à música erudita, pois em seus aspectos técnicos e sociais ela expressa diretamente os impulsos coletivos”. Nesse sentido “o jazz seria o que a valsa foi para o século XIX”.

Mais uma vez no entanto, sob a perspectiva aberta do músico interessado em descobrir e legitimar a vida pela música, nota-se que o artigo é contraditório. Em parte Weill considera o jazz como arte relevante segundo os critérios da elaboração formal da música erudita; em parte, ele também legitima, tanto a pura e simples função de divertimento da dança sob o ponto de vista do trabalhador, quanto as bandas amadoras que não chegavam a satisfazer seu apurado tino musical, cujo traço humorístico ele nota, com prazer, inclusive nas variantes mais refinadas da jazzband, as jazz-sinfônicas:

²⁰⁷ “*Alessandro Stradella als Revue (12/4/1925)*” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, pp.145-146.

“Não há propriamente jazz quando alguém se limita a executar um compasso de 2/2 em ritmo sincopado. A música negra, origem do jazz, é cheia de uma complexidade rítmica, de um cuidado harmônico, de uma riqueza timbrística e modulatória que as nossas conhecidas *Tanzkapelle*²⁰⁸ estão longe de poderem transmitir. Tivemos a oportunidade de ouvir durante essa semana uma verdadeira jazzband no rádio: a Jazz-Sinfônica de Ernő Rapée. Se com isso alguém sentir falta das sensacionais jazzbands das revistas negras, pode notar que também falta a este grupo uma apurada capacidade de diferenciação musical. Ainda assim ela ultrapassa de longe toda a confusão de saxofones, percussão e trompetes com surdina, toda a desconexão rítmica, todo o humor improvisado que só a jazzband pode proporcionar²⁰⁹”.

A contradição central desse momento talvez seja a que está determinada pela própria limitação da experiência trazida por Weill dos anos de aprendizagem com Busoni e o ‘Novembergruppe’. Com o interesse de criar no rádio condições necessárias para uma arte exigente de amplo alcance, o próprio desejo de uma música renovada e de um meio em que ela fosse veiculada com sentido formativo são questões tratadas ainda sob as diretrizes de uma educação das massas (e pelas massas) numa “ideal música absoluta”. Uma música que, partindo da variedade de situações sociais surgidas com o advento de uma sociedade capitalista industrial – a que se ligavam novas realidades acústicas – se depurasse numa forma de composição ainda concebida nos termos da tradição musical contra a qual a geração do Pós-Guerra – e ele mesmo – se opunha. É a essa questão que Gottfried Wagner alude quando afirma que, “em meados da década de 1920, as reformas propostas por Weill são extraídas da experiência do músico, mesmo quando sua teoria apregoa que o impulso teatral deva presidir os caminhos da nova música”²¹⁰.

²⁰⁸ *Kapelle* é uma designação geral para a música executada por bandas marciais especialmente nas cidades do interior da Alemanha. Brecht se refere ao fenômeno num artigo sobre a tradução de *As velhinhas* de Baudelaire, onde comenta depreciativamente a música tocada pelas *Bleichkapelle* (conjuntos de metais) que banha as senhoras em seus banquinhos de praça, “como um sol” (“Über die Schönheit im Baudelaire Gedichte”. In: BRECHT, Bertolt. *Über Lyrik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1964. p.68). Já neste ensaio de Weill, a comparação vem do fato de também o jazz ter nascido de estilos praticado por bandas marciais no final do século XIX nos desfiles em Saint Louis, Louisiana. A lógica rítmica fundante do jazz (a síncopa: acentuação dos tempos fracos de um compasso e da unidade de pulsação) vem da prevalência da célula rítmica básica da música marcial (colcheia pontuada e semicolcheia). E a própria instrumentação de uma banda de jazz, centrada sobre os metais e a percussão, conserva como vestígio esse traço histórico. Não por acaso essa origem militar do entretenimento musical vai servir como farta fonte de material à música de Brecht/Weill, especialmente na fase do Teatro-Cabaré.

²⁰⁹ “Es entsteht noch keine Jazzmusik, wenn man einen synkopierten 2/2 Takt herunterspielt. Die Negermusik, die den Ursprung der Jazzband bildet, ist voll einer Kompliziertheit des Rhythmus, von einer harmonischen Sorgfalt, von einem klangischen und modulatorischen Reichtum, wie ihn die meisten unser Tanzkapellen einfach nicht aufbringen können. Nun haben wir einige Wochen lang eine wirkliche Jazzband allabendlich im Rundfunk gehört: die Jazz-Symphoniker Ernő Rapées. Wenn man sie an den herrlichen Jazzband der Negerrevuen misst, so fehlt es auch dieser Vereinigung noch an letzter Differenziertheit. Aber sie weiss doch schon jenes stampfende Durcheinander von Saxophonen, Jazztromeln und gedämpften Trompeten, jenen losgelösten Rhythmus, jenen improvisierten Humor auf, der die Jazzband einzig erträglich macht.” “Tanzmusik, Jazz; Analyse (Bártoks 1. Streichquartett)”. In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.133.

²¹⁰ “Die erste Phase der Zusammenarbeit zwischen Brecht und Weill”. In: WAGNER, Gottfried. *Weill und Brecht – das musikalische Theater*. München: Kindler, 1977, p.63.

Nesse sentido, talvez o ensaio mais interessante de todo esse período seja aquele em que, comentando a apresentação de um filme organizada pela ala restante do ‘Novembergruppe’ em colaboração com os estúdios da UFA, Weill traça paralelos entre o cinema e o rádio. É o que se pode ver em *Possibilidades de uma arte radiofônica absoluta* (1925), onde o histórico do processo de criação de uma forma própria no cinema serve de modelo para se pensar como o rádio poderia seguir na mesma direção.

O rádio, assim como acontecera com o filme – duas formas de “jornalismo de entretenimento” – passava nesse momento, segundo Weill, por um período em que tomava de empréstimo como material formas antigas de arte. O resultado até então era que as programações continuavam divididas entre a música de entretenimento, as peças teatrais para o rádio [*Hörspiele*] e as atualidades. Já o cinema tinha, na verdade, completado um percurso similar: absorvera a subliteratura policial anglo-saxã e os folhetins românticos franceses; movido pelos desenvolvimentos do romance naturalista, ao mesmo tempo que transformara os espaços externos em cenário, começava a discutir problemas políticos e sociais em seus grandes filmes históricos; por fim, criada a fantasia livre baseada na fisionomia da vida urbana – com *Gabinete do Doutor Caligari* de Robert Wiene e *O garoto* de Chaplin –, havia surgido no meio uma “preocupação com os puros elementos da estética visual: o ritmo, os meios expressivos, a dinâmica”. Tendência essa que se acentuava e apurava em filmes como *Berlim, sinfonia das grandes cidades* de H. Ruttmann, que, forjando uma “verdadeira arte pura do fenômeno ótico”, já trabalhavam com um ‘tema’ geométrico, uma ‘contrapontística’ de linhas e círculos, uma arte da cor extremamente expressiva e assim criavam a “representação abstrata do espírito do homem urbano”.

O final do ensaio excede de longe todas as fantasias de Weill com relação ao papel da música no rádio. Advertindo que o processo de abstração pelo fenômeno ótico é limitado, ele relembra o fracasso das experiências expressionistas com a pintura abstrata, que, como de praxe acontece com “a escuta musical diletante”, em vez de depurarem a percepção visual, resultavam na busca por parte dos observadores de reduzirem seu puro jogo de proporções, cores, texturas e linhas a um correlato simbólico (ali eu vejo nuvens, ali um cavalo etc). Isso não aconteceria com o rádio, pois sua vantagem sobre o filme nesse processo era que apenas a música, fenômeno que passa diretamente do sensível ao abstrato, seria capaz de conferir à experiência urbana uma pura organização formal pautada pela mais intensa expressão da beleza. Nessa chave é que ele termina sua reflexão lançando uma interrogação ao leitor:

“Apenas a música exerce influência decisiva sobre um plano temporal, mas só porque dispõe do mais belo dos meios de configuração: a melodia é a respiração, é a vida pulsante da música, e a multiplicidade de significados de uma melodia delineia a forma da composição. Mas como pode a melodia proceder em uma arte auditiva absoluta que não equivale à música, cujos ruídos ou sons substituam tão completamente a melodia a ponto de um intervalo de tempo poder ser experimentado com a maior intensidade possível? Aqui estaca a nossa imaginação; aqui entrará em ação a força de renovação da personalidade que elevará à pura esfera da arte o malogro de todas as tentativas da experimentação²¹¹”.

4.3. 1928/1929 – a questão das *Zeitopern*.

“Berlin's a fair sized town
The sun is none too bright
But switch the arc-lamps on,
and you'll see Berlin in light.”²¹²

O segundo núcleo da ensaística de Kurt Weill se delimita ao longo dos anos de 1928-1929 e é bastante determinado pela experiência da parceria com Brecht. O hiato de um ano nos ensaios de fôlego teórico (as resenhas não são interrompidas) pode ser explicado porque 1927 foi justamente o ano de trabalho criativo mais intenso desde o começo de sua carreira. Nesse momento, não só os projetos simultâneos com Brecht já estão em curso, como também, retomando a parceria com Georg Kaiser em *O tzar tira uma fotografia*, e começando outra com Ivan Goll em *Palácio Real*, Weill compõe duas óperas e uma cantata (*O novo Orfeu*). Tudo isso só fora possível porque em 1925/1926, como vimos no início deste capítulo, Weill encontrara finalmente um modo de abordar a ópera em *O protagonista*: nela, embora estejam ausentes os estilos populares, ao menos já estava formulado o conflito entre matéria cênica e as técnicas do antigo gênero do Drama Musical, que agora funcionavam desvinculadas do conflito afetivo principal.

Segundo a crítica americana Susan Cook Carol, a pequena ópera bufa composta por Weill com Georg Kaiser *O tzar tira uma fotografia* já reflete a mudança de direcionamento de sua música para os assuntos políticos do momento, além de consistir

²¹¹ “Nur die Musik wirkt sich auf einer zeitlichen Ebene aus, aber sie verfügt über das schönste von allen künstlerischen Bildungsmitteln: die Melodie ist der Atmen, ist das pulsierende Leben der Musik, und die Vieldeutlichkeit der Melodien schafft einer Komposition erst die Form. Wie soll sich aber die Melodie vollziehen bei einer absoluten Hörkunst, die nicht Musik heisst, welche Geräusche oder Laute könnten die Melodie in so vollendetem Masse ersetzen, das eine Spanne Zeit mit intensivstem Erleben erfüllt werden kann? Hier hört unsere Vorstellungskraft auf, hier wird die neuschöpferische Kraft der Persönlichkeit einsetzen, die alle vorausgegangenen Versuche aus den Niederungen des Experiments in die gereinigte Sphäre der Kunst heben wird”. “Möglichkeiten absoluter Radiokunst”. In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, pp.131-132.

²¹² “Berlim não é pequena/ nem o sol a todos ilumina/ mas acenda algumas lâmpadas/ e a verás de uma milha”. Parte da canção *Berlin in Licht* de Brecht e Weill, encomendada pela AEG (companhia elétrica) numa campanha publicitária de 1928 que queria estender à capital alemã a fama parisiense de ser uma “cidade das luzes”. Apud: WILLET, John. *The Theater of the Weimar Republic*. Holmes & Meier: New York & London, 1988, p.98.

na primeira tentativa de incorporação da cultura de massas numa peça teatral. A começar pelo libreto que, inspirado em certa tradição da opereta cômica do XIX dedicada à sátira dos costumes imperiais²¹³, traça um paralelo entre a modernização técnica da vida (fotografia) e os atentados políticos que proliferaram na Alemanha até 1924 (o plano da célula terrorista de assassinar o czar). Nela há também empréstimos da comédia pastelão, como na cena final, quando o imperador apaixonado dança com Angèle (descrita como “uma mulher de costumes modernos e convicções políticas”) e assim inadvertidamente reverte o plano revolucionário, que consistia em esconder um fuzil dentro de uma câmara fotográfica.

No que toca aos recursos musicais, os mais significativos são o uso do tango na dança final (o *Tango Angèle*), que foi gravado separadamente por Weill e, na cena final, é executado por um gramofone. Bem como o uso do coro, que pelo modo como é ironicamente empregado – em parte anunciando a peça como uma atração de teatro de variedades, em parte comentando a ação²¹⁴ – leva para outra direção o retorno desse recurso em duas tendências musicais neoclássicas que faziam parte do panorama musical na época²¹⁵. Assim também Weill reaproveitava experiências das revistas engajadas, que por sua vez retomavam a função tipificante do coro expressionista, já que os cantores da alta cúpula militar do czar são caracterizados por traços exagerados (bigode enorme e medalhas gigantes no uniforme).

A peça marca também o período de aproximação de Weill com a ala teatral ligada à política proletária. Ela não chegou a ser encenada, mas foi requisitada tanto pelo ‘Teatro Proletário’ de Karlheinz Martin quanto pelo ‘Teatro na Nollendorfplatz’ de Piscator, colaboração que se desenvolveria até 1929, resultando em parcerias pontuais de Weill com o diretor, como a *Canção do Petróleo (Conchas de Margate)*²¹⁶, inserida na

²¹³ Susan C. Cook cita *O czar e o carpinteiro* de Gustav Albert Lortzing, resenhada por Weill, que conta a história da tentativa de um czar de secretamente tornar-se um cidadão comum. Bem como *A grande duquesa de Gérolstein*, cuja história discorre sobre a paixão de uma duquesa por um plebeu, o que resulta num plano de “queima de arquivo”, organizado com uma casa inimiga, quando a paixão não é correspondida. “Der Zar lässt sich fotografieren” COOK, Susan. C. In: KOWALKE, Kim (org.). *The new Orpheus – essays on Kurt Weill*. New Haven/London: Yale Press University, 1986, p.89.

²¹⁴ O acompanhamento orquestral do coro na passagem em que a célula terrorista reafirma o sucesso da ação, quando o rifle está plantado na câmara, tem uma função irônica semelhante à que seria usada por Brecht nas marchas e cordões ‘revolucionários’ de *Mahagonny Songspiel* e *A ópera dos três vinténs*. Nesse sentido, Susan C. Cook indica: “O ar de caricatura militar e o traço de mistério melodramático evocado pelos rápidos *crescendos* e *descrescendos* impedem que a filosofia dos terroristas seja vista à sério, como de outro modo poderia ser”. [“The tongue-in-cheek military manner and the mysterious melodramatic quality invoked by the rapid *crescendos* and *descrescendos* prevent the terrorist’s philosophy from receiving the credence it otherwise might”]. COOK, Susan. C. *Op. Cit.*, p.96.

²¹⁵ A tendência musical à objetividade, depois do momento provocativo do final da Primeira Guerra que originou *A história do soldado e Petrushka* de Stravinski, foi a de retomar estilos do passado, de que a música coral era uma parte central. Isso resultou na voga haendeliana do período, que queria retomar o material musical da ópera pré-moderna (fundamental na *Overture* de *A ópera dos três vinténs*), e também numa guinada de Stravinski para formas da tradição grega. Em meio às Odes, Elegias e outras peças que ele compôs no período, a que Weil comenta com grande animação é a ópera *Oedipus Rex*, com libreto de Cocteau.

²¹⁶ Ver nota 30 do capítulo 2 a respeito da importância do *muckracking journalism* americano para Brecht e Piscator.

Comédia da Conjuntura. Essa aproximação, conforme se vê na biografia²¹⁷, vai bastante mais além disso, estendendo-se à ala dos diretores à esquerda em geral, interessados na organização épica do teatro. Nesse momento Weill também escreve a música para uma peça de Arnolt Brönnen *O Massacre Catalão*, de 1927, que nos *Schriften zum Theater*, Brecht, em conjunção com os experimentos de Leopold Jessner com o teatro elisabetano, alinha à tendência épica do teatro.

Ademais, esboça-se e se desfaz nesse momento com Brecht um projeto de “ópera industrial” a respeito dos conflitos no vale do Ruhr²¹⁸, encomendado pelo diretor de ópera do Staatliches Theater de Essen, Rudolf Schulz-Dornburg. Tal como planejado por Brecht e Weill, abrangendo também as projeções do cineasta expressionista Carl Koch – e visivelmente inspirado no que Piscator estava fazendo na Nollendorfplatz –, esse projeto deveria realizar “a integração de meios técnicos modernos numa grande forma de arte industrial”, que estava sendo realizada em miniatura nas obras radiofônicas do período (*Voo sobre o oceano* principalmente). Em suma, “*Ruhrepos*, deveria ser um documento de história contemporânea na linha dos *Orbis Pictus*²¹⁹ do século XVII, refletindo a perspectiva do século sobre o mundo em imagens simples. Canções deveriam ser compostas para elucidar grandes quadros retratando minas, tipos sociais, máquinas etc. Slides e projeções de filmes mostrariam documentos verdadeiros tratados pela poesia e a música”²²⁰.

Talvez mais significativo que isso seja no entanto a relação de Weill com o teatro amador da época. Certamente algo do caráter episódico, tipificante e político dessa primeira fase da parceria deriva da experiência com os grupos de agitprop. Nesse sentido, destaca-se também a colaboração de Weill numa pequena revista que fez parte de todo um segundo momento de influência do teatro político em Berlim – *Estamos*

²¹⁷ SCHEBERA, Jürgen, *Op. Cit.*, p.103.

²¹⁸ O interesse por uma epopeia do Ruhr – área que abrangia boa parte da indústria pesada e carvoeira da Alemanha – vem do fato de que o lugar permaneceu sendo um foco dos conflitos políticos, desde o imediato Pós-Guerra até a Estabilização Econômica. A revolta do Ruhr (1920) refere-se a uma greve geral chamada pelo próprio governo de coalizão de esquerda, frente ao golpe de estado Lüttwitz-Kapp. Esse golpe, por sua vez, fora uma resposta da extrema-direita à dissolução dos grupos paramilitares (*Freikorps*) organizados pelo general Wolfgang Lüttwitz contra os comunistas (ironicamente, articulados sob encomenda do próprio SPD, na figura de Gustav Noske). Em 1923, porque a Alemanha estava em dificuldades de arcar com os indultos do Tratado de Versaillies, a França realizou ali também uma ocupação militar, desmobilizando assim numa reprimenda seu parque industrial já fragilizado pela recessão. Sobre o levante do Ruhr (pp.91-93) e sua captura pelos franceses (p.137-138) ver FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio – um retrato da Berlim dos anos 20*. Ed Record: Rio de Janeiro, 1997.

²¹⁹ *Orbis Pictus* – ou “mundo em figuras” – refere-se a um tipo de enciclopédia infantil escrita em latim e alemão, ilustrada com xilogravuras, e editada no começo da era da imprensa, em Nuremberg (1658). Como curiosidade – não de todo desvinculada de nosso tema, já que as peças didáticas radiofônicas de Brecht começam em 1928 e certamente levam em consideração o corte de classe do letramento – cabe lembrar que ela exerceu influência sobre as subsequentes técnicas audiovisuais e lexicais de alfabetização.

²²⁰ “The *Ruhrepos* should be a document of contemporary history along the lines of the *Orbis Pictus* of the seventeenth century, reflecting this century’s view of the world in simple pictures. Songs were written and composed to elucidate large placards [*Tafeln*] depicting mines, types of people and machines, etc. Slides and film projection show the actual documents that are treated by the poetry and music”. “Das *Ruhrepos*: Dokumentation eines gescheiterten Projekts” KÖHN, Eckhardt. In: *Brecht-Jahrbuch 1977* (Frankfurt am Main, 1978). *Apud*: SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven and London: Yale University Press, 1995, p.96.

tãããão satisfeitos com o ‘Megafone Vermelho’ de Maxim Vallentin. Momento ligado, desta vez, à crise da Estabilização Econômica e não, como antes, à instauração da república, e no qual tomou parte até mesmo o teatro soviético, agora em parte desincumbido da consolidação da revolução em território russo e ocupado com a disseminação das técnicas que ali foram inventadas (o teatro-jornal, por exemplo). É nesse sentido que, comentando os primeiros esboços da técnica épica de Brecht, Ernst Schumacher destaca:

“Em muitos aspectos o teatro de Brecht convergia com o teatro de agitprop do KPD e com o teatro militante de orientação proletária e revolucionária que perfilou no declínio da República de Weimar. A função dessas trupes proletárias era insuflar nos trabalhadores o espírito da luta de classes. A forma dominante dos espetáculos era portanto a cena curta, a revista, pautada por representações contundentes, simplificadas e tipificadoras, servindo-se também quase sempre dos coros recitados. Pode-se falar com justiça em anúncios cênicos [*Spielplakat*]. Esses grupos da segunda época do agitprop foram influenciados pela excursão da trupe moscovita *Camisas Azuis* que em 1927 divulgava aquilo que nomeavam como um “noticiário vivo” [*Lebenden Zeitung*]. Ademais Brecht tinha boas relações com o grupo de agitprop berlinense *Megafone Vermelho*, dirigido por Maxim Vallentin, por isso trabalhou como colaborador na revista vermelha *Ja wir sind sooooo zufrieden!* organizada pela liga juvenil comunista²²¹”.

Ainda assim, embora tome de empréstimo alguns aspectos do teatro proletário – na música, especialmente a questão do coro, do pastiche e a ideia de que a composição volte a dar contornos a interações realistas entre as personagens – o direcionamento da produção de Weill nesse momento não coincide com um estreitamento inequívoco com a ala de Martin e Piscator, com o agitprop, ou mesmo com o próprio Brecht.

Se é verdade que seus projetos com os escritores egressos do Expressionismo permanciam sendo elaborados, e que Weill chega inclusive a escrever a trilha para uma peça de Strindberg, nesse mesmo período, ele se aproxima bastante do cabaré (compondo a trilha da revista *O mercador de Berlim* de Walter Mehring em 1925) e

²²¹ Uma vez que esse processo é concomitante à escrita de *A ópera dos três vinténs* (1927/1928), com certeza pode-se pensar numa influência do teatro de agitprop no Teatro-Cabaré. Ainda assim, é importante frisar que 1) o teatro de agitprop ainda está em desenvolvimento durante a década de 1920; 2) sua curva de densidade na Alemanha obedece à parábola invertida da politização revolucionária de 1920 a 1929; 3) a colaboração de Brecht com o agitprop é o que o levará principalmente a concentrar-se nas peças didáticas. Embora as radiofônicas *Voo sobre o oceano* (1928) e *Peça sobre o acordo de Baden* (1929) – e mesmo essa parceira com Weill na revista citada – sejam já uma resposta de Brecht à volta do fenômeno no esboçar-se da crise de 1929, um trabalho conjunto com os grupos de agitprop só vai se concretizar no começo da década de 1930. Foi por exemplo com o grupo *Megafone Vermelho*, que também contava com a participação de Hanns Eisler, que Brecht apresentou a peça didática *A mãe* em 1931 nos conjuntos habitacionais de Wedding em Berlim [*Moabits*]. Na própria URSS uma discussão sobre o agitprop só vai ser organizada em 1930, no I Congresso da Liga Internacional do Teatro Operário, cuja ata não por acaso se chamou “Cena curta de agitprop ou drama” e incluiu debates sobre as peças de Brecht. SCHUMACHER, Ernst. *Leben Brechts*. Leipzig: Reclam, 1988, p.88.

trava contato com os compositores americanos que, nos EUA, também estavam construindo uma nova forma de arte musical cênica, com os musicais. Sabe-se que em 1926, na ocasião em que *Rhapsody in blue* de Ira e Georg Gershwin foi executada pela orquestra de Paul Whiteman em Berlim, Weill teve oportunidade de conhecer os autores. Além disso, o conde Harry Kässler tenta na mesma época organizar uma espécie de *Singspiel* – jamais realizado – para a cantora de cabaré Josephine Baker, cuja encenação ficaria a cargo de Max Reinhardt, e a música, sob a incumbência de Richard Strauss e Kurt Weill²²².

De todo modo, o interesse dos intelectuais do período pelo entretenimento já tinha se transformado numa constante. Além da colaboração fixa de Weill com os artistas de cabaré, outro sinal disso é que, especialmente nesse período, o surgimento de uma tendência de renovação da ópera com base na cultura de massas se constitui no país, processo para o qual a parceria dos dois artistas também vai se dirigir, usando a experiência com o teatro político como referência. Somando-se a isso a presença já maciça das revistas, teatros de variedades e operetas do momento, o assunto é centralmente tratado em dois ensaios de Kurt Weill nos quais a experiência de composição de *Mahagonny Songspiel* (1927) e *A ópera dos três vinténs* (1928) subjaz como alternativa à voga das *Zeitoper* escritas no mesmo período.

A *Zeitoper*, ou simplesmente ‘Ópera de Atualidades’, foi um fenômeno típico do auge da Estabilização Econômica de Weimar. Ela representa o momento em que alguns compositores imersos no contexto dos festivais e das vanguardas buscaram alterar o gênero absorvendo traços da vida contemporânea que iam desde a pura e simples inserção de situações modernas (conversas ao telefone, cenas em linhas de montagem, elevadores, automóveis) até a incorporação do entretenimento teatral e musical, como o jazz das *varietés*, revistas e *vaudevilles*. Mais do que um projeto consistente, a *Zeitoper* foi uma tendência que surgiu como resposta ao espírito de época no desenvolvimento das obras de compositores que pouco tinham em comum. Se em parte adveio de experimentações pontuais com a música ligeira que já vinham ocorrendo desde o final da década anterior; em parte, foi também o impacto da moda, que na Estabilização Econômica, ia de vento em popa. Como parte do fenômeno passageiro, Susan C. Carol indica as seguintes obras: *O maquinista Hopkins* de Max Brand; *Avante e de volta* e *Notícias do dia* de Paul Hindemith, *Transatlântico* de Georg Antheil, *De hoje a amanhã* de Schönberg e também *Voo de Lindberg* de Brecht/Weill.

²²² “The birth of the Threepenny Opera” In: SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, p.101-103.

Fazendo parte do momento em que a Kroll Oper se fixa como alternativa para as obras cênicas experimentais e correspondendo à guinada da música de vanguarda em geral para a *Gebrauchsmusik* (como se viu na parte sobre os Festivais), nesse período o panorama da ópera está determinado especialmente pela estreia de uma *Zeitoper*. Trata-se de *Johnny começa a tocar* (1927), a primeira ópera a incorporar o jazz até mesmo em seu libreto, protagonizado por um ator de *vaudeville*. A obra faz tanto sucesso que se transforma numa espécie de modelo de renovação do gênero, sendo essa uma das razões para que a similar *Tzar*, de Weill, impossibilitada de entrar em cartaz na mesma casa, tenha sido levada a Leipzig sob encomenda da Universal Editions²²³. O destaque que essa ópera, hoje um pouco pitoresca, ganha no período, talvez tenha ocorrido porque o conflito que ela quase que esquematicamente apresenta corresponde à experiência dos compositores de toda a geração do Pós-Guerra, que Ernst Krenek conseguiu formular perfeitamente.

Ernst Krenek, ao contrário de George Antheil e dos franceses supracitados, não foi um compositor que se formou no ambiente da *Gebrauchsmusik*. Marido de Anna Mahler, instruído por Franz Schrecker – um compositor modernista da geração de Schönberg e Busoni –, sua obra é marcada inicialmente por todos os conflitos que estruturavam a ópera expressionista. Sua ópera anterior a *Johnny começa a tocar*, *Salto sobre a sombra* (1922), trata dos conflitos íntimos e espirituais de um protagonista preso ao mundo burguês que entrava em crise com a Primeira Guerra; seu símbolo central aparece no hino de abertura, dedicado a uma montanha distante, recoberta de gelo e neve, que constantemente o atrai para longe do ‘lar’²²⁴.

A aproximação de Krenek com a *Gebrauchsmusik* vem em seguida, quando o compositor passa uma temporada em Paris e ali descobre um ambiente musical completamente diverso do vienense, onde a música fazia parte da vida comum, exprimindo certa *joie de vivre*, distante das profundas preocupações espirituais do mundo germânico. Era uma música de forte influxo popular, marcada por aquela liberdade de costumes que, se já era registrada pela tradição dos cabarés e operetas, ganha novo impulso com a americanização da vida cotidiana na capital francesa. O resultado desse

²²³ É interessante notar também que, com a voga da *Gebrauchsmusik*, a Universal Editions tinha encontrado um modo de dominar uma parte do mercado fonográfico. Afinal a maioria das *Zeitoper*, depois de estrearem, tinham seus números “populares” desmembrados e rearranjados, às vezes em versões executadas por cantores famosos e jazzbands de sucesso. *Johnny começa a tocar* de Krenek (COOK, Susan C. pp.235-236), *A ópera dos três vinténs* e *Mahagonny* de Brecht e Weill passaram por esse processo, daí também vem sua popularidade. “Der Zar lässt sich fotografieren” COOK, Susan. C. In: KOWALKE, KIM (org.). *The new Orpheus – essays on Kurt Weill*. New Haven/London: Yale Press University, 1986, p.86-87.

²²⁴ “Ernst Krenek: *Johnny spielt auf!* Berlin years 1920-1923” In: COOK, Susan Cook. *Opera during the Weimar Republic: The >>Zeitopern<< of Ernst Krenek, Kurt Weill and Paul Hindemith*. Vol I & II. UMI dissertation services: Michigan, 1992, p. 210.

choque de experiências está bastante visível em *Johnny começa a tocar*, cuja trama é composta por Johnny, um ator negro de *vaudevilles* que encarna o puro impulso amoral e um entorno de músicos da velha Europa deslocados no cenário moderno: Max, uma espécie de alter-ego de Krenek; Daniello, um violinista virtuoso; Anita, uma cantora lírica.

A ópera inclui, como não poderia deixar de ser, cenas em espaços urbanos, como a do lobby de um hotel, a do apartamento, a da viatura policial, a da estação ferroviária, todas vertidas para o palco através de um portentoso aparato cênico. Nesses espaços os antagonistas lutam para ficar com a cantora lírica Anita, sendo que a resolução da trama se dá quando as personagens sobreviventes fogem para os EUA, num transatlântico (Daniello, bastião da música “antiga”, morre numa cena burlesca). Antes que chegue o *happy end* contudo, sobram ganchos para que um trem invada o palco numa projeção cinematográfica, um megafone instalado na varanda do hotel amplifique a canção de Anita para Max. E também para que Daniello ouça no rádio a apresentação de Johnny – agora “o rei do violino jazz” – transmitida pela estação XYZ e executada no mesmo instrumento que o *trickster* lhe roubou²²⁵.

As *Zeitoper* de Paul Hindemith, ligadas aos festivais, iam mais longe na abordagem das questões modernas, mas ainda aqui nota-se que o foco eram as situações domésticas, que, como o gênero operístico exigia, continuavam assumindo tal e qual um papel central.

Idas e vindas [*Hin und Zurück*], ópera de um ato apresentada juntamente com *Mahagonny Songspiel* no Festival de Baden-Baden de 1927, trata de um assunto de noticiário: um assassinato passionai, entre marido e mulher, movido pelo ciúme. Sua forma é inspirada ao mesmo tempo pelo esquete de revista e pelo cinema, pois toda a história é contada em *flashback*, a partir das elocubrações do detetive que investiga o caso. *Notícias do dia* [*Neues vom Tage*], que estreou no Festspiele de Berlim em 1929, com libreto de Ernst Toller²²⁶, problematiza a mesma questão, sem tanto azo para

²²⁵ *Ibidem*, p.217.

²²⁶ Por esse fato mesmo pode-se notar com precisão o deslocamento dos expressionistas – depois de 1923, com a Estabilização Econômica –, levando-os da verve utópica no momento revolucionário até o tratamento das questões do regime republicano. Ainda que Ernst Toller seja hoje, talvez, o mais paradigmático exemplo de dramaturgo representante do teatro engajado expressionista, seu percurso indica contradições que impedem enquadrá-lo sem mais nessa categoria. *A Transformação* (1919), auto-biográfica, lida com os conflitos de um jovem que, diante dos estragos da Primeira Guerra, transita do idealismo nacionalista germânico para a luta revolucionária ainda concebida de modo redentor, predominantemente espiritual. *Homem-massa* (1919) se passa num lusco-fusco entre o relato de uma greve proletária, a crise de consciência da protagonista dividida entre a causa proletária e o marido engenheiro cooptado pelo Estado, e ambientes oníricos povoados de assombrações, em que as razões em conflito se disputam. Ou seja, passado o momento em que o idealismo, ligado à recuperação da alegoria medieval, precede um drama cindido entre a peça de tese e o palco onírico à Strindberg, esse mesmo dramaturgo está sendo encenado pelo teatro fortemente documental de Piscator, que crescera do agitprop. E, nesta *Zeitoper*, note-se, ele está escrevendo material para uma espécie de revista, sobre um problema, aliás, talvez descartável anteriormente, sob a tarimba de ‘conflito pequeno-burguês’.

comoções e cenas psíquicas à meia-luz: ela lida com a situação de Eduard e Laura, casal que quer se separar, mas se vê embrenhado na burocracia estatal e impedido pelos honorários dos advogados (o divórcio era uma conquista recente da república). A peça se passa em Paris, é aberta por um dueto do casal acompanhado por um *fox-trot* na orquestra (que abrangia também bandolins e banjo), inclui uma cena escrita a partir do *boston* (ou ‘valsa de um passo’ americana). Ela se encerra quando, para captar recursos, Eduard e Laura transformam seu drama privado numa revista que faz enorme sucesso e tira deles, ironicamente, o anonimato desejado na separação sigilosa.

Embora ainda hoje os críticos – especialmente os americanos²²⁷ – incluam Weill na tendência das *Zeitoper*, parte de seus artigos reage energicamente, não só contra essa guinada da ópera, como também a todo o teatro “modernizado”. É nesse sentido que o ensaio *Ópera de Atualidades* (1928), refletindo claramente um pensamento teatral brechtiano, explica os limites do subgênero, fazendo um contraponto entre uma espécie de modernização superficial e uma profunda modificação da forma de acordo com a tendência coletivista do momento²²⁸.

Afinada com a voga documental da Nova Objetividade, a *Zeitoper* no limite tentaria recompor um modelo antigo de ópera com novos conteúdos. Incapaz de reformular a fundo as convenções da ópera, ela se limitaria apenas a “refletir as relações modernas com um espelho côncavo”, “distorcendo e ressaltando as características como aberrações”. A alternativa a esse caminho, segundo Weill, seria levar em conta que “o homem representado se transformou, mas não a humanidade, fundamento perene da arte”. O compositor de ópera deveria se pautar pelo interesse racional do homem moderno nas “grandes relações condicionantes” da época [*grossen Zusammenhänge*], objetivo para o qual só um teatro épico, interessado nas questões decisivas da modernidade, seria adequado.

O ensaio *Teatro Atual* (1929), seguindo na mesma direção, é ainda mais explícito no que toca ao panorama do teatro traçado. Se um ano antes a ‘atualidade’ era um simples equívoco bem intencionado, agora ela representava “um meio de falsificação análogo ao raciocínio político que apregoa que a democracia, como novidade, seja capaz de superar as antigas formas de opressão”. O teatro do período estaria dividido em três

²²⁷ Aqui é preciso notar que a crítica americana tem claramente a tendência de puxar a sardinha para o Weill compositor de musicais da Broadway, o que reflete na leitura de toda a sua trajetória. O ponto de vista predominante em seus estudos – que não deixa de ter sua razão, mas dirime a radicalidade do projeto com Brecht – é sempre o de um músico que assimilou a mudança dos tempos e, seja na Europa, seja nos EUA, pôs seu talento a serviço do fim da separação entre arte culta e cultura de massas. É essa a linha interpretativa que predomina por exemplo em KOWALKE, Kim (org). *The new Orpheus – essays on Kurt Weill*. New Haven/London: Yale Press University, 1986.

²²⁸ “*Zeitoper*” In: WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*, p.37-40.

tendências conflitantes: o teatro de “Atualidades-Metrópolis” que, pautado por expressões jornalísticas como “o ritmo da máquina”, “o tempo das grandes cidades”, lançava “um breve olhar à esquerda” munido de uma “ideologia piedosa do século XIX”. O teatro de revista do oeste de Berlim, em que traços contemporâneos novidadeiros, de tabloide, eram incorporados “com um frívolo olhar irônico”, estando sempre sob o risco de ceder ao “naturalismo superado”. E finalmente a revista proletária de Piscator, que, como o teatro de Brecht, abordava os problemas centrais do capitalismo (guerra, revolução, inflação), criando um tipo de relação com o público diferente da comoção. Aqui, há de se notar também que a retomada da música de Beethoven e Mozart já não funciona como divisa de uma arte absoluta, mas sim como a evidência de que obras como *Fidelio* e *A Flauta Mágica* só são imortais porque “mergulharam profundamente nos problemas de sua época”²²⁹.

Mais uma vez, o que se fixa nesse momento da ensaística de Weill é uma contradição. Afinal, ao mesmo tempo em que ele procura distinguir-se da tendência à incorporação superficial da música leve na ópera; ao mesmo tempo em que ele se serve do pensamento teatral elaborado com Brecht para indicar os problemas das “atualidades”, o direcionamento de seu pensamento e de sua obra nos anos de 1925-1926 o tinham levado em direção ao fenômeno das *Zeitoper*. E se, por um lado, a insistência no modelo mozartiano de ópera clássica e na arte radiofônica ainda fazem com que ele estabeleça a reforma da ópera e a tendência democratizante do rádio como horizontes, o fato é que sua parceria com Brecht tinha resultado até então apenas em peças descontínuas, baseadas em poemas do dramaturgo, nas quais sua linguagem se orientava primordialmente por um recém-criado “estilo baseado em canções” que não chegava a configurar um teatro musical tal como ele e Brecht já afirmavam. Isso é o que, mais tarde, numa nota à estreia de *Ascensão e queda de Mahagonny* é explicado por Weill da seguinte maneira:

“A forma baseada em canções que inventamos na cantata de Baden-Baden e retomamos nos trabalhos seguintes (*A ópera dos três vinténs*, *Requiem berlinense*, e *Happy End*) não poderia naturalmente competir com uma ópera da extensão de um programa. Outras formas mais amplas precisavam ser inventadas. Mesmo assim o estilo baladesco e simples foi mantido”²³⁰.

²²⁹ “Aktuelles Theater”. In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.45-49.

²³⁰ “Die Gattung >>Song<< die in dem Baden-Baden Stück begründet und in späteren Arbeiten (*Dreigroschenoper*, *Berliner Requiem*, *Happy End*) weitergeführt würde, konnte natürlich nicht allein eine abendfüllende Oper bestreiten. Es müssten andere,

Para somar à confusão desses anos iniciais da parceria, pode-se ver *a posteriori* que a própria recepção da crítica musical às peças descontínuas e ‘populares’ do período contribuiu para que o resultado de *Mahagonny Songspiel* e *A ópera dos três vinténs* fosse simultaneamente afirmado e negado pelos autores: os resultados eram explicados segundo um primeiro esboço da ideia de ‘gestus’ épico músico-teatral; o horizonte final da parceria era reafirmado sob a perspectiva da nova ópera e da politização do teatro contra a mera atualidade e a antiga música expressiva. Mais especificamente, o estrondoso sucesso da peça (ainda maior que o de *Johnny começa a tocar*) e o fato de ela trabalhar ostensivamente com o jazz suscitaram de pronto uma recepção que alinhava a obra com as operetas e o ‘teatro de atualidades’ do período. Weill então, em resposta a uma entrevista para a revista *Anbruch*, aproveitou a situação para indicar que não era esse o caso, mas que, servindo-se de uma “linha vocal simples, composta para atores”; trabalhando com “um conjunto instrumental inspirado nas jazzbands mas não coincidente com elas”; e incorporando “alguns traços do jazz”, ele e Brecht haviam chegado a um ponto de partida para “tornar a ópera novamente um gênero relevante no presente”.

E quando interrogado sobre o aspecto leve da obra, num raro exemplo de rispidez, ele responde:

“Não sei se nossa ópera vai mesmo substituir a opereta. Afinal, depois que Goethe foi reanimado por meio de um tenor de opereta, por que outras personalidades do mais alto escalão histórico e nobiliárquico não deveriam ter sua chance de chorar as pitangas ao final do segundo ato? Isso vai de si mesmo e não acho que aí abre-se um espaço que valha a pena ocupar²³¹”.

Mais do que uma questão que se limite apenas à música, na verdade esse é, aparentemente, um impasse que envolvia também o teatro, o que se vê na contradição que há no projeto de Brecht de um drama inspirado em certos aspectos da cultura de massas – sua alternativa ao drama expressionista de Max Reinhardt – resultando, no

grössere Formen hinzukommen. Aber immer müsste der einfache, balladeske grundstil gewahrt bleiben”. “Anmerkungen zu meiner Oper *Mahagonny*” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.57.

²³¹“Ich weiss nicht, ob unsere Gattung nun an die Stelle der Operette treten wird. Warum sollen nicht, nachdem nun auch Goethe durch das Medium eines Operettenteners wieder auf Erden erschienen ist, noch eine weitere Reihe geschichtlicher oder zumindest fürstlicher Persönlichkeiten am zweiten Aktschluss ihren tragischen Aufschrei von sich geben? Das erledigt sich von selbst, und ich glaube gar nicht dass hier eine Lücke frei wird, dies auszufüllen lohnt”. “Über die *Dreigroschenoper*” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.54.

período subsequente, à sua primeira adesão ao teatro épico que agora se concretizava com Weill.

De 1923 a 1926, enquanto trabalhava como dramaturgista na portentosa Grosse Schauspielhaus de Max Reinhardt, Brecht idealizava um teatro ‘menor’, inspirado nos espaços dedicados ao esporte, e pensava em atrair uma plateia popular cujos “bons instintos” estavam capturados pelo entretenimento. Daí, é oportuno lembrar, vem a famosa primeira formulação do princípio de estranhamento: “um teatro em que o espectador possa fumar”. Como tal, pode-se dizer que ela combina um hábito do ambiente do cabaré com o interesse mais aprofundado, não simplesmente espirituoso, nas questões políticas, tais como elas eram apresentadas nos *sketches* rápidos, semi-improvisados, das revistas e números de cabaré.

Antes que a ideia de teatro épico começasse a se delinear em seus artigos, é com base na mesma continuidade entre política e entretenimento que essa ideia se apresenta.

Isso fica claro nos artigos em que Brecht evoca a semelhança entre o entretenimento e a comédia burguesa clássica, em contraste com a maquinaria pirotécnica e a vagueza de ideias do teatro berlinense do Pós-Guerra. O ponto de partida desse pensamento vem indicado no artigo *Drama recreativo*, no qual ao mesmo tempo está em causa um elogio e uma reprimenda a Georg Kaiser. Elogio porque Kaiser procura a exposição clara de uma ideia sobre a vida moderna, na linha da antiga grande comédia burguesa (digamos, *As bodas de fígaro* de Beaumarchais), coisa que, em meio à fase de diluição do Expressionismo, destoava do esquema trágico anacronicamente aplicado à família e à intimidade, numa peça como *O parricídio* de Arnolt Brönnen (1921). Reprimenda, porque as alegorias de Kaiser parecem ser fracas aos olhos do jovem dramaturgo e as ideias, extraídas do vago humanismo ‘hereditariamente transmitido’ à geração Expressionista, que, segundo Brecht, ironica e dialeticamente, derivava da própria debilidade da burguesia imperial contra a qual o movimento se insurgiu²³².

²³² O vínculo do Expressionismo com seus contadores guilherminos está indicado no artigo de Brecht sobre a tendência retórica do movimento. Como de costume em Brecht, uma piada revela tudo: a falta de ideias e a intenção de agradar seriam os pontos em comum entre os dois Kaiser, o do reino do espírito e o do reino germânico, Georg e Wilhelm II. A nota é interessante também porque indica como a própria negatividade que permitia criticar a retórica de Kaiser lhe parecia ser uma atitude igualmente desgastada na literatura, embora continue sendo sua escolha até a década de 1930: “Característico de nossa época é o renascimento da retórica; ou melhor, da retórica patética. Tornou-se agora moderno ser bom, assim como fora moderno um dia ser diabólico. O senso de utilidade é proclamado como útil. Aos gritos, ele se aninha nos editoriais. Hasenclever solta um pontualmente ao meio-dia. G. Kaiser está aprendendo a discursar publicamente. No drama alemão, ele é o principal companheiro de discursos de Wilhelm. Tem o mesmo *pathos*, a mesma pobreza de ideias, o mesmo mal gosto, o mesmo tino para o prenante, o mesmo gosto pelo teatral e pelo pacifismo – que o impelem diretamente na direção daquilo que “dá certo”. [“Bezeichnet für unsere Zeit ist die Renaissance der Rhetorik, das heisst der pathetischen Rhetorik. Gut zu sein ist modern, wie es zeitweise modern war, diabolisch zu sein. Sinn für Nützlichkeit wird als nützlich erklärt. Er gebiert unter Geschrei Leitartikel. Dem Hasenclever geht jeden Mittag einer ab. G. Kaiser lernt gegenwärtig öffentlich das Reden. Er ist der redgeselige Wilhelm des deutschen Dramas. Er hat dessen *Pathos*, dessen Gedankenarmut, dessen

O movimento integral do raciocínio é um pouco longo, mas vale a pena reproduzi-lo por inteiro:

“Há peças que ajudam o espectador a chegar aos limites da vida, no pior dos casos propalando ilusões mentirosas (dentre as quais as mais fúteis são as que oferecem uma perspectiva trágica). Elas estimulam o gosto pela imitação e transmitem ou um determinado (ou melhor, um indeterminado) sabor de ordem prática ou um conhecimento. Trata-se com efeito de um conhecimento, que se torna proveitoso apenas uma vez que foi inoculado; dito de outra maneira, esse conhecimento deve ser apresentado ao espectador de forma assimilável, derramar-se sobre ele como o sangue numa transfusão: isto é, deve fazer corpo-a-corpo com seu instinto. Até agora falei apenas de peças de amplo consumo, mas nesse último quesito elas se confundem com as peças recreativas. São peças em que, de um modo ou de outro, as ideias se encarnam – portanto, alegorias elevadas, divertimentos, peças de luxo. (...) Elas respondem ao prazer (quase desinteressado) que a pura dialética procura, à elegância das linhas e ao instinto lúdico. (...) Infelizmente a potência poética de Kaiser é frágil demais para fazer filhos das ideias com que ele mais ou menos compactua. Suas ideias divagam, não têm fronteiras, não têm rosto, são informes como as nuvens arrastadas pelo vento, não são tão numerosas a ponto de formarem um céu, e pior: são nuvens com hélices e leme. As ideias, sobretudo quando são hereditariamente débeis, cedem sem dificuldade à extraordinária tentação de fazerem caso de si mesmas. (...) A sede de agradar tem mais afinidade com o gênero sublime do recreativo que a intenção de exercer uma influência. Mas se esse é o objetivo do autor dramático, então ele precisa fazer de tudo para escondê-las, contrabandeá-las para dentro do drama, disfarçá-las em seres de carne e osso. Como Georg Kaiser tem razões mais precisas para esconder suas ideias, então ele deveria se dirigir ao gênero menos nobre – porque menos útil – do drama de grande consumo. Caso contrário, vai ser arrastado por más companhias da pior espécie²³³”.

Gechmacklosigkeit, dessen Sinn für Prägnanz, dessen Liebe am Theatralischen und dessen Freude daran, dass was >>klappt<<”.] “Über das Rhetorische” In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.45.

²³³ “Es gibt Stücke die einen auf ihre Art darin unterstützen, mit dem Leben fertig zu werden, schlimmstenfalls durch schwindelhafte Vortäuschungen (von denen die leichtfertigsten die einer tragischen Perspektive sind). Sie regen den Nachahmungstrieb an oder vermitteln gewisser (oder vielmehr ungewisse) Kenntnisse praktischer Art oder Erkenntnisse nur lohnend, wenn sie dem Zuschauer eingeimpft werden, das heisst, sie müssen ihm so leiblich geboten werden, dass sie ihn ganz durchbluten wie Blut bei einer Transfusion. Die Erkenntnisse müssen seinen Instinkt einverleibt werden. Ich habe bisher von den Bedarfsstücken gesprochen: aber hier, in dem letzten Punkt, berühren sie sich mit den Unterhaltungsstücken. Unterhaltungsstücke sind solche Stücke, die irgendwie Ideen verleiblichen: also höheren Allegorien, Spielereien, Luxusstücke. (...) Sie entsprechen der (fast uninteressierten) Freude an der reinen Dialektik, an der Eleganz der Kurve und dem Spielbetrieb. Leider ist Kaisers dichterische Potenz zu schwach, um den Ideen, an denen sie sich sozusagen angeteilt, leibhaftige Kinder zu machen. Seine Ideen schweifen aus, sie haben keine Grenzen, sie haben kein Gesicht, sie sind gestaltlos wie treibende Wolken, aber sie sind zu wenig für einen ganzen Himmel, und das schlimmste ist: Es sind Wolken mit Propellern und Steuervorrichtung. Gerade die Ideen unterliegen leicht, besonders wenn sie hereditär schwächlich sind, der ausserordentlich Verführung, zuviel Wesens aus sich zu machen (...) Die suche, gefallen zu wollen, verträgt sich besser mit dem sublimen Genre des Unterhaltungs Drama als die Sucht, Einfluss zu gewinnen. Ist das letztere aber das Ziel eines Dramatikers, dann muss er alles tun, um seine Ideen zu verbergen, um sie zusammen mit leibhaftigen Menschen einzuschmuggeln. Da es für Georg Kaiser aber noch andere triftigere Gründe gibt, seine Ideen zu verbergen, sollte er sich lieber dem wenigen hohen, weil nützlicheren Genre des Bedarfsdrama zuwenden. Er landet sonst bei Mesalliance, und die ist das schlechteste Genre.” “Über das Unterhaltungsdrama” In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, pp.43-44.

Sucedem que, nos anos seguintes, a politização de seu discurso e de suas ideias sobre teatro segue ainda sob a mesma chave e, ao contrário do que parte da bibliografia sugere, nem mesmo o interesse pela forma épica impede nesse sentido uma tensão combinada, seja com o teatro engajado, seja com a persistência dessa tendência vaga apontada em Kaiser que se prolongava durante os anos da Estabilização Econômica, no teatro dominante à esquerda. Mais que isso, há em seus ensaios, nessa época, uma relação estreita entre o prazer do improviso, o combate à arte como instituição sacralizada, a constatação de que o cinema é uma arte diretamente industrial – que fundava, como o esporte um ponto de vista “behaviorista” nas artes – e a crítica que Brecht dirige à esquerda comunista e socialista nas artes. Tudo, é claro, sem que ele mesmo deixe de requisitar um vínculo mais produtivo com o espectro revolucionário dos anos 20 e colabore com ambas as alas.

Se o fio desse raciocínio vai se construindo ensaio a ensaio na sessão ‘Sobre o declínio do velho teatro’ dos *Schriften zur Theater*, em dois momentos ele se evidencia claramente. Nos artigos de 1926 (prefácios à estreia de *Um homem é um homem*) *Arte e Socialismo*, seu escárnio se dirige à pretensão dos dramaturgos de buscarem representar, imediatamente, o ponto de vista do proletariado, em vez de notarem que a arte é uma produção social e que, portanto, o artista deve se limitar a fazer aquilo que lhe dá prazer. “Daí virão os bons instintos que já estão no ar”. O termo “instinto” – que une seu vitalismo wedekindiano à ideia de que a diretriz da arte está naquilo que impele um coletivo – é muito recorrente nessa época. Essa mesma linha de pensamento se prolonga nos artigos *Sobre a Volksbühne* de junho de 1926, nos quais Brecht desmascara o engajamento dessa organização como uma “liquidação da antiga arte”, e propõe como alternativa que eles organizem “oficinas experimentais com atores, diretores e dramaturgos, nas quais os artistas possam fazer o que os divertem, sem nenhuma agenda prévia”.

Essa segunda série de artigos, ao mesmo tempo que funciona como comentário dos conflitos entre Piscator e os diretores da Volksbühne (Nestriepke e Neft) em torno do engajamento, indica reservas de Brecht quanto às encenações de Piscator²³⁴, das quais

²³⁴ Essas reservas são expressas nos artigos de 1927 dedicados exclusivamente a Piscator, *A tentativa de Piscator* e *Notas sobre o teatro de Piscator*. Elas apontam diferenças marcantes entre os dois homens de teatro, que fazem pensar no lapso que no teatro de Piscator haveria entre a elaboração dramática, por exemplo, e os diversos graus de incorporação direta do material documental por ele tentado. Segundo Brecht, Piscator teria sido o pioneiro em desenvolver o aspecto épico do teatro através da encenação, enquanto todas as tentativas até então haviam sido feitas através da dramaturgia (*Expedição ao polo leste* de Arnolt Bronnen; *Juventude Americana* de Emil Burri e *Baal*, que correspondem a algumas das peças encenadas pela Junge Bühne de Moritz Seeler). “Ao antecipar pelas projeções as partes do drama desprovidas de jogo antagonista”, ele “obrigava a plateia a considerar os fatores que presidiam às ações das personagens”. Nesse sentido, a fotografia, além de “liberar o som e os corpos da obrigação de transmitir conteúdos objetivos” (o que pode ser uma insuficiência), modificava os efeitos das “proporções visuais do palco” e funcionava como

entretanto ele continuaria participando em 1927 e 1928 (as montagens de *Rasputim* e *As aventuras do Soldado Schweijk*). Não por acaso aquilo que ele condena na concepção de arte da grande organização sindical evoca aquilo que ele criticará posteriormente nas encenações do diretor que ora defende: que em vez de a política revolucionária impulsionar o teatro, o foco esteja, nas encenações de Piscator, no efeito político direto do uso de uma técnica cinematográfica (vide nota 234).

“Eles [a Volksbühne] dizem que não querem ser demasiado partidários? Ora, eles sustentam o partido dos preguiçosos e das bestas quadradas, um partido poderosíssimo! Aliás, apoiados numa pilha de clássicos e gerenciados por meia-dúzia de burocratas, eles podem fazer o que quiserem. Até mesmo considerar arte só aquilo que é inofensivo. Na opinião deles, é possível melhorar uma encenação suprimindo-se um pedaço de filme projetado (o que para um é arte, para o outro é dispensável)²³⁵. Tenho minhas reservas com as encenações de Piscator. Mas mesmo que sua única “tendência” fosse atirar porta afora os senhores que administram a Volksbühne, para quem arte e canja de galinha não precisam apresentar nenhuma tendência, isso já seria uma grande demonstração de vontade artística (...) Naturalmente a Volksbühne é contra a arte e contra a revolução e, como eles detêm os meios de produção, podem, em sua casa, colocar facilmente o teatro vivo contra a parede. Mas todos os que *são a favor* de um teatro vivo não vão mais ficar do lado da Volksbühne. O grande teatro épico e documental pelo qual esperamos não pode ser nem feito nem evitado pela Volksbühne²³⁶”.

uma espécie de “testemunha moral” do assunto. No entanto justamente esse movimento do teatro em se apropriar do material político diretamente é que Brecht criticará logo em seguida. Para tanto, ele estabelece um paralelo entre o Naturalismo e o teatro de Piscator. O Naturalismo, sob o influxo do romance realista francês, modificara os assuntos tratados pelo drama, e no entanto, Brecht, que nascera depois, já “mal conseguia diferenciar suas peças e as dos mais conservadores teatros da Europa” (o Burgtheater de Viena é o exemplo citado). Da mesma forma, Piscator “invertia os fatores entre teatro e política: a política ia em direção ao teatro e não o contrário”. Nesse sentido, suas mudanças técnicas do palco “seriam revolucionárias para o teatro, não para a política, nem para a forma de produção”. Não custa lembrar e frisar que esse é exatamente o mesmo raciocínio que, como indicamos na introdução, faz Brecht olhar com mais animação as tendências coletivizantes pressupostas no entretenimento e no teatro amador que as vigentes no teatro profissional que ele conhecera, ou seja, o naturalista e o expressionista. Cf: “Der Piscatorische Versuch” (p.133-134) e “[Notiz über das] Piscatortheater” (p.139). BRECHT, Bertolt, *Op. Cit.*

²³⁵ A polêmica entre Piscator e a Volksbühne vem do fato de o teatro sindical ter censurado uma de suas encenações, a da peça escrita por Ehm Welk *Tempestade sobre Gottland*. A encenação usava a projeção de um filme para dar conta do vínculo estabelecido pelo texto entre as revoltas populares desde o século XII até a Revolução de 1919. Em torno dessa polêmica – cujo ápice é um grande debate promovido na *Herrenhaus* por Arthur Holitscher – uma coalização de artistas independentes à esquerda, aliada à geração jovem do SPD, funda as sessões subsidiadas da Junge Volksbühne que abrigam por um tempo as peças de Piscator, em diversas casas e finalmente no teatro da Nollendorfplatz em 1927. Nesse sentido ver PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1968, pp.129-135.

²³⁶ “Wollen sie behaupten, dass sie keine Partei vertreten? Sie vertreten doch die Partei der Faulen und Dummköpfe! Es ist dies eine sehr mächtige Partei. Sie kann, gestützt auf einen Haufen von Klassikern und geführt von ein paar Beamten, machen, was sie will. Sie halten Kunst für etwas, was nichts schaden kann. Nach ihren Ansicht kann man eine Theateraufführung dadurch verbessern, dass man ein Stück Film herauschneidet (was dem Kunst ist, ist dem andern billig). Ich halte etwas von Piscator Inszenierungen. Aber wenn in ihnen selbst nur die einzigen Tendenz wäre, die Herren, die die Löffelersben und Kunstwerke keine Tendenz zu haben brauchen, aus diesem Haus zu vertreiben, so wären sie schon dadurch Zeugnisse eines künstlerischen Willens(...) Natürlich ist die Volksbühne gegen Kunst und Revolution, und da sie die Produktionsmittel in der Hand hat, wird sie das lebendige Theater mit Leichtigkeit in ihrem Hause an die Wand drücken. Aber alle Leute, die *für* lebendiges Theater sind, werden nicht mehr für der Volksbühne sein. Das grosse epische und dokumentarische Theater, das wir erwarten, kann von der Volksbühne nicht gemacht und von der Volksbühne nicht verhindert werden”. “Über die Volksbühne/ 2 – Tendenz der Volksbühne: reine Kunst”. In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.103.

Longe de chegar a uma solução nesse período, o fato é que também Brecht está dividido quanto aos meios de se chegar a esse “teatro épico, documental, que nossa época espera”. A questão, como se pode ver na bibliografia brechtiana, está esboçada quando Brecht tenta escrever uma peça ambientada em Chicago sobre a produção de carne, *Joe Fleischhacker*, ou mesmo quando ele “procura compreender em bases racionais como funciona a produção de trigo” entre 1927 e 1928. Coerentemente, portanto, o resultado de sua produção nessa época redundará numa sucessão de planos não realizados sobre “as questões centrais do capitalismo”, interrompida pelas pequenas peças descontínuas, a rigor não teatrais, com Weill. De modo que, na fase que vai de *Mahagonny Songspiel* (1926) ao final da escrita de *Ascensão e queda de Mahagonny* (1929), todas as obras que Weill e Brecht compõem (com exceção dessa ópera talvez) não chegam a se integrarem em uma totalidade formal complexa, como a ópera – e o teatro que Brecht queria – requisitava, ainda que esse, desde o princípio, fosse o objetivo da parceria²³⁷.

Também nos ensaios de Weill esse problema aparece. Afinal, na mesma resposta à *Anbruch* sobre a questão da opereta na *Ópera dos três vinténs*, fica claro que o que Weill e Brecht aproveitaram para fazer enquanto não desenvolviam a ópera almejada, era um trabalho prévio de construção estilística que, em seu objetivo político mesmo, dependia de traços do entretenimento e do fato de a cultura ter se voltado, maciçamente, nos últimos anos, para a ala amadora das artes. Assim, mesmo que *A ópera dos três vinténs* não quisesse ocupar o execrável lugar das operetas, seu “significado sociológico” era que – como já haviam descoberto os satiristas Kurt Tucholsky, Walter Mehring e Erich Kästner, imersos na cultura de cabaré –, a obra punha um pé “no setor da indústria que estava até então reservado apenas aos escritores satíricos”.

²³⁷ Essa oscilação entre legitimar o fato e ainda assim não querer que a ópera redunde em oratório e cantata (formas descontínuas de relação música/texto) marca toda a ensaística de Weill e tem consequências para a parceria com Brecht. O teatro de Brecht sempre tendeu ao fragmento, o que assume caráter sistemático na teoria do teatro épico: é pela organização descontínua da ação que o drama conquista a possibilidade de quebrar a curva dramática, desfazer a expectativa “maníaca” do espectador por comoção e incorporar à tese materiais que somam aos pontos de vista sociais em conflito. Enquanto isso o desejo perene de Weill, como se pode ver em seus artigos desde 1925, de fato vai no sentido da reconstrução do drama numa forma integralmente unificada por música, tal como na ópera de Mozart. Parte da bibliografia tende a ver nesse conflito – que parece ter se posto às claras durante os ensaios de *Ascensão e queda de Mahagonny* – uma razão técnica para o fim da parceria em 1933 (GILBERT, Michael J. *Striving for reason, even in music – a critical assessment*. New York: Peter Lang, 1988). Outro fator importante nesse sentido é que o autor tenha reconhecido em *Street Scene* o ponto alto de sua carreira, quando drama e música se interpenetram perfeitamente numa peça integralmente musicada, bastante diferente de seu estilo europeu. Isso indica que Weill conservou, até o fim, o ideal de Busoni, que simultaneamente serviu como origem de sua música épica, mas partia de um objetivo oposto, na peça americana finalmente atingido. Para além disso, fica aqui registrada a impressão de que a música de Weill – que no fundo sempre foi e continuaria sendo tocante e expressiva – tende a suscitar uma reação que o teatro de Brecht tende a negar em favor da mordacidade e do interesse crescente pelas causalidades sistêmicas. De fato, a despeito de sua enorme capacidade de incorporar estilos musicais diversos, e do interesse na politização, a quintessência de sua música – todo o seu empenho em aproximar plateia e público, em simplificar a linguagem e retornar à conexão da ópera com a sociedade – seria mesmo um olhar empático, extremamente propício ao melodrama, construído para narrar com alguma empatia e razão o cotidiano dos imigrantes empobrecidos nos *tenements* de *Street Scene* (1945).

Ou nas palavras com que Weill encerra sua resposta à revista: contra a prenante tendência da ópera tardorromântica e vanguardista de se dirigir a um pequeno círculo de aficionados, *A ópera dos três vinténs*, sendo ainda uma “proto-forma [*Urform*] operística” que ia na mesma direção das “trilhas sonoras de filmes mudos”, fora escrita tendo em mente “atores e não cantores líricos profissionais” e queria permanecer no raio de escuta do “ouvinte médio” [*Laien*]²³⁸.

4.4. *Berliner Requiem* ou quando o rádio canta ‘jazz sim; política não’.

Seja como for, o mais intrigante nesse processo é o fato de que, sendo em larga medida a realização de seu projeto musical anterior (o de 1925-1926), a escrita com Brecht das peças baseadas em canções e na linguagem operística modernizada tenha como reflexo nos ensaios uma mudança de atitude. Assim, de certa forma, é como se, uma vez compondo as obras que ele desejava para o rádio e criando uma linguagem que de fato absorvia o jazz, ele imediatamente começasse a relativizar o impulso modernizador daquele momento. Os ensaios sobre o rádio nesses anos, em confluência com os dedicados à ópera, indicam com clareza essa mudança de postura, acompanhada pelo despontar de argumentos políticos mais concretos e radicais.

Se antes o retorno ‘artesanal’ aos clássicos seria capaz de pautar no movimento de modernização da música as renovações desejadas pelas massas e necessárias às artes, agora é justamente a transformação do rádio numa empreitada industrial, atrelada à ampliação democrática da escuta, que impõe diretamente à música uma adequação benéfica. A novidade, entretanto, é que o critério de modernização não coincide com a simples adequação ao que o rádio pede como virtualidade técnico-social. Segundo Weill, o sentido político do uso do rádio está nas obras radiofônicas escritas com Brecht, em detrimento das demais, que atulhavam a programação com novidades. Consequentemente seu olhar para a tradição se tornará ainda mais acerbo: em *Música moderna em Berlim* (1929), desfazendo a argumentação de que o rádio e a modernização seriam responsáveis pela evasão do público nas salas de concerto, ele inverte os fatores, de modo que a “música artística” passa a ser vista como uma coisa do passado, sendo

²³⁸ “Über die Dreigroschenoper” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.55.

dispensada sem mais como “um pequeno número de obras que correm o risco de não encontrarem mais ouvintes”²³⁹.

Em *O rádio e a nova música* (1929), ainda, discorrendo sobre as obras dos festivais de Baden-Baden ele já pode indicar que algumas transformações técnicas realizadas em suas obras contribuíram na criação de uma arte radiofônica e no aperfeiçoamento da música simultaneamente, propondo um quadro de possibilidades de aplicação da nova música e de sua orquestração:

“Bastante adequadas às condições de captação [do rádio] são as cordas e as madeiras; recomenda-se um uso moderado da percussão e dos metais; em geral é desejável uma clara e transparente composição dos movimentos. Ao compositor são solicitadas formas de composições para o rádio em formatos diversos: obras para orquestra e conjuntos de câmara, peças vocais e enfim peças teatrais radiofônicas cuja ação possa ser compreendida somente por meios acústicos sem outros recursos explicativos²⁴⁰”.

Em *A programação de entretenimento em Berlim* (1928), ademais, já não se encontra a mesma vivacidade com que Weill abordara o jazz, e, complementarmente, a ideia de falseamento do gosto popular pelo entretenimento é levada mais a sério. As tardes-Goethe que se alternavam entre poemas e trechos de sinfonias de Beethoven lhe parecem ser tão “convencionais”, quanto a “infinita repetição” de “concertos-corais de inspiração popular” e “aberturas de óperas famosas”. Afinal, “será que alguém acredita mesmo estar suprimindo uma demanda de entretenimento com essas melodias de operetas?”. Uma vez que a crítica implica tanto a administração estatal do rádio quanto a tendência modernista superficial da música – na chave da mera ‘atualidade’ –, começa a se delinear aqui, nos ensaios de Weill, a ideia de que tanto o projeto iluminista das emissoras quanto o entretenimento e a música de vanguarda são meios utilizados pelo rádio para desviar a demanda das massas por diversão e esclarecimento. Questão que agora está diretamente articulada à falta de espaço para as questões diretamente políticas no rádio.

O problema é posto seriamente em causa por Weill especialmente nos artigos dedicados às comemorações dos 10 anos da promulgação da Constituição de 1918.

²³⁹ “Moderne Musik in Berlin”. In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.138.

²⁴⁰ “Es wird auf die günstigen Übertragungsbedingungen der Streicher und Holzbläser hingewiesen, es wird vorsichtiger Gebrauch des Schlagzeugs und der Hörner empfohlen, und es wird im allgemeinen eine klare und durchsichtige Satzweise verlangt. Die Musiker werden angeregt, Rundfunkkompositionen verschiedener Gattungen zu schaffen: Werke für Kammerorchester und für Kammermusik, ferner Vokalmusik und schliesslich auch musikalische Hörspiele, von denen verlangt wird, dass die Handlung mit rein akustischen Mitteln und ohne besondere Erklärungen verständlich gemacht wird”. “Der Rundfunk und die neue Musik” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.137.

Reproduzindo o formato da programação de algumas rádios americanas, a Berliner Sender, na semana de festividades oficiais, repartira sua programação entre algumas atrações: a transmissão da execução pública de um coro de trabalhadores regido por William Furtwangler, um pronunciamento do Primeiro Ministro e a leitura ao vivo de uma dissertação escrita pelos alunos da Hochschule für Politik, “Unidade, direito e liberdade na história das Constituições alemãs”. No ensaio *As Festividades da Constituição* (1928)²⁴¹ Weill comenta então a iniciativa da Berliner Sender indicando que a atitude era limitada, afinal, o rádio, com seu potencial de inclusão das massas na esfera pública, e sua vocação de pôr em contato pontos de vista conflitantes, deveria se transformar imediatamente num constante foro de debate sobre a política. Se isso não acontecera naquela semana de agosto, era porque “a comemoração da Constituição organizada pela administração imperial, a administração prussiana e a cidade de Berlim” estava “menos no terreno da política que no das atualidades”.

Essa série de escritos que tratam diretamente da política se encerra enfim pelos dois artigos dedicados a uma reflexão sobre a polarização política de fato que começava a se esboçar nas vésperas da crise financeira, em 1929: *O “atentado” comunista* e *A volta dos dias da Revolução*²⁴². Ambos os artigos, aproveitando o ensejo do aniversário de dez anos da revolução, refletem tanto a volta das medidas autoritárias do início da década quanto o movimento de conjunção da esquerda no período, no sentido de recuperar para o presente a articulação entre cultura e política que a Estabilização Econômica interrompera.

O primeiro ensaio se refere à seguinte situação. Em outubro de 1928, a Berliner Sender substituíra a transmissão de um programa dedicado à discussão sobre a segurança nacional, organizado pelo Rote Fahne e o Vorwärtz (orgãos de imprensa do KPD e do SPD respectivamente), por um falso representante do SPD que lera ao vivo um documento elaborado a partir da censura do original. Os verdadeiros representantes do SPD tinham sido impedidos de chegar à estação. Ciente do ocorrido, logo depois da leitura do documento, nos poucos minutos em que os locutores deixam a sala, um dos representantes do KPD, Karl Schutz, puxa ao vivo o grito “Rot Front! Rot Front!” e foge da estação. Pelo que se vê no artigo de Weill, o incidente é rapidamente diluído em humor ao longo da programação – como se a denúncia espontânea do militante fosse a de um “hussardo desesperado” [*eine Robinade*] – e dá oportunidade para que o rádio,

²⁴¹ “Verfassungsfeiern” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, pp.105-107.

²⁴² “Kommunisten->>Atentat<<” (pp.107-108) e “Wiederkehr des Revolutionstages” (pp.108-110). *Ibidem*.

como um todo, “mais uma vez reafirme sua posição a-partidária”. Reagindo a essa atitude – e lembrando que a ação direta começava a despontar novamente, como no começo da década de 1920 – Weill escreve o artigo ressaltando a omissão do rádio.

O segundo artigo retoma esse incidente. No entanto, porque a data comemorativa era agora a da revolução massacrada, a vontade de arriscar uma *Robinade* deve ter sido grande. Daí porque, ao comentar a transmissão que o rádio dedica às festividades do 19 de Novembro, sem romper o assunto em pauta, Weill, mais contundente, questiona a colaboração do rádio com a política. O imortal espírito de insubordinação contra a tirania que o rádio usava justamente para impedir que as verdadeiras questões viessem à tona é desmentido por Weill como uma atitude reacionária.

É assim que, agora, o ataque a Beethoven se transforma em denúncia da perversão da politização à esquerda que ligava a crise de 1918-1923 à crise de 1929:

“Esse feriado de 9 de Novembro foi integrado pela Berliner Funkstunde no quadro de sua programação vespertina de sexta-feira. O pronunciamento de abertura ficou a cargo do ministro Severing. Como enquadramento musical, a orquestra da estação executou duas peças clássicas regidas por Seidler-Winkler, um programa político extremamente convencional. Assim, ficamos nos perguntando: o que diabos a *Abertura Egmont* de Beethoven ou a *Sinfonia em Si bemol* de Schubert tem a ver com a Revolução de 9 de novembro?²⁴³”.

Na verdade, mais séria do que isso, como veremos no capítulo 6, sua discreta acusação só afastava levemente a compostura aqui, porque o SPD estava – depois de ter cuspidido balas nos espartaquistas na data originária da comemoração –, usando sem rebuços a cobertura de seus festivais proletários para jogar fumaça sobre qualquer discussão mais contundente da virada política que ali se esboçava.

Com boas razões afinal de contas, já que, de 1928 a 1932, indo bem mais além das estocadas de hussardo e contra a sombra do nazismo, o KPD, articulando-se finalmente à cultura proletária afastada pelo oficialismo de esquerda do SPD, ampliará sua influência popular, catalizará a insatisfação dos esquecidos pelas “luzes de Berlim”, ganhará força nas eleições e organizará a ação direta.

²⁴³ “Diese Feier der 9. November wird von der Berliner Funkstunde im Rahmen ihres Freitag-Abendprogramms durchgeführt. Die Festansprache hält der Reichminister Severing. Als musikalische Umrahmung spielt das Funkorchester unter Seidler-Winklers Leitung zwei klassische Werke. Dieses Programm einer politischen Feier ist allerdings reichlich konventionell. Was hat, fragt man sich, Beethovens Egmont-Overtüre und gar Schuberts H-Moll Symphony mit der Revolution vom 9. November zu tun?” “Wiederkehr des Revolutionstages”. In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.109.

Em todo caso, não foi só como comentarista de rádio que Weill se viu obrigado a confrontar a administração de uma emissora para a qual ele gostaria, antes de tudo, como aqui se vê abundantemente, de contribuir. Esses incidentes de censura desvelada ao partidário são enfim ratificados pela sua própria experiência como compositor, quando ele, não bastasse a indisposição dos avançados teatros republicanos em acolher a ópera *Ascensão e queda de Mahagonny*, vê ser censurada no rádio uma obra preparada com o dramaturgo que lidava diretamente com a memória da Revolução Alemã.

Essa obra é *Berliner Requiem*, à qual aliás só temos acesso integral porque David Drew, editor das obras completas de Weill, conseguiu recuperar seus manuscritos e gravou em estúdio uma execução na década de 1970. Ela deveria ser integrada a um programa serial da Frankfurter Sender, de que também participaram *Radio-blues* (Ernst Krenek), *Anedotas para o rádio* (Paul Hindemith) e *Suíte para orquestra de câmara* (Franz Schrecker). O contrato é fechado em 1928, mas quando em 1929 o clima político é alterado, a obra não chega a ser incluída na programação, sem maiores justificativas²⁴⁴. Aqui fica claro que Weill não atirava a esmo quando falava mal das óperas de atualidade. Afinal de contas, *blues* e anedotas ficaram, enquanto a política foi sufocada.

Ao longo da ensaística de Weill é justamente nos comentários de *Berliner Requiem* que se nota como ele tinha encontrado, a essa altura, uma forma musical episódica, simplificada, que podia prescindir tanto do completo aparato musical de câmara quanto da panóplia teatral, ou ao menos redimensioná-los. Tudo isso se devia ao fato de que aqui, enfim, pensar no rádio como meio de comunicação, permitiria desenvolver uma música gestual, de modo que os arranjos complementassem e até mesmo chegassem a substituir os efeitos teatrais. Nesse sentido, aquela tendência da *Dança para mulheres* de 1922²⁴⁵ tinha agora se desenvolvido a tal ponto que a função musical de comentário se transformara, finalmente, em nova função cênica:

“Os trabalhos desse tipo [*Mahagonny Songspiel* e *Vôo de Lindberg*] inauguram um tipo específico de composição vocal com pequena

²⁴⁴ “Notiz zum ‘Berliner Requiem’ von Kurt Weill – Aspekte seiner Entstehung und Afführung”. In: GROSCH, Nils (hrsg) *Kurt Weill-Studien, Band 1* (publicado pela Kurt Weill-Gesellschaft Dessau). Stuttgart und Weimar: Metzler, 1996, p.61-77. Na verdade, os episódios de censura já eram uma reação à agitação política que voltara a se articular. O maio de 1929 ficou conhecido na história de Berlim como ‘o maio sangrento’ [*Blut Mai*], afinal, do dia 1 ao 3, em Wedding e Neuköln, houve conflitos entre a polícia e manifestantes. O estopim para esse episódio foi a repressão da polícia à celebração do feriado chamada pelo KPD. O saldo dessa pequena guerra civil, que chegou a levar barricadas para as ruas e recebeu cobertura ampla da imprensa na época, foi de 33 mortos e mais de 200 feridos.

²⁴⁵ Ver observação sobre a ‘função de comentário’ da música em *Dança para mulheres* na p.117 deste mesmo capítulo 4.

orquestra. Trata-se de uma categoria que pode ser executada como cantata numa sala de concertos, mas que também, em função da fixação gestual do conteúdo e da transparência reforçada da linguagem musical, pode ser apresentada no teatro (...) Estritamente falando, não temos aqui lírica, nem descrição de situações, mas sim ação²⁴⁶.

Na verdade, o fato é que a descoberta de uma forma de se compor para o rádio vem acompanhada também da concretização do projeto mais evidentemente engajado escrito até aqui. Nas palavras do próprio Weill: “*Berliner Requiem* foi escrita buscando-se dar representação à forma como as camadas populares experienciam a morte”.

Pensando nessa pequena explicação da obra e no ponto em que ela se apresenta na parceria, fica claro o que Brecht está tentando fazer aqui: assim como *Hauspostille* fora pensado como a atualização de um livro de rezas privadas da tradição protestante, que desse modo se transformava num álbum de retratos da miséria alemã, esta peça é composta por pequenos deslocamentos políticos de formas práticas de devoção pública. Veiculando-as desta vez num meio não tão restrito e mediado pelo letramento como o livro, o poeta levava agora, fora do teatro, com o sentido político ressaltado, as paródias que já vinha praticando desde a juventude às camadas populares.

Não por acaso a obra foi nomeada *Berliner Requiem – Gedenkentafeln, Grabschriften, Totenlieder* (“Réquiem de Berlim – mausoléus, inscrições tumulares, canções dos mortos”)²⁴⁷. Tratava-se de um réquiem, com efeito, forma solene e programática conservada até mesmo no auge da música absoluta (o de Mozart, por exemplo); no entanto, mais propriamente de um réquiem feito a partir dos modos como na prática, não exclusivamente no âmbito da igreja, os crentes lidavam com a morte. O mártir no caso era Rosa Luxemburgo, afinal é a ela que a inscrição tumular do terceiro quadro, perturbada por certa dicção de relatório policial, é dirigida:

A rosa vermelha há muito desaparecida
Está morta
Seu paradeiro é desconhecido
E porque ela disse aos pobres a verdade
Eles a tocaram para fora da vida.

²⁴⁶ “Die Werke, die in diesem Umkreis entstanden sind, vertreten einen bestimmten Typ von Vokalkompositionen mit kleinen Orchester. Es handelt sich hier um eine Gattung, die im Konzertsaal in der Form einer Kantate aufgeführt werden kann, die aber ebensogut auch durch die gestische Fixierung des Inhalts und durch die erstrebte Anschaulichkeit der musikalischen Sprache auf dem Theater darzustellen ist(...) Es handelt sich hier also nicht um Lyrik, nicht um Beschreibung eines Zustandes, sondern um die Darstellung eines Vorgangs”. “Notiz zum Berliner Requiem” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.139.

²⁴⁷ *Totenlieder*, sem equivalente no português, é um gênero popular alemão de canções dedicadas aos mortos copiosamente recuperado no Romantismo. Foi uma forma importante também para a tradição musical, a ponto de Mahler ter escrito um ciclo inteiro a partir delas, os *Kindertotenlieder* (“Canções das crianças mortas”).

Descanse em paz.²⁴⁸

Como se trata de um réquiem é claro que há fumaça de incenso pairando no ar. Mas o tom neste caso é rascante, pois assimila o mártir a um animal caçado e ressalta pela violência esfriada a verdade que à época não era tão incontestada (estamos a dez anos do fuzilamento, sob o governo que a fuzilou). Ainda assim, seria protocolar a homenagem, não fosse o fato de que, no fundo, para dar sentido à rememoração, é como se a obra toda, pescando aqui e ali traços da música de consumo, reconstituísse sob a perspectiva do proletariado e dos soldados todo o contexto da Primeira Guerra, última experiência de morticínio geral na Europa.

O acompanhamento musical desse quadro, denominado “Epitáfio 1919”, realizado pelo mesmo conjunto reduzido de metais marciais predominante na obra – trombone, trompete e trompas –, é feito no estilo da valsa americana, então em moda, o *Boston*, numa dinâmica nada fluída, cambaleante, sem os adejos elegantes do gênero. Basta ouvir para notar como isso confere ao poema um misto grotesco do assunto fúnebre com certa mortífera sensualidade, que conhecemos desde *Hauspostille*. Traços que, a um ouvinte da época, não iriam passar batido.

Os quadros que abrem e encerram o ciclo, diretamente dirigidos ao ouvinte, são o “Grande coral de ação de graças”, extraído de *Hauspostille*. Para entendê-los, é preciso pensar literalmente no que significava a um proletário que viveu de perto a Guerra ouvir da máquina ‘rádio’ em sua casa as palavras deste poema no qual, em vez de abençoar o rebanho, um virtual ministro – aqui pouco distante da figura de um general – pontifica, sob os impetuosos *crescendos* dos metais:

Louvem a noite e as trevas que os envolvem!
Venham aos montes,
olhem para os céus!
Logo o dia os deixará
(....)²⁴⁹

Segue-se à abertura outro poema da coletânea lírica de Brecht, “Sobre jovens embriagadas” que, se em *Baal* já sugeria o árduo destino das jovens que se deixavam

²⁴⁸ Todos os poemas de *Berliner Requiem* foram inseridos posteriormente por Brecht em suas obras completas. Citamos as fontes nas próximas notas: “GRABSCHRIFT 1929 // Die rote Rosa ist schon lang verschwand/ die ist Tot/ ihr Aufenthalt ist unbekannt/ und weil sie den Armen die Wahrheit gesagt/ drum haben sie raus dem Leben gejaget/ Ruhe Sanft.” [T. do A.]. In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke. Band 9. Gedichte II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.429.

²⁴⁹ “I/ Lobet die Nacht, und die Finsternis, die euch umfassen!// Kommet zuhauf./ Schaut in den Himmel hinauf/ Schon wird der Tag euch vergangen (...)”. [T. do A.] “Grosser Dankchoral”. In: BRECHT, Bertolt. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8, Gedichte I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.215.

levar pelos desejos²⁵⁰, aqui, porque está em diálogo com a homenagem fúnebre à militante, ressignifica a embriaguez como um atributo político, sem deixar de apontar, assim, para a importante função do espontaneísmo das massas cuja transformação em consciência de classe é razão de ser do partido para Rosa Luxemburgo²⁵¹. Também nesse caso, o sentido do poema é retirado e em seguida aproximado da experiência do ouvinte, pois o título do número – *Marterl* – alude a um tipo de oratório, localizado sempre à beira da estrada, e usado no sul da Alemanha e na Áustria, para que os habitantes das cidadezinhas lembrassem dos mortos, nas andanças diárias.

Por ser de arranjo tão simples, tão livre de efeitos timbrísticos – simplesmente violão e coro de quatro vozes masculinas – talvez seja esse o quadro em que se torna mais nítida a beleza econômica das harmonias de Weill. Aqui também se pode ver o caminho trilhado desde *Hauspostille*. Afinal, se o poema trabalha com a alternância de claro e escuro – o brilho das estrelas e o lodaçal em que o corpo da jovem se decompõe – e um movimento de flutuação/dissolução que apontava, no original para o enrosco de guerra e dinamização da produção na década de 1910, aqui, a retenção do impetuoso fluxo do restante do *Requiem*, faz pensar num momento de lamento e reflexão, de modo que a luta entre entropia e fertilização do poema se transforma em luta entre esclarecimento e obscurantismo, no âmbito do ponto de vista enunciativo.

A harmonia, organizada entre quatro centros de gravitação, concretiza essa luta entre claro e escuro, sublinhando por vezes as conclusões, mesmo em assunto tão lúgubre, com acordes amplos, abertos, solares, paródia da harmonia modal do gênero sacro. Especialmente belo é o encadeamento harmônico que acompanha o verso “como se o céu abençoasse o cadáver esguio” [*als ob er die Leiche begütigen müsse*], onde o Cm7, já não pertencente ao campo do Sol maior inicial, cria a tensão modal que é resolvida no bicorde suspenso si/mi (ver **anexo a**). Bem como a segunda sessão das estrofes – “plantas e bichos pegaram-se ao corpo” [*Tang und Algen hielten sich an ihr ein*] –, retomada sempre no falso grau dominante de Ré, pois não há a rigor centro tonal na peça (ver **anexo b**).

A sessão narrativa do ciclo segue então no poema “Em Postdam sob os carvalhos” que retrata uma passeata de protesto contra o morticínio da guerra e pela revolução. Esta marcha-coral (mistura esquisita por si só) retoma o mesmo tipo de humor

²⁵⁰ Ver análise do poema no capítulo 3 sobre *Hauspostille*.

²⁵¹ “Epílogo” In: LOUREIRO, Isabel M. *Rosa Luxemburg – os dilemas da ação revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 1995, p.187-191.

usado em *Tambores na noite* e na “Lenda do soldado morto”²⁵² de *Hauspostille* em que o grotesco vem do retrato nada edulcorado dos soldados e da repressão. Também aqui a “poeira dos séculos” cobre os militantes, que, sob os toques do tambor, entre bandeiras, carregam por Potsdam um esquife “cheio de folhas de carvalho” com “o soldado morto” durante a batalha do “*Chemin des Dames*” na França. Uma faixa pintada está disposta por cima do caixão, onde se diz “A cada guerreiro seu lar”, lema que retoma as paródias de Brecht dos cantos chauvinistas da época. O sentido dessa frase é invertido logo em seguida, pois o “lar” que o soldado recebe é o próprio caixão. A canção se encerra enfim com uma estrofe, indicando que também a manifestação acaba reprimida pela polícia:

E juntos eles marchavam em Potsdam
Por quem no *Chemin des Dames* foi morrer.
Foi aí então que chegou a polícia,
Botando todos para correr²⁵³.

Antes que retorne o coral de ação de graças votado às trevas e o ciclo se encerre – agora carregado da polarização de classes que o réquiem construiu – é como uma especificação da história desse soldado ‘morto sem direito aos sacramentos’ que toda a parte narrativa do réquiem vai se completar. Aqui, o clima muda radicalmente, afinal a cópula de relatos que nos explica a história do soldado morto – *Primeiro e Segundo relato sobre o soldado desconhecido* – constitui uma provocação tão virulenta que não se admira que a obra tenha sido censurada.

Se o réquiem todo foi escrito para trazer à tona a relação concreta das camadas populares com a guerra e a revolução reprimida, então a memória imediatamente evocada nessas duas peças, como não poderia deixar de ser, é a da experiência da perda de um familiar pelo recrutamento militar. Quanto ao ponto de vista, realizado musicalmente inclusive, as duas canções variam. A primeira, composta por uma quadratura de marcha, tocada aos rompantes no começo e gradualmente tornando-se mais circumspecta, é narrada pelos soldados inimigos, pressupondo por isso o soldado desconhecido, em campo, como o assunto e o ouvinte como aquele que escuta a ação (“Nós viemos das montanhas e do alto mar/ para matá-lo”). O soldado inimigo, assim, é quem explica ao ouvinte em que consiste sua missão. É ele também quem relata seu sucesso.

²⁵² Ver comentário do poema no capítulo 3 sobre *Hauspostille*.

²⁵³ “(...) So zogen sie durch Potsdam/ Für den Mann am Chemin des Dames/ Da kam die grüne Polizei/ Und haute sie zusamm.” [T. do A.] “Zu Potsdam unter den Eichen” In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke, Band 9. Gedichte II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p.428.

Como já não estamos falando apenas de um poeta antissocial, na linha que liga o batismo na manjedoura à desfiguração, temos, reelaborada sem tons intermediários, a paródia cristã de “O pobre B.B”, que ia do nascimento sob o vento frio na floresta à unção por tabaco e conhaque na selva de concreto das cidades:

3

Ali estavam
Aqueles que o tinham visto nascer
E os que estavam presentes na hora de sua morte,
Nós todos.
E
Ali estava uma mulher que o tinha dado à luz
E os que se calaram quando o apanhamos.
Que seu útero seja arrancado!
Amém!

4

Mas quando nós já o tínhamos matado
Setenciamos também que ele perdesse seu rosto
Pelas marcas de nossos punhos.
Então o tornamos irreconhecível
Para que ele não mais fosse
filho de homem algum²⁵⁴”.

Esse quadro se encerra com o relato do enterro do ‘Soldado Desconhecido’ sob o Arco do Triunfo, o qual, segundo o soldado inimigo, serve para que “seu rosto nunca seja iluminado pela luz do dia, por Deus e pela Justiça” O sentido da referência ao monumento é inequívoca: ela deveria ativar na memória, não só as vitórias napoleônicas e portanto a origem da formação capitalista moderna na Alemanha, como também o discurso revanchista alemão contra a França e a lenda da “punhalada nas costas” que alimentou a reação à direita durante toda a década de 1920²⁵⁵.

²⁵⁴ ‘3//Dabei waren:/ Die er war geboren sehn/ Um sich stehend zur Zeit seines Todes: Wir alle./ Und/ Dabei war eine Frau, die ihn geboren hatte/ Und die geschwiegen hatte als wir ihm holten/ Der Schoss sei ihr ausgerissen!/ Amen!// 4//Als wir ihn aber erschlagen hatten/ Richteten wir ihn zu, dass er sein Gesicht verlor/ Durch sie spuren unserer Fäuste./ Also machten wir ihn unkenntlich/ Das er keines Menschen Sohn sei”. “Gedicht vom unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen” In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke, Band 9, Gedichte II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p.425-426 [T. do A.]

²⁵⁵ O discurso da “punhalada nas costas” (que ganhou destaque especialmente depois da assinatura do Tratado de Versailles) é o ponto em comum entre todos os setores nacionalistas antirrepublicanos que, no imediato Pós-Guerra, insuflados pelos ares da guerra imperial, arrastados de derrota em derrota – e ainda assim indispostos a reconhecerem os fatos – se insurgiram contra a coalizão governista e continuaram a roer a corda da república até a ascensão nazista. Está reportado em toda a bibliografia sobre a República de Weimar, por exemplo: “Quanto à propaganda de direita, que impregnava largamente a opinião pública da época, ela apresentava as instituições republicanas como o cúmulo da decadência. Incitava superar essa decadência rejeitando todos os que segundo ela tinham contribuído para destruir o Império, os quais ela chamava de “traidores de novembro”. Acusação que, um pouco mais tarde, viria a pertencer aos *slogans* nazistas”. “Uma fraqueza de nascença” In: RICHARDS, Lionel. *A República de Weimar (1919-1933)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983, p.56.

Na segunda canção – um oratório fúnebre e lento em contraste com a animação soldadesca anterior –, essa perspectiva geral, que podia em primeira instância apenas remeter à violência da guerra, é novamente polarizada sob o critério de classe. Quem assume a voz é uma instância ambígua que não referenda o morticínio, mas nega toda possibilidade de empatia. Porque tudo é relatado de modo tão seco – e porque o poema dispensa o recurso à canção, que até então predominava – essa voz tem a ver com aquela que Brecht, no *Manual para o habitante das cidades*, inventou para explicar ao leitor como era vivida a lógica da proletarização nas cidades. É ela quem denuncia a tragédia, insta ao ouvinte que se identifique com o morto (“seu rosto era como o nosso quando vivo”), suprimindo-se entretanto, logo em seguida, como ato de reconhecimento autossuficiente da ação; renegando suas próprias queixas e negando terminantemente a perspectiva de uma Ressurreição (aliás, o Arco do Triunfo é o correlato político da caverna, fechada por um rochedo, de onde Cristo ressurgiria).

Seu último ato é pedir que cesse a discussão sobre a guerra (outra referência ao mito da “punhalada nas costas”) e que pelo menos se afaste a ‘pedra’, sob a qual o ‘soldado desconhecido’ está enterrado, para que assim a afinidade entre o morto e os de mesma condição, ainda vivos, não possa ser negada. Afinidade que – num comentário ferino e, conforme a história provou, correto – se estabelece justamente em função da grande chance de que os vivos de então, poupados da guerra e lançados no regime concorrencial capitalista, fossem os mortos de amanhã:

(...)
Afastem pelo menos
Essa pedra de cima dele
Pois esse urro de triunfo
Não é necessário e
Nos preocupa, pois lembra
A nós, que já
Esquecemos os massacrados,
Diariamente de vocês, que ainda
Estão vivos e que ainda
Não foram massacrados –
Por que não, afinal?²⁵⁶”

Como se pode ver, nessa obra radiofônica, tão aguda em suas formulações políticas e tão versátil nos materiais buscados, já predomina um tipo de escrita poética parcialmente desvinculada das baladas, em que as grandes questões fundamentais do

²⁵⁶ BRECHT, Bertolt. *Op. Cit.*, p.428. [T. do A.]

período – a guerra, a continuidade da exploração de classes e o apagamento da memória revolucionária – estão em evidência, sendo ainda ressaltadas pelo contato explosivo com a demonstração mais cruenta da luta de classes na guerra imperialista. É essa a mesma forma de escrita das peças didáticas radiofônicas, onde o tom será construtivo, não assim tão virulento. Conseguida finalmente uma linguagem musical adequada a ela e independente da sala de espetáculos, adiante, Brecht e Weill continuariam a desenvolver essa linha de teatro. E também nesse caso eles se serviriam de fenômenos culturais que não tinham sido produzidos exclusivamente por eles: a extraordinária movimentação política dos coletivos juvenis no final da República de Weimar. Daí porque *Aquele que diz sim*, de 1931, seria escrita especialmente para ser encenado por estudantes da Karl Marx Schule, tentando assim ganhá-los para a luta política que se articulava mais uma vez.

Não sem razão. Pouco depois da censura a *Berliner Requiem*, os receios de Brecht, expressos já como uma agressiva chamada à ação dirigida ao proletariado nesta obra de 1929, seriam confirmados. Isso se deu, conforme o relato de Alfred Polgar²⁵⁷, na estreia da ópera *Ascensão e queda de Mahagonny*, quando, ao mesmo tempo em que o finíssimo público burguês gritava, atirava objetos no palco e revoltava-se com a anarquia ali representada, um desfile dos camisa marrom, bastante afinado com a opinião do público, esperava os atores do lado de fora do teatro.

A histeria que se sobrelevou em 1932 contra essa última peça-escândalo do ‘teatro de atualidades’ de fato funcionou. Sob pressão do *Völkische Beobachter*, jornal nazista de grande circulação da época, a peça foi retirada de cartaz. Era um sinal de que a modesta censura “a-partidária” experimentada nos novos meios de comunicação, tal como os soldados inimigos do réquiem, havia saído de trás da montanha.

E vinha armada.

²⁵⁷ “Krach in Leipzig” In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.69-73.

Anexos:

a)

Lento (♩ = 53)
Tenor

[G6M]

[Am7]

Bariton

Baß

Als sie er- trun- ken war und hin- un- ter- schwamm von den

Als sie er- trun- ken war und hin- un- ter- schwamm von den

Als sie er- trun- ken war und hin- un- ter- schwamm von den

p

simile

(quasi chitarra)

[Bb 4 (6)](-3^a)

[Am6(9)]

[G6M]

Bä- chen in die grö- ße- ren Flüs- se, schien der O- pal des Him- mels sehr

Bä- chen in die grö- ße- ren Flüs- se, schien der O- pal des Him- mels sehr

Bä- chen in die grö- ße- ren Flüs- se, schien der O- pal des Him- mels sehr

[Am7]

[Cm7]

[Bb] -3

wun- der- sam, als ob er die Lei- che be- gü- ti- gen müs- se.

wun- der- sam, als ob er die Lei- che be- gü- ti- gen müs- se.

wun- der- sam, als ob er die Lei- che be- gü- ti- gen müs- se.

b)

$[D^{\sharp}(6)]^{-3}$ $[D^{\flat}7^{\sharp m}]^{-3}$ $[B6^m(11)]^{+5^a}$

mf p

8 Tang und Al- gen hiel- ten sich an ihr ein, so daß sie lang- sam viel

mf p

Tang und Al- gen hiel- ten sich an ihr ein, so daß sie lang- sam viel

mf p

Tang und Al- gen hiel- ten sich an ihr ein, so daß sie lang- sam viel

$[A7]$ $[D^{\sharp}(6)]$ $[B6^m]$

8 schwe- rer ward. Kühl die Fi- sche schwammen an ih- rem Bein, Pflan- zen und

mf f

schwe- rer ward. Kühl die Fi- sche schwammen an ih- rem Bein, Pflan- zen und

mf f

schwe- rer ward. Kühl die Fi- sche schwammen an ih- rem Bein, Pflan- zen und

$[B^{\flat}6^{\circ}]$ $[Am7]$ $[E^{\sharp}6^{\sharp m}]$ $[A(4)]$

8 Tie- re be- schwer-ten noch ih- re letz- te Fahrt. Und der Him- mel ward a- bends

(p)

Tie- re be- schwer-ten noch ih- re letz- te Fahrt. Und der Him- mel ward a- bends

(p)

Tie- re be- schwer-ten noch ih- re letz- te Fahrt. Und der Him- mel ward a- bends

(p)

Tie- re be- schwer-ten noch ih- re letz- te Fahrt. Und der Him- mel ward a- bends

col 8^{va} bassa ad libitum sin' al fine

Berliner Requiem, Von ertrunkenen Mädchen, compassos 11-19.

PARTE II

5. Sobre *Mahagonny Songspiel* ou caos e utopia na cidade dos desejos.

“Wir wohnen in den Städten. Unter ihnen sind Gassen,
in ihnen ist nichts, über ihnen ist Rauch.
Wir sind noch drin, wir haben nichts genossen.
Wir vergehen rasch und langsam vergehen sie auch”.²⁵⁸

5.1. Mahagonny e a ‘música-gestus’ nos ensaios de Kurt Weill.

No segundo núcleo da ensaística de Weill (1928-1933), o compositor passa a trabalhar, não só com a ideia de teatro épico, como se viu no capítulo 2, mas também com o conceito de ‘música-gestus’ que, baseado na ideia de uma lógica dramática funcionando como norte de uma reforma geral da música, poderia também funcionar em composições independentes do palco. Partindo do mesmo contexto em que se identificava uma crise da ópera e sua resolução momentânea pela tendência das *Zeitoper*, a exposição dessa ideia acontece pela primeira vez em um ensaio de 1929, chamado *Sobre o caráter gestual da música*²⁵⁹, no qual o desânimo do público contemporâneo pelo o gênero passa a ser tratado por Weill de acordo com as ideias que Brecht tinha desenvolvido a partir da crise do teatro.

Acolhendo a impressão brechtiana de que as inovações expressionistas do palco tinham resultado em uma arte cênica que abandonava a discussão dos problemas centrais da sociedade moderna em nome da potencialização do efeito afetivo sobre o espectador, Weill passará agora a enxergar na tendência à embriaguês suscitada pela ópera um problema. Em vez de, como a ópera crescentemente fazia desde o Romantismo, obedecer aos impulsos que pediam do palco “um ataque aos sentidos” – diluindo, ademais, a caracterização das tensões públicas num mundo de crispação afetiva –, o teatro épico endereçava os espectadores reforçando seu próprio interesse em “raciocinar sobre a ação representada”.

Os motivos da repulsa à expressão e à comoção, já desenvolvidos desde a época de Busoni na questão específica da ária operística e da psicologia dramática, retornam modificados. A música romântica fora escrita sob a perspectiva de comunicar ao público o mesmo “estado excepcional de excitação da consciência” que o criador tinha vivido ao compor suas obras. Com isso o texto tendia a “reduzir-se a simples desculpa

²⁵⁸ “Nós vivemos nas cidades. Sob elas há abismos/ Nelas, não há nada. Sobre elas há fumaça./ Ainda estamos aqui dentro, de nada usufruímos./ Nós morremos depressa e devagar você também se acaba”. *Ascensão e queda da cidade Mahagonny*, Ato 1, Nº3.

²⁵⁹ “Über den gestischen Charakter der Musik” In: WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1975, pp-40-45.

para uma livre e incondicionada elaboração da música”. Na contramão dessa tendência, a música deveria então, “abrir mão de toda caracterização psicológica” e “ater-se à tarefa de representar no palco as atitudes das personagens”, bem como à de “construir acusticamente o ponto de vista que a cena assume com relação às ações”.

Se antes, com Busoni, a música deveria “fundir-se à ação”; se antes o caminho da música estava em “conquistar para o palco a mesma fantasia incondicionada que a música de câmara conquistara para si”, agora aquela antiga propriedade da música clássica à Mozart – o pendor dramático da música na fase da elaboração da forma sinfônica – permitiria que ela se mantivesse sua independência com relação à cena e imprimisse um foco à liberdade de configuração, podendo assim representar atitudes concretas filtrando e somando-se à ação representada²⁶⁰. Trata-se aqui, como se sabe, da conhecida oposição à ideia wagneriana de que os elementos da encenação devam confluir, intensificando o efeito emotivo (a ‘obra de arte total’).

Mais uma vez, alguns exemplos da tradição operística são arrolados, nos quais um efeito dessa natureza já fora construído “sob a intenção de que a música abordasse a ação sob uma perspectiva desarmada [*naïv*]”. Aqui aparecem pela primeira vez – talvez por influência de Brecht – as referências aos recitativos das *Paixões* de Bach e à opereta de Offenbach. Além disso há também a ária de *Fidelio* “Nun hortig fort und frisch begraben”, a cena do concurso de tiro de *O franco-atirador* de Weber e *Carmen* de Bizet. De Mozart, Weill cita a ária “Dies Bildnis ist bezaubernd schön” de *A Flauta Mágica*, indicando – talvez injustamente, pois se trata de uma reflexão apaixonada de Tamino quando vê Pamina pela primeira vez, num retrato – que nesse ponto “a música limita-se a apenas ilustrar a atitude de um homem olhando um retrato, passando-o da mão esquerda à direita, expondo-o à luz ou deixando-o na penumbra”. Nessa estrita observância da música à atitude tangível da personagem, não à sua dinâmica afetiva, estaria o núcleo da ideia de ‘gestus’.

²⁶⁰ Aqui convém assinalar que, em comparação com o modo como Brecht expõe o ‘gestus’ em 1931/1932, a caracterização de Weill para a mesma ideia é diferente. Ciente *a posteriori* de que o aspecto central desse ‘teatro de atualidades’ era a crítica à “arte culinária” com “óperas culinárias”, Brecht insiste bastante na ideia de que o ‘gestus’ serve a uma finalidade irônico-racional, permitindo assim desfazer a fusão dos elementos dramáticos, convidando o espectador, pela própria quebra de continuidade da textura musical e dramática, a refletir sobre a ação. Deriva daí também uma teoria da atuação baseada em possíveis atitudes do canto numa cena – a recitação, a fala, o bel-canto, o canto amador. Já Kurt Weill, escrevendo sobre o assunto a quente, praticamente enquanto ainda explora as possibilidades da nova técnica, interessado também no vínculo da técnica com a música de Mozart, Weber, Bizet e Offenbach, não trata o recurso como se ele resultasse em paródia escrachada de “ópera”, distancia-se o máximo possível da tal abordagem culinária da ópera. Em suma, enquanto Weill de fato acredita que seria possível reconstruir a função iluminista dos grandes momentos dessa forma então em crise, Brecht encerra seu artigo renunciando que a ópera vai sucumbir ao caráter de “iguaria” a que foi reduzida, sem o qual ela não subsiste “Hoje em dia há que perguntar se a ópera não se encontra já num estado tão avançado de decadência em que inovações não levem à sua renovação, mas sim a sua destruição”. “Notas sobre Grandeza e Decadência da cidade de Mahagonny” In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001, p.22.

Num plano mais específico, a possibilidade de que a música funcionasse de acordo com o seu caráter gestual estaria no estabelecimento de um ritmo de base, extraído do modo como o texto fixa uma determinada atitude [*Haltung*] em suas palavras. Como as possibilidades de organização rítmica da linguagem são múltiplas, seriam também infinitas as fontes de onde a música poderia partir para construir gestos, o que criava um novo fundamento de construção até mesmo para a música pura. Nas palavras de Weill, a fixação rítmica do texto funcionaria para o compositor “como a fuga, a sonata e o rondó funcionavam para os mestres clássicos”.

Ainda que o ensaio novamente se dirija à ópera, o exemplo que Weill usa para ilustrar um uso que fizera dessa noção é, contudo, retirado da segunda canção de *Mahagonny Songspiel*, “Alabama Song”, tal como originalmente composta por Brecht em *Hauspostille*:

Alabama Song, refrão, Brecht

O restante do ensaio dedica-se a explicar como Weill, partindo de uma forma de “canto pessoal, dificilmente reprodutível”, em que se “conservava o caráter gestual”, pôde compor um número da cantata, expandindo esse motivo com os “verdadeiros recursos da composição”. Inspirando-se pela intenção rítmica da canção de Brecht, foi possível, segundo Weill, “abordar a música ampliando-a com liberdade, estabelecendo um arco melódico mais extenso e também fundando o motivo rítmico de um modo completamente diverso, graças à figura de acompanhamento no piano”.

Alabama Song, refrão, Kurt Weill.

Com efeito, o que se pode ver entre um exemplo e outro confirma a ideia de Weill, mas também faz pensar que o simples fato de a música se basear num motivo específico não explica tudo sobre a composição.

De concreto, o que se mantém da canção de Brecht é apenas a reiteração das terças e a sugestão rítmica basilar (em 4/4, semínima em anacruse, semínima pontuada, três colcheias, duas semínimas e pausa de semínima); mas, reorganizada, a melodia inexpressiva – quase mecânica – de Brecht se torna sensual e expansiva. Isso é conseguido porque os arpejos em que cada verso se baseia são ampliados para além do arco estrito de terças do modelo, com passagens por semitons que criam certa sinuosidade. As palavras e sílabas acentuadas (MOON, alaBA-MA, NOW, BYE, LOST, MA-MA, WHY) também duram mais tempo (de mínima para semibreve). E enfim há também os “respiros” que iniciam cada arpejo, que, por se apoiarem em notas que preparam os acordes da cadência no piano (G7M, Em6b, Am7(9) e D7), acumulam tensão.

O resultado da mudança é que o deslocamento de sentido da letra acontece não pela manutenção da sensaboria melódica redobrando a estupidez da expressão rudimentar inglesa – o que parece ser a intenção de Brecht –, mas sim pelo acentuamento da sensualidade posticha numa fala que na verdade exprime sofrimento (com a linguagem da ‘diversão americana’ estandartizada, esta conhecida canção fala

de desenraizamento e autodestruição). A única coisa que permanece rígida na orquestração de Weill é a harmonia disposta no piano: na mão direita, a passagem cromática de um acorde a outro é feita num *ostinato* mecânico, quase marcial (duas colcheias e semínima). Além do mais, se as diferenciações harmônicas finas acontecem na mão direita, a mão esquerda mantém-se sobre o duro e imóvel sol-ré-sol dos graves que nega o movimento expansivo da melodia e trabalha contra a diferenciação harmônica. Com a adição da voz soprano reforçando a sensualidade da melodia, a dureza do ritmo condutor no piano é contudo diluída: a impressão predominante não é de duplicação insensível das palavras banais revelando ‘ingenuamente’ a situação terrível que elas escondem (a situação mal chega a se particularizar na peça), mas sim de resolução “falsa” da contradição entre o sentimento latente e a rigidez da expressão.

Mahagonny Songspiel faz parte ao mesmo tempo do contexto dos festivais de música e do primeiro capítulo da parceria de Brecht com Weill. Com o advento da Estabilização Econômica, como vimos no capítulo anterior, a tendência dos festivais para a experimentação com a ‘música mecânica’ e os estilos do jazz tinham imprimido à vanguarda musical um sentido que estava longe de ser consensual e operou mudanças nas tendências da música do imediato Pós-Guerra.

Uma das consequências disso é que o antigo diretor dos Festivais de Donaueschingen, Heinrich Burkart, demite-se da junta diretora, sendo que logo depois o Príncipe de Fürstenberg deixa de abrigá-lo na cidade de Donaueschingen. Com a linha da *Gebrauchsmusik* ganhando força dentro do quadro administrativo, Paul Hindemith e Josef Haas, agora alçados à direção, realocam o evento para a cidade de Baden-Baden, sob uma diretriz bastante diferente. A fim de inaugurar a edição de 1927, Paul Hindemith encomenda a alguns compositores “óperas de um ato para conjunto de câmara, modestas em suas dimensões cênicas e orquestrais”, donde resultou o programa de que *Mahagonny Songspiel* participou em 18 de Julho de 1927, juntamente com *A violação de Europa* de Darius Milhaud, *A princesa e a ervilha* de Ernst Toch e a bagatela *Adiante e de volta* do próprio Hindemith.

Para além da história contratual com o Festival de Baden-Baden, a bibliografia aventa algumas razões para a escolha de *Mahagonny Songspiel* como primeira obra da parceria Brecht/Weill. Como Weill mesmo declara no depoimento à *Anbruch*, a escrita

dessa pequena cantata serviu para os autores ao modo de um “estudo de estilo” da ópera *Ascensão e queda da cidade Mahagonny*, que desde aquele momento já estava sendo planejada e seria completada em 1929²⁶¹. Além disso, se em 1927, Weill havia resenhado a apresentação de *Um homem é homem* com enorme empolgação, apontando em Brecht uma das grandes revelações do teatro contemporâneo²⁶², a cantata também foi resultado do interesse do compositor pelo ciclo *Mahagonnygesänge* de *Hauspostille*. Essa uma sessão escrita bastante tarde no processo de elaboração do livro (1924-1927) e, por isso mesmo, a única que incorporava a paródia das *Songs* americanas.

Levando esse detalhe em conta, Hans Curjel – regente da versão apresentada em Paris em 1932 e amigo pessoal de Weill – estabelece uma ligação entre os interesses recentes de Weill com o cabaré e o tom novo daquele ciclo de canções:

“[Nos *Mahagonnygesänge*] Brecht levava ao ápice uma nova forma do popular e também da agressividade costumeira de seus poemas; aqui havia certa lascividade espirituosa, ali uma onda de melancolia, mais à frente o pano de fundo político tornado evidente. Sem dúvida Weill conhecia o lascivo e político cabaré berlinense (não o sentimental), onde já se apresentavam as jovens Marlene Dietrich e Margo Lion. Conhecia também as tentativas de integração do jazz, pois já as tinha praticado em *Tzar* e *Palácio Real*²⁶³”.

Constituindo talvez o primeiro passo de Brecht para uma ideia de crítica da chamada “arte culinária”, essa cantata implica uma espécie de expansão cênica do mesmo procedimento inventado na lírica de *Hauspostille*, onde, em geral, estilos malbaratados do presente e do passado, enquadrados em alegorias diversas – entre elas as bíblico-cristãs –, servem para expôr fatos contemporâneos numa perspectiva amoral, provocativa, medindo pela distância entre modelo e fato a distância entre ideais e realidade. No mesmo sentido, conforme Gottfried Wagner explicita em seu livro sobre

²⁶¹ Mesmo com o sucesso de crítica de *Mahagonny Songspiel* e um apoio massivo dos regentes, compositores e intelectuais para a ópera de Brecht, *Ascensão e queda de Mahagonny* será rejeitada pela Kroll Oper em 1929. Esse episódio, ligado à tendência “a-partidária” de censura no rádio provalmente contribui para a guinada politizante dos ensaios de Weill no final da década de 1920 e para a inclinação do compositor Weill em colocar em questão o alcance dos próprios festivais. Relacionando essa ideia com a volta das tendências autoritárias do começo da década, a ideia organiza todo o ensaio de Nils Grosch que trabalhamos no capítulo 2. Mas também está expressa no ensaio de Weill “Música de festival ou música de estúdio?”. “>>Musikfest oder Musikstudio<<” In: WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, pp.191-196.

²⁶² “O *Sendespielbühne*, divisão do teatro radiofônico sob a direção de Alfred Braun, cujo admirável dinamismo deve ser destacado em comparação com outras divisões das emissoras berlinenses, está preparando um verdadeiro acontecimento, cujo significado literário vai bem mais longe do que se alcançou até agora no rádio. A comédia *Um homem é homem* de Bertolt Brecht, que pode ser apontada como uma das peças mais fortes e inovadoras de nossa época, ainda sequer foi montada em qualquer palco de Berlim, mesmo depois de sua aclamada estreia em Darmstadt”. [“Die Sendespielbühne, Abteilung Schauspiel, unter Alfred Brauns Leitung, deren ausserordentliche Rührigkeit gegenüber anderen Abteilungen des Berliner Sendesbetrieb erneut hervorgehoben werden muss, bereitet ein Ereignis vor, des weit über den Rahmen des Rundfunks hinaus literarische Bedeutung besitzt. Das Lustspiel *Mann ist Mann* von Bertolt Brecht, das man vielleicht als das neuartigste und stärkste Theaterstück unserer Zeit bezeichnen kann, ist nach seiner erfolgreichen Darmstädter Urausführung bisher noch von keiner Berliner Bühne zur Aufführung erworben worden”]. “Bertolt Brecht: *Mann ist Mann*”. In: WEILL, Kurt. *Op. Cit.*, p.175.

²⁶³ “Hans Curjel [Aus:] Kurt Weill – Die Grossen Berliner Jahre”. In: KNOPF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg.). *Brecht/Weill >>Mahagonny<<*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, p.209.

o *Zeittheater* de Brecht e Weill, em Mahagonny, uma “utopia negativa da sociedade capitalista”, “o despontar da sociedade baseada no dinheiro é tratado nas canções menos como um mal social do que como um estupefaciente consumido por todos para que seja possível esquecer as misérias do mundo”²⁶⁴.

Bem ao gosto do jovem Brecht, dado a escândalos programados e defensor da vitalidade da ‘nova geração’ contra a cultura burguesa, pode-se ir além disso e dizer: tal como o vitalismo de *Baal* tratava o poder de proliferação e dissolução da natureza em suas figuras provincianas abandonadas pela civilização decadente, nas figuras do lumpesinato – que sofrem os efeitos mais claros dessa sociedade moderna – o bem e o mal fundados pelo capitalismo industrial são ironicamente afirmados e remetidos à vontade geral. Que se ria da lua do Alabama ou que se a tenha como último refúgio de vitalidade à americana: ninguém pode dizer que não aceita a barganha.

Em vez de uma crítica externa mais ou menos moralizante, calcada em ideias como “a degradação dos tempos”, a “desmoralização das relações interpessoais”, a “bancarrota do sentido da cultura” – próprias à direta proto-nazista e à esquerda expressionista empossada, por sinal –, a ambivalência marca a história desse ciclo desde o princípio, o que está impresso hoje na bibliografia em forma de anedotas. Concreto é apenas um fato que, como veremos adiante, Brecht incorpora à letra do *Songspiel*: Mahagonny é uma palavra que o poeta inventou para aludir à ambiência fantasmática e brutal das grandes cidades, onde a exploração, a miséria e a violência se combinam com a imagem de um paraíso da liberdade e de prazeres proibidos. A partir disso, as lendas proliferam.

Arnolt Bronnen, colaborador e amigo do jovem Brecht (posteriormente convertido ao nazismo) explica que o dramaturgo inventou a palavra quando em 1923 assistiu a um desfile dos camisa-marrom em Munique, ligados à então incipiente ideologia nazista, fazendo o seguinte comentário: “quando a revolução de Mahagonny chegar, eu sou o primeiro a fazer as malas”. Porque ecoa a palavra inglesa para um tipo de madeira tropical – *mahogany*, nosso mogno –, o termo evocaria também a fantasia europeia de escape para uma terra exótica, intocada pela civilização: o que seria reforçado pela atmosfera de entretenimento do ciclo, trazendo à tona o sentido

²⁶⁴ “Die Auswüchse der Geldgesellschaft erschienen in den Songs weniger als soziales Übel, sondern mehr als eine Art Rauchgift, das genossen wird, um das Elen der weit vergessen zu machen”. “Das sprachliche Gestalt des Brechtschen Textes”. In: WAGNER, Gottfried. *Weill und Brecht – das musikalische Zeittheater*. München: Kindler, 1977, p.158.

ambivalentemente libertador da americanização, numa sociedade tradicional europeia em crise²⁶⁵.

Finalmente, há também a hipótese de que um *shimmy* que fez bastante sucesso em 1921, chamado *Come to Mahagonny*, teria unido todos os sentidos da palavra com a ideia das canções. Seria um indício dessa origem o fato de os autores terem baseado o nome da peça numa corruptela de um gênero operístico arcaico de ópera – *Singspiel* –, modificando-o pela introdução da nova palavra americanizada *Song* – implícito nisso um ataque às duas possibilidades da tradição alemã para a ideia de canto, o *Lied* emotivo e o *Gesang* telúrico e comunitário.

Esse é um detalhe importante da obra. Realizando aqui, com a ópera, aquilo que Brecht fizera com a lírica em *Hauspostille* – ou seja, reanimando-a por meio de uma abordagem de uma de suas variantes arcaicas – Brecht e Weill tocavam como que uma cicatriz do gênero, em seu desenvolvimento especificamente alemão. Afinal, o *Singspiel*, uma forma sacra de música teatral que passou para o âmbito profano, serviu de base para a adaptação da ópera francesa cômica para o contexto alemão, oferecendo uma alternativa à *opera seria* barroca²⁶⁶. Ele começa a ser usado por Mozart e, no Romantismo, vai servir para acomodar numa mesma ópera certa variedade de tom, do cômico ao sério.

A ideia está expressa em *A ópera alemã* de Lauro Machado Coelho, quando no capítulo dedicado a esse subgênero, ele lembra que o *Singspiel* permitia “abandonar totalmente os temas mitológicos e históricos em favor de situações comuns, do cotidiano, abordadas num registro geralmente cômico”. As intrigas comportavam sempre um “interesse amoroso, mas visto de ângulo bem terra a terra, sem as tortuosas interações que caracterizavam os libretos barrocos”. As personagens se expressavam em “linguagem coloquial”, assim como a música fazia “constantes apelos a ritmos de dança e a melodias de estilo folclórico e popular”²⁶⁷.

Adaptada às especificações do festival, *Mahagonny Singspiel* buscou se servir de todos os meios que a conjuntura de abertura para as mudanças técnicas do período criara para a música e o teatro, mas o fez de um modo apenas superficialmente similar

²⁶⁵ Todas essas histórias sobre a origem da palavra Mahagonny estão espalhadas (e repetidas!) por toda a bibliografia brechtiana – especialmente nas biografias e comentários abrangentes das obras completas. Concentradas num só artigo, de viés interpretativo musical e teatral, elas se encontram no profundo e detalhado estudo de Gottfried Wagner sobre o teatro político musical de Brecht/Weill. “Sprachliche Aspekte des Mahagonny-Textes” In: WAGNER, Gottfried. *Op. Cit.*, p.162-165.

²⁶⁶ “As origens da ópera alemã” In: COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. pp.17-27.

²⁶⁷ Ademais, o *Singspiel* será importante sobretudo pela retomada que o Romantismo operístico faz dele. Isso permite, por exemplo, que *Der Freischütz* (de Weber, um dos modelos da ópera de Weill) seja uma peça ambientada em contextos populares, campestres, e ao mesmo tempo lide com o conflito interior de Max, o caçador, que faz um pacto com o diabo para vencer um concurso de tiro e desposar a filha do líder da comunidade, Cuno. Essa linha de desenvolvimento da ópera pode ser vista, do capítulo “Singspiel” (pp.67-78) ao “Romantismo” (pp.159-187) In: COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ao dos teatros de variedade. Importante nesse sentido foi a participação de Caspar Neher como encenador, que inventou para a peça a ambientação em um ringue de boxe e ficou responsável por projeções, dentre as quais, imagens de *Moritaten*, cenas de violência e ganância, títulos que ilustravam a breve ação, ligando cada uma das pequenas cenas. Esse tipo de encenação, aliás, um traço que deve ser levado em conta, quando se compara sem nuances os estilos de encenação épica de Neher e os de Piscator.

Em comparação com as descrições que temos das encenações de Piscator – baseadas inicialmente na revista teatral (1922-1924) depois na transformação técnica do palco pelas projeções cinematográficas e a mecanização (1926-1929) –, o universo cênico de Caspar Neher faz pensar num teatro inspirado simultaneamente pelo entretenimento, as imagens do cotidiano de carestia e ostentação da crise de 1923 (os quadros de Grosz, p.ex.) e as atrações “arcaicas” de Munique (os *Schaubuden* das feiras itinerantes²⁶⁸).

Na contramão da expansão épica construída pela encenação expressionista e reaproveitada por Piscator – que aponta para as grandes dimensões do espaço público urbano, quer ter o impacto de um espetáculo de massas e lidar com o embate de grandes forças sociais – há certa atenção para os materiais que poderiam passar uma impressão de uso informal, improvisado: pequenos artefatos, a reprodução pintada das personagens sobre um tapume de fundo, a madeira e a tela ao invés da enorme estrutura de praticáveis em ferro ou o palco giratório. Algo que, enfim, sem deixar de ter a ver com uma abordagem peculiar da voga funcionalista do período – nem com o fascínio pela versão desmistificada e precária da “louca Berlim” que estava nas histórias criminais –, impõe à ação estilizadamente contemporânea também as marcas do trabalho artesanal do ambiente provinciano, como se o interesse fosse ressaltar, pela precariedade ciosamente criada, a precariedade que os luminosos escondem, por mais objetificante, tendente à abstração, que a técnica cênica épica em geral seja²⁶⁹.

²⁶⁸ Sobre a influência do teatro popular da Bavária no jovem Brecht, ver segunda sessão do capítulo 2, “Entre Innestadt e Südvorstadt”.

²⁶⁹ Brecht mesmo é quem destaca esse traço, pelo tom e pelo que diz, na seguinte nota tardia da época de trabalho com Neher no Berliner Ensemble. Dela destacamos alguns trechos: “Seus cenários são afirmações significativas acerca da realidade. Ele procede com grandiosidade, sem deixar que pormenores de menor importância ou ornamentos desviem a atenção da substância (...) Com quanto cuidado escolhe uma cadeira! Assim por exemplo uma cadeira tem pés curtos, e também a mesa está com uma altura bem pensada, de modo que aqueles que nela comem se vêem obrigados a assumir uma posição muito particular, e a conversa dos que comem, mais dobrados que normalmente, adquire qualquer coisa de especial que torna o processo mais compreensível. E quantos são os efeitos que lhe permitem as suas portas de alturas diferentes! (...) Este mestre conhece todos os ofícios, e tem cuidado para que todos os móveis sejam construídos com arte, também os de aspecto pobre, pois os símbolos da pobreza e a da barateza devem ser produzidos com arte. (...) Esses objetos ele os coloca na mão dos atores – as armas, instrumentos, bolsas, talheres. São sempre autênticos e resistem ao exame mais minucioso. Muitos dos adereços são peças de museu. (...) Na arquitetura contudo esse mestre limita-se a sugestões, representações artísticas e poéticas da paisagem ou de uma cabana que fazem jus de igual modo à sua

Um importante recurso cênico que aparece nessa peça – e remete a *Tambores na noite* (1922) – é a projeção da lua que serve como uma espécie de cifra afetiva das personagens e é extraída dos refrões-clichê de duas das canções *Auf nach Mahagonny* (“bela, verde, lua de Alabama, nos ilumine”) e *Alabama Song*, (“Oh lua do Alabama, agora temos de dizer adeus”). Esse pequeno detalhe cênico estabelece uma coesão interna à obra de Brecht que convém notar: a lua vermelha, despontando sobre a Friedrichstrasse da Revolução de 1919, funciona como um lembrete épico do evento histórico que contorna as disputas entre Kragler, o soldado recém-egresso da Guerra, e a família de classe média (os Balicke) a que pertence sua noiva, que acaba de abandoná-lo por Murk²⁷⁰. Já em *Mahagonny Songspiel* a lua corresponde à fugaz esperança e à utopia negativa que se extrai da experiência glosada pelos poemas: a de um lumpesinato indistinto, abordado como um coletivo quase anônimo. Do começo ao fim do *Songspiel*, aprendemos o modo como os homens e mulheres são atraídos para as cidades em busca de condições melhores de vida e são embrutecidos pelas condições “naturais”, os “excessos” ou simplesmente “o Deus de Mahagonny”.

As canções de *Mahagonny* – cantadas por um conjunto de quatro vozes masculinas (Charlie, Billy, Bobby e Jimmy) e duas femininas (Bessie e Jessie) – compõem uma parábola exemplar nesse sentido, que compreende cinco números. *Auf nach Mahagonny* indica o desejo dos homens de partirem rumo a um paraíso mundano, em busca de delícias americanas (salada de carne, uísque e mesas de poker) que promete curar todos os males da velha Europa (como Charlie canta, a si-si-si-si-filização). *Alabama Song* é o correlato bem menos promissor da mesma ideia, expressa pelas mulheres, que, desprovidas de família (“we’ve lost our good old mama”), à beira da prostituição, também buscam o próximo bar onde deve haver “dólares e uísque”. Em *Wer in Mahagonny blieb* os homens expõem detalhes sobre a vida no ‘oasis dos prazeres’ que agora se transforma numa fusão de cassino, grande cidade e babilônia, onde todos tiram a sorte, “às vezes ganham”, “às vezes perdem”. Ademais, na cidade

capacidade de observação e à sua imaginação. Não há nenhuma construção que não traga também as impressões digitais, por assim dizer, dos homens que lá viveram (...) Ele utiliza com frequência uma invenção que entretanto se tornou patrimônio comum a nível internacional e que geralmente tem sido despojada do seu sentido. É a subdivisão do palco em dois, uma disposição em que no primeiro plano se encontra uma sala, um pátio ou um lugar de trabalho, montado à meia-altura, e por trás é projetado ou pintado um outro ambiente que pode mudar em cada cena ou permanecer ao longo de toda a peça. Este ambiente adicional pode também ser construído por material documental, um quadro, um tapete. Naturalmente uma disposição desse tipo enriquece a narrativa, e ao mesmo tempo lembra permanentemente os espectadores que estão perante um cenário, construído por um cenógrafo: aqui as coisas são-lhe dadas de uma maneira diferente do que no exterior do teatro”. “Discurso do autor de peças sobre o teatro do cenógrafo Caspar Neher” In: BRECHT, Bertolt. *A compra do latão* (1939-1955). Lisboa: Vega, 1999, pp.153-154.

²⁷⁰ Nesse sentido, ver o ato IV de *Tambores na noite*, a partir do momento em que Kragler deixa do Bar de Glubb e segue para casa, enquanto o lumpesinato ali presente vai para a Friedrichstrasse.

para onde “os moinhos de Deus arrastam muitas peles” é preciso “vender a pele”, pois “para ter acesso a algumas delícias extra, é preciso ter dólares”.

Em *Benares Song*, as mulheres enunciam que Mahagonny foi à falência, pois “já não há uísque, nem telefone”; diante desse impasse, decidem partir para outro oásis de prazer, a cidade de Benares na Índia. Plano que naufraga quando de repente chega à cidade a notícia de que Benares sucumbiu a um terremoto. Em *In einen grauen Vormittag*, Deus aparece em Mahagonny e confronta os homens com a evidência de suas vidas vazias, condenando-os ao inferno. Isso provoca o levante dos habitantes de Mahagonny – que pela primeira vez dizem “não” e afirmam que “Deus não pode puxar ninguém pelos cabelos rumo ao inferno, pois nós sempre estivemos no inferno”.

O número se encerra com uma paródia de revolução, em que os homens e mulheres levantam cartazes irônicos, tais como “Pela justa repartição dos bens espirituais”, “Pelo amor”, “Pelo dinheiro”. A tal irrupção segue-se a pequena quadra em que os rapazes cantam, num parodiado tom operístico, um lamento agressivo, sem qualquer horizonte salvo o desespero (*Aber dieses ganzes Mahagonny...*). O *Epílogo* acontece apenas com Bessie no palco, que desmente toda a trama como uma ilusão, recuperando meta-narrativamente a ideia brechtiana de *Mahagonny* como um jogo de palavras:

Mahagonny não existe
Mahagonny é lugar nenhum
Mahagonny é apenas uma palavra inventada²⁷¹.

O conjunto usado na orquestração, embora obedeça à sugestão de Hindemith de orientar-se pela música de câmara, destoa do formato mais calcado na jazzband que será empregado em *A ópera dos três vinténs*. Ele é feito de dois violinos, dois trompetes, um sax alto, um trombone, dois clarinetes, percussão (bumbo, tímpanos, caixa, pratos, sinos, woodblocs), um piano, um revólver, um megafone e apitos. Também no que toca à composição, é preciso relativizar o que Weill afirma em seu ensaio sobre o caráter gestual da música. A única melodia composta por Brecht que é mantida no *Singspiel* – com modificações que já citamos – é *Alabama Song*, não por acaso destinada à única atriz da estreia que não tinha treinamento vocal operístico, Lotte Lenya. Para além disso, se a *Song* necessariamente implica certa facilidade melódica, certa rigidez do esquema harmônico e recursividades – responsáveis em

²⁷¹ Ver original no final do capítulo [T. do A.]

conjunto por fixarem as sessões e criarem apoios mnemônicos –, Weill mantém do gênero nesta peça, quando muito e às vezes, a facilidade da linha principal do canto. Sendo que o esquema de repetições e retomadas é sempre pretexto para alterações orquestrais e corais sutis, que deslocam o sentido estrofe a estrofe, refrão a refrão.

Integrando o todo da peça há ainda um recurso wagneriano que impede que se diga que a peça é exclusivamente baseada nas canções. Assim atualizava-se também, em certa medida, as reflexões de Busoni sobre o *Leitmotiv* explicadas por Weill em seus primeiros artigos para a Deutsche Rundfunk²⁷². Ou seja, o caráter de ilusão eficiente que Mahagonny representa para as personagens encontra seu correlato musical numa paródia que, servindo de modelo para a toda a peça, sublinha a construção artificial da própria peça. Isso acontece porque, assim como a encenação de Neher está mais ou menos centrada sobre o movimento de crescer e minguar da lua, o mesmo refrão de *Auf nach Mahagonny* (“schöner, grüner Mond von Alabama, leuchtet uns”) fez com que Weill fosse buscar no refrão de *Das Lied der Jungfernkranz* de *Der Freischütz* (“schöner, grüner, schöner grüner Jungfernkranz”) um motivo que estrutura quase todo o *Songspiel*:

²⁷² “Zur Verfremdungstechnik im Songspiel Mahagonny” In: WAGNER, Gottfried. *Weill und Brecht – das musikalische Zeittheater*. München: Kindler, 1977, p.166-167.

Canção da grinalda, Ato III, cena IV, compassos 21-22²⁷³

Na ópera de Weber, a *Canção da grinalda*, uma canção popular bastante ingênua, precede a cena do concurso de tiro que, vencido afinal por Max, vai permitir que ele se case com Agathe e suceda Cuno, pai da donzela, o atual líder da comunidade rural:

A CANÇÃO DA GRINALDA

Oferecemos a ti esta grinalda
com violetas azuis em seda.
Convidamos-te para a ciranda
E a alegria que o amor te conceda.

Bela, verde grinalda!
Violetas azuis em seda!

Lavanda, mirto e tomilho
cresceram no meu jardim.
Ó, quanto ainda tarda o meu noivo?
Cairá de amores por mim?

Bela, verde grinalda!
Violetas azuis em seda!

Por sete anos ela tramou
feixes dourados nas anáguas;
véus fininhos ela fiou
com verdes presilhas nas tranças.

Bela, verde grinalda!
Violetas azuis em seda!

Já sete anos haviam se passado
Quando ele galante chegava;

²⁷³ WEBER, Carl Maria von. *Der Freischütz – complete vocal and Orchestral score*. New York: Dover Publications Inc., 1977, p.166.

Ela, enfim, deu-se ao bem-amado
e ganhou também a grinalda²⁷⁴.

Retomando um conhecido *locus* da lírica medieval amorosa – a espera da jovem camponesa pelo prometido cavaleiro ausente em batalha –, a canção original também destaca as expectativas e apreensões das personagens antes que o conflito central seja resolvido. Nesse momento da ópera de Weber, contudo, não é apenas o amor de Max por Agathe que está para ser confirmado ou não, mas toda a coerência do mundo campestre, que une a manutenção das funções sociais masculinas e femininas tradicionais (a caça e a guerra; a sentimentalidade e o trabalho doméstico) com a ideia de uma comunidade produtiva e humanamente digna, ordenada segundo a natureza. A canção santifica portanto a expectativa que essas ‘fadas profanas’ anunciam junto à noiva, legitimando o casamento e a vida semifeudal, semiburguesa, que o acompanha.

Dado o desenvolvimento da trama, que faz com que o caçador iniciante, para vencer o concurso, feche um contrato com o diabo na ‘Garganta do Lobo’ [Wolfs Glub] – recebendo sete balas encantadas em troca –, a própria passagem de Max pelo inferno é também justificada. Isso aprofunda o sentido simbólico da peça: tal como em toda grande novela romântica, afins como tais ao idealismo, trata-se aqui de um embate entre os impulsos da alma, cosmologicamente generalizado como conflito entre o bem e o mal. Tudo termina enfim por ser resolvido pela chegada do príncipe da Boêmia, Ottokar, que garante o triunfo das boas aspirações e redime o desvio necessário pelas “forças obscuras”, ungindo a comunidade – como as damas de honra à noiva – com um véu dourado, uma auréola²⁷⁵. Natureza e civilização dão as mãos num final feliz.

Já em *Mahagonny Songspiel* o que acontece é exatamente o contrário, o que se manifesta na semântica musical justamente através da paródia de Weber: contornando tanto a formulação dos desejos do lumpesinato quanto o final em aberto da peça – que suspende *débaucherie* e revolta pública como construtos ilusórios, simultaneamente afins e contrários à irracionalidade capitalista –, a *Jungfernkranz* ironiza a busca de um ‘oásis dos prazeres’, assim como fecha a peça em frustra compensação do desejo não atendido, indicando uma espécie de círculo vicioso. No início da peça a primeira linha do canto de Charlie, que abre o *Songspiel* (“Auf nach Mahagonny, die Luft ist kühl und

²⁷⁴ “DAS LIED DER JUNGFERNKRANZ// Wir winden dir die Jungfernkranz/ Mit veilchenblauen Seide/ Wir freuen dich zu spiel und Tanz/ Zu Glück und Liebesfreude./ Schöner grüner Jungfernkranz/ Veilchenblauen Seide.// Lavendel, Myrt und Thymien/ Das wächst in meinen Garden;/ Wie lang bleibt doch der Freiermann?/ Ich kann es kaum erwarten.// Schöner grüner Jungfernkranz/Veilchenblauen Seide.// Sie hat gesponnen sieben Jahr/ Den goldenen Flechs am Rocken;/ Die Schleier wie Spinweb klar./ Und grün der Kranz der Locken.// Schöner grüner Jungfernkranz/ Veilchenblauen Seide.// Und als der schmucke Freier kam/ War'n sieben Jahr veronnen;/ Und weil sie der Herzliebste nahm./ Hat sie den Kranz gewonnen”. *Ibidem* [T.do A.]

²⁷⁵ Qualquer semelhança com a chegada do arauto a cavalo na última cena de *A ópera dos três vinténs* não é casual.

frisch”), é uma derivação do motivo weberiano, que aparece ao piano na introdução. A ele, a melodia vocal associa uma sucessão de segunda maior e quarta justa (ré, mi, lá):

Compasso 1, *Auf nach Mahagonny/Allegro non troppo*

Canto de Charlie, *Auf nach Mahagonny/Allegro non troppo*

Ao final da peça, depois que Bessie desmentiu o espetáculo como uma “palavra inventada”, o saxofone retoma, um tom abaixo (do, ré#, sol) uma modificação branda do intervalo (2ª aumentada, 4ªJ), para que em seguida, o piano e os metais, como que extenuados, repitam em *ad libitum* e *decrescendo*, antes do sarcástico último toque no sino, o motivo weberiano. Isso acontece ao mesmo tempo em que a lua de Neher some do palco, encerrando a peça:

Saxofone, *Epílogo*, Compasso 38

Piano, *Epílogo*, Compassos 41 e 42

Decerto, como veremos a seguir, o trabalho da música com os traços da canção é bem mais sutil que esse simples truque de integração do sentido geral da peça – já divisado por Weill na ópera *Doutor Fausto*, como se vê no ensaio *Fausto de Busoni e a reforma da ópera*. Ainda assim, redundando numa quase direta alegoria cênico-musical, como se ela tivesse de assegurar algo que se perde nas partes, esse procedimento musical diz algo sobre o que há de interessante e o que há de insuficiente no uso que Brecht e Weill fazem da paródia nesse primeiro momento da parceria.

O desdobramento camerístico da *Jungfernkranz*, mesmo que aqui opere sobre uma forma cênica, não parece ser exatamente épico. O que há de épico nele talvez seja o fundamental do princípio formal, mas não o compreende totalmente: com a profanação da doce canção das damas de honra, sublinha-se a distância entre o ideal romântico da plenitude íntima (válido ainda especialmente para a geração guilhermina formada pelo romantismo diluído) e o éden de Mahagonny, encharcado de uísque, sensualidade infértil e exploração (que oferecia uma alternativa mais menos fajuta ao outro ideal, antigo, *biedermeier*). Esse procedimento, contudo, uma vez que não resolve o problema de criar pontos de vista musicais específicos, também não reforça a descontinuidade entre as canções, como Brecht pretende em seu quadro de caracterização do épico²⁷⁶, mas sim estabelece a continuidade ausente na ação episódica.

Em todo caso, é também pouco provável que essa paródia, por si só, dependendo como depende da escuta informada, tenha realizado outro propósito central da técnica épica, que dava razão de ser às queixas de Brecht diante do caráter hermético do teatro expressionista: permitir que o espectador comum notasse a ironia e criticasse, pela distância entre modelo e ação, a mensagem irônica das canções. Afinal, não fora Weill mesmo quem em *Compromisso com a Ópera* chegara à constatação de que a nova geração alemã não dispunha de uma arte de massas tão disseminada quanto a ópera de Verdi para os italianos?²⁷⁷

²⁷⁶ Como reza uma das linhas da arquivada tabela de comparação do épico com o dramático: “Forma dramática de teatro – os acontecimentos decorrem linearmente, uma cena em função da outra. Forma épica de teatro – os acontecimentos decorrem em curvas, cada cena em função de si mesma”. Mais complexo talvez seja compreender o funcionamento desse drama descontínuo em que o *Drama de Estações* expressionista e os “números” – ou *tableaux* – do teatro popular, antagônicos como são sob o critério da objetividade, confluem na obra do jovem Brecht; ou o quanto, por outra, a simples cisão do fluxo dramático e a paródia realista realmente eliminam os recursos sugestivos e a arbitrariedade subjetiva que Brecht tanto detestava no Expressionismo. Em todo caso, a tabela está em “Notas sobre a ópera Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny” In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005, p.16.

²⁷⁷ Um importante indício de que essa questão de conhecimento prévio da tradição era um entrave para o tipo de crítica acessível, implícita no teatro épico almejado, pode ser comprovada pelo fato de que, na ópera *Mahagonny* (e também na *Ópera dos três vinténs*), as paródias serão muito mais diretas e tendem a serem extraídas de um registro mais conhecido da cultura musical. Isso pode ser verificado, por exemplo, no quadro do “Hotel dos homens ricos” (Nº9) uma colagem e variação escrachada, virtuosística, da canção de Schubert *Gebet einer Jungfrau* (Prece de uma virgem). Assim como na cena em que Mahagonny entra em colapso, quando uma famosa canção marítima *Stürmisch der Nacht* (Noite de tormenta) dá forma musical à viagem do lumpesinato rumo à sua terra utópica, num barco feito de mesa de bilhar, passeadeira de cortina e ‘marujos’ embriagados.

4.2. Comentário sobre os quadros de Mahagonny

Allegro non troppo, N°1

Diferentemente de muitas óperas que se iniciam por coros diáfanos, nos bastidores, e cuja música lentamente vai se formando com a entrada das personagens (*Cavalleria Rusticana*, p.ex.), *Mahagonny Songspiel* começa com um tiro de revólver que faz explodir no palco uma barulhenta marcha. Isso é o que inicia a primeira parte do *Singspiel*.

O bumbo e o prato, alternados, acentuam os tempos fortes do compasso 4/4, um clarinete e o saxofone introduzem dobrados em quintas as reminiscências da *Jungfernkranz* num motivo horizontal banal, que é repetido meio tom acima e alternado com uma frase de resposta ascendente nos vibrantes violinos. Tudo é sublinhado por um insistente, alto e dissonante trilo do clarinete em fá. O trombone faz o baixo, num falso movimento de tônica/dominante, característico da estilização de Weill para a música de fanfarra: o pedal dó-sol calça o motivo do clarinete e do sax; quando ele sobe meio-tom (lá#-sol#-fá), o baixo deixa de fazer o movimento estereotipado t/5ª (dó-sol) e faz t/7ª m (sol/fá). Com a subida de semi-tom do bordão e da melodia, lá se vai o espectro simples da harmonia do jazz primitivo que todo o arranjo sugere²⁷⁸.

O trecho é vistoso, saltitante, alegre; isso e a orquestra em *fortissimo* conferem a essa abertura um tipo de funcionamento semelhante ao das aberturas dos shows de variedades ou do circo (a fanfarra, o trilo e também a histriônica repetição da célula rítmica colcheia-pontuada-e-semicolcheia nos *woodblocs* não deixam dúvidas). Em vez do mestre de cerimônias e do anúncio das atrações, contudo, o que temos é Charlie, enumerando, em *Auf nach Mahagonny*, de dentro de um ringue de boxe, os atrativos da cidade imaginária para onde o espectador vai ser levado. Como condutores da viagem, a linguagem da propaganda e a aliciamento sexual grosseiro, irmanam-se:

Bela, verde lua do Alabama, nos ilumine!
Pois nós temos aqui,
No bolso de nossas camisas,
Dinheiro em espécie
Para pôr em suas bocas

²⁷⁸ Uma explicação exaustiva das alterações que a harmonia de Weill opera sobre o esquema ABA' das *Songs* pode ser vista em "Übernahmen aus der Tradition der Unterhaltungsmusik", especialmente dedicada às canções de *Happy End*. In: WAGNER, Gottfried. *Op. Cit.*, pp.104-121.

Um riso grande e estúpido²⁷⁹.

Entre estrofe e refrão, há uma alternância sutil de orquestração, que pode passar despercebida, graças ao impetuoso andamento e à transição equilibrada de timbres. Nas estrofes, onde a descrição do ambiente de Mahagonny acontece, o clarinete acompanha melodioso o canto de Charlie, enquanto o violino pontilha a textura muscial com *pizzicatos*. Nos refrões, entram os demais integrantes do quarteto masculino e o acompanhamento é feito apenas pelo piano, num *staccato* que estende os *pizzicatos* dos violinos, trazendo de volta o trecho extraído de Weber. Internamente ao refrão há também mudanças estruturais que marcam a alteração do modelo de Weber: enquanto as damas de honra trazem para a noiva de Max as tradicionais oferendas (flores e um véu de cetim azul), o coro de machões oferece ao espectador o dinheiro que tem no bolso – o que reduz o espectador a algo menos étéreo e puro que uma noiva camponesa, uma espécie de prostituta ou pau-pra-toda-obra. Esse desnível textual, criado pela paródia, é ritmicamente marcado por alterações de compassos (3/4, 2/4, 4/4) na sessão em torno de “unter Hemde Geldpapier”.

Zum kleinen Marsch

Como forma de dar continuidade e de estabelecer vínculos entre os números da peça, Weill inseriu entre cada uma das canções peças de música pura que têm funções cênicas e musicalmente coesivas diversas (nem sempre equivalentes, por sinal, ao que nos ensaios consta como música gestual). A primeira dessas peças é *Zum kleinen Marsch* que, além de permitir que um bar seja rapidamente instalado no palco, estabelece ligações formais entre o N°1 e trechos de outras canções (*Gott auf Mahagonny*, compassos 131 e 159; e *Aber dieses ganzes Mahagonny*, compassos 134-143). Ela também desempenha a função não-épica de figurar a viagem dos homens para Mahagonny que o bordão “Vamos para Mahagonny” no N°1 indicava, dando continuidade ao motivo marcial estruturado em colcheia pontuada e semicolcheia que organizava todo aquele movimento.

²⁷⁹ Não há registro de *Mahagonny Songspiel* nas obras completas de Brecht. A partir daqui, portanto, passaremos a acompanhar o “libreto” da peça tal como publicado na versão comentada, editada pela Suhrkamp na série *Suhrkamp Taschenbuch Materialien*. “Schöner, grüner Mond von Alabama, leuchtet uns/ Denn wir haben heute hier/unter Hemde Geldpapier/ Für eine grösse Lachen deines grossen dummen Munds”. KNOFF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg). *Brecht/Weill >>Mahagonny<<*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, p.13 [T. do A].

Para além disso, o que se pode destacar aqui é que, nos metais, um tipo de contraponto pseudo-arcaico em três vozes – semelhante ao que Weill vai usar na *Canção do em-vez-de* de *A ópera dos três vinténs* –, já está sendo elaborado²⁸⁰. A voz mais aguda, no trompete em parábola, ameaça um levante em *ff* e retorna ao *p* que predomina. Ademais, este *intermezzo* também indica que um vínculo orgânico entre as partes é rejeitado em toda a peça. Dividida em A, B e A', a repetição é cortada ao meio, sendo interligada sem interrupção ao N°2 (pela indicação *attacca*), procedimento que age como que empurrando a escuta numa mudança brusca de andamento e de métrica. A marcha é composta em frases com métrica de 4 tempos; *Alabama Song*, que virá em seguida, começa acentuada de 2 em 2 tempos, por isso a impressão que fica para o ouvinte é a de uma queda brusca, sem anteparos, no caos urbano.

Alabama Song N°2

Se *Auf nach Mahagonny* funciona ao mesmo tempo como abertura da peça e formulação dos desejos dos homens em comprar “delícias” com o dinheiro que trazem nos bolsos, *Alabama Song*, o N°2, corresponde à mesma situação, mas agora vista da perspectiva das mulheres. Em geral, de acordo com a ênfase que música opera sobre a letra, a canção está dividida por dois planos de realidade: um plano imediato representado pelas estrofes, em que, num misto de mendicância e convite sexual²⁸¹, as mulheres pedem a um terceiro (o espectador?) direções para o “próximo dólar” ou “o bar mais próximo”; e outro plano vigente nos refrões, mais da ordem da fantasia, onde o que predomina é o adeus à lua de Alabama e o desejo de anestesiarse (ou divertir-se) com uísque.

Oh, show us the way to the next whisky bar
Oh, don't ask why, oh don't ask why
For we must find the next whisky bar
For if we don't find the next whisky bar
I tell you we must die! I tell you we must die!
I tell you we must die!

²⁸⁰ Porque evita a caracterização maior/menor segundo as funções tonais, esse tipo de contraponto difere do moderno. Como além disso não é composto de intervalos “angulosos” nos tempos fortes (segundas, sétimas, quartas aumentadas e quintas diminutas), traço da polifonia que tende à atonalidade, isso confere a ele certa qualidade pré-moderna, anterior mesmo a Bach. Uma vez que é aplicado aos metais, por fim, a mistura entre a música arcaica (feita para madeiras e cordas) e a evocação das bandas marciais provoca um estranhamento amplamente explorado em todo o Teatro-Cabaré.

²⁸¹ “Oh show us the way to the next whisky bar/ Oh don't ask why, Oh don't ask why”. Se há um gesto aqui ele seria, do ponto de vista masculino grosseiro que é o da peça, a mistura de um desfalecer fingido, oportunidade criada para uma aproximação íntima, com um literal.

Oh! moon of Alabama
 we now must say good-bye
 We've lost our good old mama
 and must have whisky.
 Oh! You know why²⁸².

Esse descompasso entre a penúria da situação imediata e o breve desaforo – efêlico, onírico, dançante – das memórias e expectativas, se materializa também no plano musical. Inicialmente as estrofes em andamento rápido – que, dadas as dissonâncias nos metais, e o conteúdo da letra, sugerem uma cena de rua atravessada por buzinas desencontradas – são acompanhadas por um *ostinato* dos metais em colcheias constantes, ininterruptas, e são cantadas por Jenny num tenso *Sprechgesang*. A cada repetição das estrofes, no entanto, um processo de deterioração é sugerido pela música. O *Sprechgesang* de Jenny começa perfazendo um arco de terça menor e termina numa “monodia” em dó. Na segunda estrofe, o fluxo constante do *ostinato* da primeira é substituído por acordes em *ff* no piano, sincopados e irregularmente distribuídos. Se a confusão urbana antes sugerida acoitava e oprimia, esses trancos angulosos fazem pensar em tropeços, na “marcha” de um corpo fragilizado pelo tumulto:

VOZ: oh show us the way to the next little dollar

PIANO: ff

for we must find the next little dollar for if we don't

find the next little dollar.

²⁸² KNOPF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg). *Op. Cit.*, p.14

Também entre os refrões, de andamento mais lento e dançante, há uma dinâmica de deterioração que é figurada musicalmente como uma espécie de proliferação delirante e/ou embriagada. O primeiro refrão é cantado apenas por Jenny, cuja linha vocal é acompanhada pelo violino cheio de *vibratos* e respondida por um longínquo trompete com surdina. No segundo refrão, as vozes de Jenny e Bessie estão em cânone, as figuras de acompanhamento do clarinete são, mais que dissonantes, incongruentes com o restante do arranjo, e a textura sonora dos violinos se adensou.

Finalmente há também a relação harmônica entre estrofe e refrão. A distância entre escape e realidade está organizada de acordo com uma polaridade entre Dó (estrofes) e Sol (refrões) que não obedece à relação tônica/dominante, pois as tonalidades apenas fixam contrastes num todo que não progride organicamente de um polo ao outro. O *Sprechgesang* da primeira estrofe do canto gira em torno de dó (quinta justa de Fá), mas o acorde que estrutura a condução no piano, além de ter a 3ª distintiva suspensa pela 4ª J (sib) e tencionada pela adição da 9ª (sol), é diluído pela alternância com complexos cromáticos distantes do Fá menor (ver ex. abaixo). O refrão, como indicamos na seção anterior, é tão encoberto pela sobreposição de sol e ré no pedal grave do piano que a cadência harmônica tradicional mal se caracteriza.

Compassos 119-124, *Alabama Song*, N°2.

Vivace, N°3a

A interligação seguinte entre os poemas se dá por meio de um *intermezzo* que desempenha várias funções. Em parte, como em *Zum kleines Marsch*, sua função, não-épica, é de ilustração: aqui é figurado o caos de Mahagonny, o que via de regra nesta peça fica marcado pelo uso da atonalidade. Em parte, organizado sobre uma melodia veloz nos violinos que dá lugar a um *tutti* impetuoso em *fff*, ele prenuncia a dinâmica de

Wer im Mahagony blieb, apontando também para as últimas canções, quando Deus e a Revolução estão em disputa.

Nesse ponto cumpre lembrar que o uso da atonalidade é um dos traços dessa peça que faz pensar numa – indesejável – continuidade da linguagem de Weill anterior a Brecht conservada ainda neste momento da parceria.

Cumprindo o objetivo que se delineava em sua ensaística de 1923 a 1925 sob a insígnia da simplificação, essas peças do ‘teatro de atualidades’ escritas com Brecht, são as primeiras obras em que o compositor, construindo uma nova linguagem, começa a pautar suas composições pela relação ambígua com a tonalidade que, daí em diante, ele jamais abandonaria²⁸³. Isso acontece, porque, embora as melodias sejam escritas evitando intervalos inconciliáveis com a tonalidade e, no limite, com a escuta formada pelas *Songs* (basta pensar nos arpejos relativamente comuns do refrão de *Alabama Song*), por outro lado, complexos tonais modificados²⁸⁴ operam sem desempenharem suas funções harmônicas tonais, permitindo assim também certa elasticidade no manejo da métrica²⁸⁵. Os traços conservados da harmonia tonal e as melodias comuns, *cantabile*, a estilização dos *ostinatos* com base nos ritmos e trejeitos de articulação do jazz (isso quer dizer: falsa condução tonal do baixo e blocos homofônicos) evocam assim o tonalismo, sem coincidir com ele.

Em contraste com isso, há certas passagens polifônicas em *Mahagonny Songspiel*, em que as melodias são deliberadamente construídas de modo a afastar esse quadro de referência, enquanto que a harmonia, embora ainda conserve polos de organização, se afasta completamente de qualquer resquício da música popular ou da harmonia tradicional europeia²⁸⁶. Esse detalhe remete à fase de elaboração da

²⁸³ Jamais abandonaria porque o fato de Weill preparar na Europa uma linguagem que já tinha como inspiração o jazz, faz com que nos EUA ele possa continuar a compor baseado numa linguagem estruturalmente semelhante (embora estilisticamente bem diversa). O tonalismo do jazz não coincide com o da tradição europeia, já que sua harmonia se desenvolveu a partir do *blues*, cuja base é a escala pentatônica. Isso vai resultar em diferenças harmônicas importantes, presentes desde este momento na música de Weill (qualquer grau maior pode funcionar com sétima menor, o que apaga o traço distintivo das dominantes de V grau; a relação tônica/relativo é diversa, já que a pentatônica não tem VI grau; por meio de cromatismos é possível diluir a distinção maior/menor, p.ex., no caso da pentatônica menor, que comporta a terça maior).

²⁸⁴ Eis algumas das modificações que Weill incorporou a sua linguagem: adição de notas não pertencentes ao grau de origem, principalmente a sexta maior no acorde menor de VI grau; estruturação de acordes por quintas e quartas; progressões harmônicas cromáticas feitas no entanto com tríades tonais modificadas quebrando-se assim as tensões do ciclo das quintas; desvirtuamento do movimento-clichê no baixo de fanfarra $t/5^a$; transformação dos acordes maiores por adição de sétima menor, mesmo quando não são dominantes; cadências modais, especialmente as eólicas, frígias e dóricas.

²⁸⁵ Na medida em que as relações tonais não são inequívocas, Weill pode alterar o balanço das partes, as proporções métricas das frases e também a direcionalidade harmônica – nesse sentido o fim da obrigatoriedade dos encadeamentos tonais cria uma situação análoga à do fim do metro fixo na poesia. Esse é um meio técnico fundamental, pois permite trabalhar com uma linguagem musical relativamente comum, quando na verdade apenas seus rudimentos são mantidos. O resultado é uma estilização – uma distorção, uma abstração – extraída das melodias e da harmonia do jazz. Essa questão métrica derivada da harmonia será explorada em detalhe na análise de *Kanonensong* (Canção dos canhões) e *Anstatt-Dass* (Canção do em-vez-de) de *A ópera dos três vinténs*.

²⁸⁶ Em geral, é nesse tipo de deslocamento semântico, seja da música leve, seja da tradição erudita, que Gottfried Wagner identifica o fator central dos procedimentos de “estranhamento” do compositor nas peças com Brecht. Nesse sentido ver o capítulo IV “Die sprachliche und musikalische Grossstruktur der sechs Bühnenwerke”, especialmente a quarta sessão (“Kurt Weill als verfremder musikalischer Traditionen”, pp.93-96) e a última (“Tonalität und Harmonik”, pp.143-156) de WAGNER, Gottfried. *Op. Cit.*

linguagem de Weill anterior a Brecht. A *Sinfonia Nº1* e o *Quarteto de cordas*, bem como a linguagem operística de *Der Protagonist*, ainda se inspiram bastante na atonalidade livre explorada pelos compositores do começo do século XX (Hindemith, Schönberg, Strauss), daí a ideia de um resquício do jovem Weill na parceria com Brecht. A diferença é que em *Mahagonny Songspiel* a atonalidade tem um sentido semântico – de designação do caos de Mahagonny – que torna funcional a própria impressão de Busoni de que um estilo “clássico” na ópera poderia reorganizar o caos do material musical deixado pela geração de que participara.

É o caso nesse *Vivace*, onde não há um motivo estruturante, mas sim uma sucessão escalar não-diatônica e livre, executada pelo violino:

PART II
Nº 3a Das Leben in Mahagonny

Compassos 1-25, *Vivace*, Nº3

Wer im Mahagonny blieb, N°3

Em *Wer im Mahagonny blieb*, como mencionamos anteriormente, o coro de quatro vozes masculinas nos apresenta o ambiente de bebedeira, jogatina e diversão sexual – a ‘menina dos olhos’ dos cidadãos de Mahagonny – constantemente ameaçado pela lógica da falta e da procura de dinheiro (em troca da venda da própria “pele”) que compõe seu precário equilíbrio. Talvez seja esse o arranjo em que Weill menos se serve da estrutura da canção. Ou então talvez seria o caso de se pensar que daqui em diante no *Songspiel* ele distorcerá a forma até seu limite: as estrofes, extremamente comprimidas pelo *Sprechgesang* veloz de Charlie, mal estabelecem um contraste com os refrões, que, por sua vez, fogem ao embalado típico de uma canção, para se assimilarem, na primeira sessão, ao *arioso* melífluo do canto de Charlie, e na segunda, ao tom peremptório, suntuoso, de um clímax de ópera.

Ou seja, é com uma atitude impetuosa, grandiloquente, heroica quase, que a “lei natural” de Mahagonny é recitada. Contra todas as intempéries, os homens se limitam a permanecerem sentados, no *saloon* de drinques e pôquer de Mahagonny:

Ainda assim ninguém saía
Do salão de pôquer de Mahagonny.
Em todo caso havia alguém que perdia
E o butim era sempre enorme²⁸⁷.

Também nesse caso, o número progride de uma textura mais rarefeita (caixa, piano e coro) para uma mais densa (toda a orquestra), o que agora figura o processo de crise econômica de Mahagonny – decifrando a alegoria apresentada em 1926, trata-se de um lembrete da inflação de 1920-1923. Processo que, depois de ser declarado incontornável – são os “moinhos de Deus” que moem as peles todo dia, não há nada o que fazer –, é resolvido pela violência íntima, naturalizada e tornada economicamente funcional. Isso porque a última incidência do refrão no mínimo sugere uma retirada para o espaço íntimo como refúgio de quem não tem vintém, ou então a cafetinagem e a prostituição, isto é, a venda da intimidade com último recurso de sobrevivência:

A dormidinha em Mahagonny

²⁸⁷ “Aber damals blieben alle/ In Mahagonnys Pokertrinksalon/ Sie verloren in jedem Falle/ Doch sie hatten was davon.” KNOPE, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg). *Op. Cit.*, p.14-15 [T. do A.]

*Não custa cinco dólares por dia,
Pois se alguém descola uma garota
Já não precisa arranjar um extra*²⁸⁸.

O acompanhamento orquestral das estrofes é talvez o mais heterodoxo que já apareceu até aqui. Na primeira estrofe, há uma alternância entre rufos de caixa que invertem a célula básica do motivo da *Jungfernkranz* (agora, semicolcheia e colcheia pontuada) com verdadeiros ruídos ritmicamente similares no piano. É uma evocação escrachada do ambiente de piano-bar, ou dos bordeis americanos (onde o *Ragtime* se desenvolveu por sinal²⁸⁹), limitando-se a reduplicar, numa alternância entre lá e do#, na mesma célula rítmica determinada pela caixa, a primeira nota do canto de Charlie (lá). De estrofe em estrofe a textura vai se adensando, mas, obedecendo à lógica da letra, o faz de um modo cínico, pois a cada lembrança de que a situação econômica piora, os violinos se tornam mais cantantes (inicialmente há o dado simples de que é preciso “vender a pele”; depois o agravante de que a “demanda por peles aumentou”; enfim a constatação de que a situação tornou-se incontornável e metafisicamente justificada pelos “moinhos de Deus”).

Depois da resolução pela cafetinagem ou a degradação mercantil da vida íntima, a música tempestuosa pára, numa fermata. Se a temática da última estrofe são os “moinhos de Deus”, é coerente então que se siga ao repentino silêncio uma paródia de canto gregoriano – sem palavras, apenas murmurado em *bocca chiusa* – que, associada ao conteúdo sexual declarado no último refrão, sela a resolução cínica do problema. Aqui há, assim como no caso do reaproveitamento do motivo de Weber, um recurso épico: o *fff* da orquestra é interrompido e substituído por um belo arranjo das quatro vozes, em melismas, sendo que antes elas gritavam. Isso desloca o plano musical para que o conteúdo da letra se afirme, fazendo com que as sinuosidades do canto sacro²⁹⁰

²⁸⁸ “*Wer in seiner Korb bleibt/ Braucht nicht jeden Tag fünf Dollar/ Und falls er nicht unbeweibt/ Braucht er auch vielleicht nicht extra*”. Essa última incidência do refrão destoa das anteriores, em que a lei de Mahagonny, ainda que desfavorável a todos, era exposta com bonomia pelos homens ainda favorecidos por ela: “A estadia em Mahagonny/ custava cinco dólares por dia/ e se alguém tirava boa sorte/ talvez precisasse de um extra” [“*Wer in Mahagonny blieb/ Brauchte jeden Tag fünf dollar/ Und wenn er’s besonders trieb/ Brauchte er vielleicht noch extra*”]. KNOFF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg). *Op. Cit.*, p.15 [T. do A.]

²⁸⁹ Nesse sentido, ver episódio do documentário da BBC *Jazz* de Ken Burns. Especificamente a parte sobre Jerry Roll Morton, pianista, arranjador e teórico do jazz que trabalhou boa parte de sua carreira nos bordeis de Nova Orleans. Essa origem clandestina do proto-jazz será explorada mais adiante na parceria, remetendo diretamente à sua raiz social nos meios da prostituição. Basta pensar na Zuhälterballade (Canção do cafetão) ou mesmo nas cenas do prostíbulo em Turnbridge de A ópera dos três vinténs.

²⁹⁰ É a estrutura milenar de “fermata, melodia com sentido ascendente, melodia descendente e retomada da ascensão melódica” que caracteriza a paródia de canto gregoriano nesses “arranjos florais e melódicos” que irão se repetir, numa textura menos densa, mais horizontal, no *Where-shall-we-go* de *Benares Song*. Nas palavras do crítico musical: “Die melodiöse Flöskel des >> Where shall we go<< stellt nichts anderes als eine durch mehrere Jahrhunderte gebräuchliche musikalische Frageformel (melodischer Anstieg zum Schluss, sinkende Melodie und melodische Anstieg) dar, wie sie bereits in der mittelalterlichen Gregorianik durch den Einsatz von Lektionenzeichen gefordert werden konnte”. WAGNER, Gottfried. *Op. Cit.*, nota 34, p. 177.

evoquem, em parte, gemidos de prazer, em parte a resignação de uma “revolta calada”, que ocorrerá adiante.

Intermezzo e Benares Song, N°4

O número seguinte da peça, N°4, organizado em torno de *Benares Song*, é novamente precedido por uma introdução atonal. Não só por causa disso, mas também devido às rápidas tercinas que organizam a frase de abertura do trecho, há aqui uma remissão direta à morfologia do *intermezzo* 3a, construída pelas sextinas: o caos de Mahagonny não foi revertido mas sim perdura, com a diferença de que, agora, ele não trabalha mais a favor das expectativas dos migrantes e sim contra eles, exaurindo-os. A impressão geral do trecho é por isso mesmo a de uma desbaratinada valsa que termina num motivo vagamente evocativo de uma retirada militar, no trompete.

A estrutura desta introdução, dividida em três partes, o demonstra: inicialmente temos a fantasia livre desta primeira melodia sinuosa, realizada pelo clarinete e acompanhada pelos violinos em contraponto; segue-se a ela uma segunda sessão, em que a linha principal, agora crescentemente impetuosa (há um *crescendo*), passa para o trompete e é acompanhada por blocos homofônicos em colcheias nos metais graves; enfim há uma última sessão em que o andamento se reduz pela metade. Aqui, onde as colcheias velozes do baixo caíram para morosas semínimas, prenuncia-se já nos trompetes, tal e qual, o motivo de *Benares Song* (“where shall we go”, réb-do-lab-sib), duas vezes repetido, sob uma sucessão expansiva de intervalos extremamente dissonantes nos baixos, feitos pelos metais. Mesmo nesse trecho cantável não há qualquer tonalidade afirmada:

N°4a, Compassos 34-38

Benares song, cantada por todo o conjunto de vozes, sempre em alternância – o que configura uma espécie de diálogo musical entre os homens e as mulheres – tem talvez a letra mais rudimentar de todo o *Songspiel*.

Por meio de uns poucos e reduzidos traços, a penúria de Mahagonny em crise é esboçada na ausência de pouso do bar, na falta de uísque e de telefone (Jenny e Bessie). Situação que, depois de um queixume dos homens (oh sir, goddamn it!), se alterna com um refrão limitado à tosca, se não publicitária, formulação de um novo horizonte pelas mulheres. De certa forma essa redução exerce um efeito sobre a expansiva celebração anterior de *Mahagonny*. A proliferação de um paraíso da imaginação – cheio de delícias da carne, do estômago e do jogo –, se reduz agora à carência de fato, que já estava pressuposta nos desejos rebaixados do começo.

A decorrência disso é que a narração profusa que ocupava a linguagem anteriormente se circunscreve agora quase que a puras funções expletivas ou fáticas (Is there?, oh no!, goddamn it!, Let's go!), com seu conteúdo reduzido a objetos disparatados (whisky, telephone, Benares, sun):

There is no whisky in this town
There is no bar to sit us down
Where is the telephone?
(Where shall we go?)
Is there no telephone?

Oh sir goddamn it, no!

Let's go to Benares where the sun is shining
Let's go to Benares, to Benares
Johnny, let us go²⁹¹

O acompanhamento orquestral desta canção – que novamente transita sem avisos para a canção, num *atacca* – provém da introdução atonal acima comentada e ilustrada pela figura. O saxofone passa a realizar o motivo feito antes pelo trompete (Where shall we go?), que é polarizado pela resposta de um segundo motivo nos trompetes (fa-mib-sib-do). O lugar ocupado pelos intervalos dissonantes do baixo transmuda-se num arranjo em que, sob um pedal lento do trombone em *p*, os violinos em *pizzicato* juntamente com o trompete em *pp* realizam progressões cromáticas que transitam de fa para ré bemol, num movimento descendente vagamente evocativo de um tango sem síncopas, em duas colcheias e semibreve. Tudo é pontuado pelo “Oh!” dos homens que atravessa o espaço sonoro com uma dissonância, na medida em que o trecho está polarizado em Fá menor (a 4ª aumentada, de lab/si para mib/lab).

²⁹¹ KNOPF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg). *Op. Cit.*, p.16.

A redução da textura a essas três linhas polifônicas independentes (voz feminina; trompete e violinos; saxofone e trompete com surdina alternados) que por assim dizer expandem-se centrifugamente, mas retornando ao mesmo Fá menor (um fugato em câmera lenta, que não sai do lugar, digamos) concretiza musicalmente a impressão de desagregação estática que a letra já sugere. Isso é harmonicamente confirmado, pois o trecho sugere certo movimento de balança, sem centro definido, com a primeira sessão da estrofe inequivocamente em Fá menor (“There is no whisky in this town”), e na segunda sessão (“Where is the telephone”), sem que o padrão rítmico se altere, com todas as demais linhas movendo-se para um complexo harmônico indefinido, que o baixo estabiliza brevemente em Fa#.

A transição para o refrão (“Oh sir gooddamn it!”), que figura uma espécie de estiramento da textura sonora, é feita *a capella*. Numa rápida imitação de *cantus firmus*, o baixo do coro masculino em *sostenuto* toma o lugar do Fa# do trombone; o barítono e o tenor descrevem então um movimento cromático em *legato*, de modo que as vozes se orientam em sentidos opostos: sol/reb; sol#/do; la/si. O ouvinte vai notar que o trecho é de um humor grotesco, sarcástico, afinal, o trio que acaba de “cair no abismo” com seu breve “Oh!” é retomado no refrão sensual com a mesma sílaba: “Let’s go! Let-us-go!”.

No refrão, o clima da música muda radicalmente, deixando para trás a morosidade das estrofes. O piano contorna bem de leve todo o arranjo, estabelecendo como base um ritmo dançante lento, agora mais claramente organizado em 4/4; os semitons, que até então estavam no pano de fundo, irrompem para o primeiro plano (Let’s go). A textura musical abre-se, num caloroso e sensual dueto de Bessie e Jenny, cujas linhas vocais sobrepostas em terças maiores e menores percorrem um desenho escalar diatônico banal, precedido por um salto de sexta maior em “where the SUN IS SHINING” sublinhado pela articulação acentuada do canto. Enquadrando todo o trecho existe a sugestão da cadência II-V-I em Fá maior que, em sua segunda incidência, modula de volta para Fá menor das estrofes. Na repetição que se segue, o piano é integrado ao arranjo, reforçando os *pizzicatos* dos violinos nas estrofes e, nos refrões, sobrepondo ao canto banal de Jenny e Bessie progressões mecânicas da escala diatônica de Fá maior, ressaltando-se assim a bobeira das melodias principais, agora também dobradas em uníssono pelos violinos.

O final da canção reserva uma surpresa, que também se realiza musicalmente. É quando chega a Mahagonny a notícia de que Benares foi destruída por um terremoto, o que é anunciado com um *tutti* gritante da orquestra, com as vozes também em *fff*. Trata-

se enfim de mais uma paródia, desta vez das inúmeras sessões de óperas em que uma catástrofe distante é anunciada e muda o sentido da ação dramática principal:

*Worst off all, Benares
Is said to have perished in an earthquake!
Oh! our good Benares!
Where shall we go!
Is said to have been punished in an earthquake
Oh! Our good Benares!
Where shall we go!*²⁹²

Coral e Gott im Mahagonny, N°5

O número seguinte compõe o desfecho da peça, que, como não poderia deixar de ser na obra do jovem Brecht, tão impregnada pela liturgia bávara, resolve-se num embate entre o Deus de Mahagonny e os habitantes da cidade assolada pela crise. Exatamente por essa razão, a peça instrumental de introdução desse trecho, um coral em 2/4, escrito para saxofone, clarinete, trombone e violino, traz de volta os empréstimos da música sacra, que já estavam em questão desde o desfecho de *Wer im Mahagonny blieb*, com o canto gregoriano.

A própria instrumentação de uma peça sacra com metais de fanfarra já é um procedimento de estranhamento, mas isso se acentua pela estruturação do trecho segundo uma harmonia cromática, que deixa propositalmente as dissonâncias em evidência. No momento ascendente do coral (ele perfaz uma curva em parábola, tanto no que toca à direção das vozes quanto no que diz respeito agógica), a retomada depois de uma breve fermata é feita num uníssono em Si que se transforma numa estridente segunda menor entre o trombone e o sax, movimento esse imitado pelo trombone em cânone no grave. No ápice da curva, os trompetes na voz mais aguda são esganiçados, como se gritassem. A descida da polifonia é feita, por outro lado, com a adição do violino, que torna mais branda ainda as relações intervalares também menos dissonantes.

O tratamento musical de *Gott im Mahagonny* confere uma interpretação precisa à letra de Brecht. Aqui pode-se ver com nitidez em que grau a música determina as possibilidades cênicas dos poemas de Brecht. Afinal se a letra divide-se originalmente apenas entre o discurso dos homens e o de Deus, a música faz com que o embate seja

²⁹² “Mahagonny Songspiel” In: KNOFF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg). *Op. Cit.*, p.17.

também relatado pela introdução de uma terceira perspectiva, a das mulheres. Isso acontece porque a segunda sessão do refrão é posta nas vozes de Bessie e Jenny, que repetem mecanicamente, numa terça menor descendente (reb-sib) – em registro bem mais agudo que o do coral oprimido masculino e um tantinho debochado – uma micronarrativa sobre a reação dos homens diante da ameaça de Deus. Narrativa aliás “iluminada” por uma 5ªJ nos metais (réb/lab) em *sostenuto*, para a qual a linha das vozes femininas serve de 8ªJ e 6ªM:

Os homens de Mahagonny entreolharam-se
Sim, disseram os homens de Mahagonny²⁹³.

A canção começa numa ambiência obscura, que tem a ver com a sugestão do poema de uma “manhã cinzenta”. Isso é providenciado pela sucessão de notas lentas e graves do piano, em *pp*, que acompanha o relato dos homens sobre a chegada de Deus em Mahagonny (os “passos” das notas em *staccato* criam também, é justo dizer, certo clima de suspense que remete à chegada repentina de Deus). Esse relato, por sua vez, toma inicialmente a forma de uma espécie de litania, na qual os homens limitam-se a repetir, em quintas sobrepostas separadas por uma terça maior ascendente e descendente (ré/la – fá/do) a sextilha circular sobre a chegada de Deus em Mahagonny. Ao fundir o tipo de recitação grave e reverente de uma litania com a lerdeza de uma ressaca matinal emendada em outra bebedeira, a profanação religiosa deixa de ser sutil como era no coral arranjado para metais. Torna-se descarada e também engraçada:

Numa manhã cinzenta
Bem na hora do uísque
Deus chegou a Mahagonny
Deus chegou a Mahagonny
Bem na hora do uísque
Notamos Deus em Mahagonny²⁹⁴.

As estrofes – que correspondem às acusações de Deus – transformam completamente essa ambiência musical, mas ainda prologam a paródia litúrgica. Cada verso em que Deus, um barítono em registro grave, enumera os pecados dos homens de Mahagonny, é marcado por toques nos sinos que acompanham aproximadamente as alturas de sua melodia agitada, que conota irritação. O efeito disso é bastante cômico,

²⁹³ “Ansahen sich die Männer von Mahagonny/ Ja, sagten die Männer von Mahagonny”. “Mahagonny Songspiel” In: KNOFF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg). *Op. Cit.*, p. 17. [T. do A.]

²⁹⁴ “In einen grauen Vormittag/ Mitten im Whisky/ kam Gott nach Mahagonny/ kam Gott nach Mahagonny/ Mitten im Whisky/ bemerkten wir Gott auf Mahagonny”. *Ibidem* [T. do A.]

não só porque o trombone dobra o canto divino em uníssono, mas também porque sua linguagem nada tem de elevada. No fundo, é quase como se Deus fosse caracterizado como o representante da ordem de Mahagonny, que, diante do descalabro público e privado, perde a compostura.

Nesse sentido, além das gírias (trocken sein; alles gar sein; mit Sack und Pack marschen), chama atenção a sequência das acusações: em primeiríssimo lugar, ele reclama da falta de cerveja e da pouca reverência dispensada a sua presença (“Bebem como cisnes meu trigo ano a ano? Ninguém esperava por mim e quando chego está tudo acabado?”²⁹⁵); em seguida, nota o estado das mulheres (“Vocês riem nas tardes de sexta-feira? Eu vi Mary Weeman de longe, encharcada e nadando no lago salgado como um bacalhau. Ela jamais ficará seca novamente, meus senhores”²⁹⁶); por fim reprime-os por serem irreverentes também com os patrões e as organizações religiosas filantrópicas, tal qual o Exército da Salvação (“Vocês reconhecem esses patrões? Estão cagando para meus bons missionários? Veem seus cabelos brancos de beberões? Como poderei viver no céu com vocês?”)²⁹⁷.

A partir da terceira estrofe, que corresponde à sentença divina dirigida aos homens – ele os condena ao inferno – a dinâmica musical se altera. Se inicialmente os homens relatam a chegada de Deus em Mahagonny sob aquela opressa ambiência musical litúrgica, do terceiro refrão em diante até mesmo esse relato já assume a forma de uma valsa impetuosa, expansiva. O canto do coral masculino, consequentemente, se altera: na terceira estrofe, é operístico, cheio de vibratos e apoiado por *tremolos* dos metais; na quarta, volta ao *pp*, mas a tensão permanece operando graças à compressão

²⁹⁵ “Sauft ihr wie die Schwämme/ Meinen guten Weizen Jahr für Jahr?/ Keiner hat erwartet dass ich käme/ Wenn ich komme jetzt, ist es alles gar?”. *Ibidem*, p.17.

²⁹⁶ “Mary Weeman sah ich ganz von fern/ Wie ‘nen Stockfisch stumm im Salzsee schwimmen/ Sie wird nicht mehr trocken, meine Herrn”; Aqui a referência à ‘mulher encharcada’ ‘nadando no lago’ pode implicar desde uma alusão pornográfica ao desejo feminino até a situação drástica do suicídio em “Von ertrunkenen Mädchen” de *Hauspostille*, resignificada em *Baal*. Nesse sentido ver o comentário sobre o poema no capítulo 2. *Ibidem*, p.17.

²⁹⁷ “Kennt ihr diese Patronen?/ Scheisst ihr meinen guten Missionar? Soll ich wohl mit euch in Himmel Wohnen/ Sehen eurer graues Säuerhaar?” *Ibidem*, p. 18. Neste caso, convém destacar também como, desde esse momento, Brecht ataca o Exército da Salvação. E também lembrar que, se o assunto permanecerá sendo tratado por Brecht na mesma chave em *Happy End* (1929) e em *Santa Joana dos matadouros* (1932), ele já fora abordado sob um viés ainda mais provocativo por Georg Kaiser, bem antes. É de 1912 (“Von Morgen bis Mitternacht”) a cena bufa em que um caixa de banco, protagonista da peça, incrédulo diante da histórica sessão de confissões promovida pelos missionários, atira um saco de dinheiro bem no meio da sala e vê todos os que estavam segundos antes dedicados ao ritual se estapearem para apanhá-lo. Brecht embora siga mais ou menos na mesma direção em seu *Mahagonny Songspiel*, ele critica a cena de Kaiser numa nota de 1922. A esse expressionista mais racional (única qualidade que o salva para Brecht) o que falta é a crítica das contradições, não o tino para seu registro seco e chocante. Por isso ele é cinematográfico, o que aqui não é nada lisonjeiro, mas sim sinal de que o dramaturgo barganha efeitos com o humor cético: “Típica a cena do Exército de Salvação! Tudo se agrupa em torno de uma piada (e o efeito surge do escarnecido!). O fato de os convertidos se apoiarem no dinheiro como famintos é uma ocorrência como qualquer outra, não depõe contra Kaiser, por mais vulgar que seja. Mas qualquer artista não se contentaria em apresentar o fato. Se tivesse acrescentado arte (até mesmo às custas da verossimilhança externa!) também retardando e transpondo a questão para o âmbito da palavra, transformando o todo numa horrível manifestação de humanitarismo com toda as suas nuances e gradações... Kaiser faz uma tomada cinematográfica!”. BRECHT, Bertolt. *Diários de 1920 a 1922*. Porto Alegre: LP&M, 1995, pp.103-104.

da métrica na recitação acelerada de um *Sprechgesang*, sublinhada por figuras velozes, em sextinas, nos clarinetes.

Com isso, indica-se que a atitude dos homens deixa de ser passiva, expande-se, volta a silenciar-se; desta vez, não porque falte uísque, mas porque uma revolta se esboça. Também a dicção do discurso musical de Deus gradualmente se intensifica: a estrofe que condena os homens ao inferno é excutada em *molto agitato* (compasso 93) reforçado pelo *tremolos* da orquestra, em constraste com a melodia grave, solene, anterior. O resultado dessas mudanças é que, no último refrão, os homens já não se constingem a dizer “sim” para as acusações de Deus. Pela primeira vez o negam e assim esboça-se em Mahagonny uma paródia de greve geral:

Ninguém ouse arredar o pé!
É greve geral! Pelos cabelos
Você não pode nos arrastar para o inferno
Pois nós estamos desde sempre no inferno.
(Os homens de Mahagonny entreolharam-se.
Não!, disseram os homens de Mahagonny)²⁹⁸.

A projeção de Neher ‘Revolta em Mahagonny’ compõe a última parte do *Songspiel*, tendência que também a música segue, aplicando recursos coesivos de câmara que unificam toda a peça, como se o desejo não cumprido do início promettesse rebentar no final em uma manifestação pública. O retorno do trilo de *Auf nach Mahagonny* (ali, no clarinete em fá agudo; aqui, na combinação sax/trompete em mi/fá médios) e a volta da percussão marcial (caixa) são indicativos disso. Os deslocamentos da textura musical que compõem sentido para esse número não deixam entretanto de continuar acontecendo.

Essa estrofe gritada (*fff*) que corresponde mais ou menos a um chamado de greve (ou à conclamação dos infernos) é composta de modo a transferir a dicção musical de Deus para os homens. O sino que antes acompanhava as acusações divinas agora incide sobre os versos dos revoltosos; o trombone, que antes conferia peso (cômico) ao canto divino, realiza, sob os gritos dos homens, um *ostinato* em do-ré-sol, que o trilo ininterrupto do saxofone/trompete complementa em mi-fá, tudo enquadrado pelos rufos de caixa incidentes na cabeça do 1º tempo dos compassos 3/4. Uma vez que o ritmo condutor da valsa é interrompido, a estrutura cancional deixa de organizar o trecho,

²⁹⁸ “Rühre keiner den Fuss jetzt!/ Jedermann streikt! An den Haaren/ Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen:/ Weil wir immer in der Hölle waren!/ Ansahen sich die Männer von Mahagonny/ Nein, sagten die Männer von Mahagonny.” “Mahagonny Songspiel” In: KNOFF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg). *Op. Cit.*, p.19.

como se também nesse sentido o tempo tivesse sido suspenso. O que se ouve, na verdade, é uma justaposição de manchas sonoras estridentes, sobre a qual o canto dos homens se desdobra em uníssono até o último toque do sino. Nesse momento, apenas o trilo em mi/fa (saxofone/trompete) continua ressoando, enquanto Bessie relata ao megafone – também gritando e distendendo o “Não”, portanto não só relata, como reafirma – a negativa dos homens contra Deus.

Aqui desdobra-se um pequeno episódio instrumental que fecha o número (uma coda extremamente distorcida). Um novo motivo é construído no trombone, cujas variações em *acelerando* se dispersam por toda a orquestra, numa reiteração cada vez mais frenética, encerrando-se sempre por um ou mais golpes secos no sino. Um *glissando* do trítone do#-sol acompanha essa proliferação sonora na mesma dinâmica acelerada (recuperação do Oh! de *Benares*). Tudo é acompanhado pela retomada do motivo da *Jungfernkranz* no saxofone/trompete em mi que, dada a rápida dinâmica do trecho, soa ainda mais “galopante” que no começo, impressão reforçada pelos rufos intermitentes de caixa. Pouco antes do final surgem também reminiscências do último período do *Hino da Internacional* (do-sib-lab-mib-do-fá-fá = “Bem u-ni-dos fa-ça-mos”) complementadas por uma projeção de Neher (‘Revolução em Mahagonny’). A barafunda sonora vai se elevando cromaticamente, até que sobre apenas o motivo rítmico da *Jungfernkranz* em fá agudo, a que se segue uma descida cromática em *legato* de toda a orquestra, num último estouro dos pratos.

KA S. 73, T. 155 ff.

Trompete com surdina, *Gott auf Mahagonny*, N°5, Compassos 155-157

Largo N°6

A peça se encerra, por fim, com o N°6, *Largo*, uma espécie de marcha que acompanha a passeata dos habitantes de Mahagonny em que os cartazes cínicos supracitados são exibidos e também os seguintes versos, lúcidos, mas incontornavelmente niilistas:

Mas toda essa Mahagonny
só existe porque tudo é tão ruim,
porque não há sossego, nem qualquer acordo possível,
nem coisa alguma onde alguém possa se segurar!²⁹⁹

Compondo um *Epílogo* para a peça, essa estrofe, mais a entrada final de Bessie, estabelecem filtros sucessivos de estranhamento da parábola que acaba de ser contada. A atitude tranchã, decisiva, em ambos os casos sugere um juízo definitivo passado sobre Mahagonny e a revolta de seus habitantes, sem que a moral extraída deixe de ser uma decorrência da própria rebelião (está sendo dita pelos mesmo atores afinal). Continuidade essa que a encenação da passeata, complementada pela projeção de Neher (‘Grande hotel dos homens ricos’) reforça.

Essa justaposição cênico-musical de um ‘Hotel dos homens ricos’ com a explosão de desesperança do lumpesinato pode ser interpretada como uma cisão (de classes) da perspectiva que anula a ideia de um juízo final imparcial. Mas pode também redundar numa simples provocação, já que o desejo inicial do lumpesinato – reforçado nos cartazes cínicos ora exibidos – era, digamos, aceita a redução dos desejos à “lua do Alabama”, apenas morar no cassino do hotel.

Em todo caso, a progressiva desmontagem da ilusão de Mahagonny e de seu levante acontece tanto na linguagem e quanto na música. Se todas as canções de *Mahagonny Songspiel* são estruturadas por rimas alternadas e simples (às vezes miseravelmente simples, p.ex.: Pack/Sack), essas estrofes se destacam pelas rimas imperfeitas, aproximando-se assim da prosa. São estrofes cujo ‘lirismo’ é inicialmente perturbado por rimas internas e depois pelo puro e simples acentuamento da mesma consonante que redundam em paranomásia (e aproxima ideal, negação e construto poético, NICHT, ORT, WORT), como se até mesmo o trabalho poético propositalmente rudimentar anterior se reduzisse à nulidade.

Também nesse caso, pode-se pensar num deboche, feito a partir da triunfante posição reformista diante do que se passou de 1919-1923 (como se um burguês olhasse para as jornadas do proletariado de 1919 e as descartasse como utopia sem fundamento); ou então admirar-se, pois, se a sonoridade cada vez mais agressiva da linguagem denota continuidade da disposição de ir às vias de fato, o texto niilista nega essa mesma disposição simultaneamente. Na dúvida, o que há de certo é que as rimas finais acentuam a similaridade entre “nada”, “lugar” e “palavra” (inventada) e isso só

²⁹⁹ *Ibidem*, p.19 [T. do A.]

faz destacar o movimento geral da cantata: mobilizar a utopia em que desejo de consumo, transcendência profana e revolução se entrelaçam e suspendê-los como um produto da imaginação, na medida em que os procedimentos formais se fecham em si mesmos, anulando-se:

Coro masculino:
Aber dieses gANzes Mahagonny
Das gibt es nUR weil alles so schlecht IST
Weil keine RUhe herrCHT und keine EintrACHT
Und weil es nICHTs gIBT, woran man sich halten kANn!

Bessie:
Denn Mahagonny, das gibt es NICHT
Mahagonny, das ist kein ORT
Mahagonny, das ist nur ein erfundenen WORT

A música (mais uma vez atonal) segue mais ou menos no mesmo sentido, transformando sua desagregação em ruídos num comentário sobre o desfecho de *Mahagonny*. Sob um motivo marcial estabelecido pela caixa, quem canta os versos nihilistas que acompanham a passeata, tal qual a primeira frase de *Auf nach Mahagonny*, é Charlie: uma linha vocal “torta”, antimelódica, em *forte*, cujos picos (“só” [nur] e “nada” [Nichts]) incidem sempre no mesmo si bemol, como se ele estivesse gritando. Suas frases são alternadas com ecos melodiosos das mulheres (“oh dieses ganzes Mahagonny”) e entradas pontuais, faladas, explosivas (“Nichts!”) do coro masculino. Essa textura musical se encerra numa fermata no compasso 24.

Epílogo

Nesse momento, as luzes são apagadas, deixando o palco em penumbra, iluminado apenas pela lua de Neher. O andamento *allegro non molto* de *Auf Nach Mahagonny* é subitamente retomado e a textura musical estrutura-se de modo que, a cada verso da estrofe final desmistificadora de Bessie, segue-se uma recuperação do motivo de Weber (colcheia pontuada e semicolcheia) no acompanhamento saltitante do piano com os metais. Esse progride de *p* para *f*, inserindo-se sempre assimétrica e reiteradamente entre cada entrada do *Sprechgesang* de Bessie. Encerrada a parte vocal, o saxofone retoma melancolicamente a melodia de Charlie (Auf-nach-Ma-ha-go-nny, ver início do comentário), que em sua última variação transforma-se num clichê de encerramento de *Song* sob uma extensão despropositada da mesma figura saltitante do

piano com os metais, inversão rítmica da *Jungfernkranz* (semicolcheia e colcheia pontuada). Até que tudo enfim desapareça com o toque no sino extremamente agudo (um “plim”), como se uma vara de condão apagasse o que acabamos de assistir e ouvir.

5.3. Destino: polinésia polar

A escrita dos ensaios em que Weill explica a música épica é feita pelo menos dois anos depois da composição de *Mahagonny Songspiel*. De um momento a outro, como vimos no final do capítulo anterior, a própria recepção equívoca dessas peças baseadas em canções fez com que Weill reafirmasse seu projeto operístico, se distanciasse de uma defesa quase autossuficiente da cultura de massas e começasse a justificar as mudanças na linguagem musical com os problemas imediatamente políticos do momento.

No entanto, na análise dessa primeira obra da parceria, pode-se apontar o fato de que, assim como a ópera funciona apenas como fonte de material para a paródia, também a ideia de um “estilo baseado em canções” não chega a dar conta do processo multívoco de desenvolvimento que se deu sob a guarida desse primeiro momento de elaboração da teoria do teatro épico fora do teatro. E tampouco a evolução da concepção política de Weill – do rádio como meio de deliberação de múltiplos pontos de vista sociais, à discussão da repressão aos pontos de vistas de esquerda – equivale exatamente à provocação de que *Mahagonny Songspiel* é feita.

Conservando meios de articulação formal retirados do wagnerismo filtrado por Busoni; trabalhando com a paródia ainda de modo pouco evidente – parecido com aquele que funcionava nas obras de Busoni – e realizando apenas alguns deslocamentos da forma-canção para a *cantata*, essa obra reflete somente o primeiro movimento de Weill em direção ao teatro realmente acessível e politicamente analítico que *A ópera dos três vinténs* fixou. Por isso mesmo, enquanto a teoria do ‘gestus’ de Weill fala em simplificação da linguagem como resolução da crise da ópera, em atrelamento inequívoco da canção épica aos pontos de vista de narração, em trazer para a música erudita o ouvinte leigo, a verdade é que nem a música nem o teatro haviam chegado a tal resultado.

Essa dúvida foi também expressa por Brecht, referindo-se à ópera mais tarde derivada desse *Songspiel*. Ela reflete o fato de que há conflitos entre uma concepção e outra de música, que jamais foram resolvidos entre o compositor e o dramaturgo:

“A ópera *Grandeza e Ascensão da cidade de Mahagonny* revela em certa medida uma utilização dos novos princípios. Não queria deixar de dizer que, na minha opinião, a música que Weill compôs para esta ópera não tem um caráter de “gesto” puro; nela encontramos, no entanto, muitas partes que apresentam este caráter e que são suficientes para fazer perigar a ópera vulgar³⁰⁰”.

O fato, entretanto, é que questão parecida pode ser levantada no que diz respeito à dramaturgia, aqui reduzida aos poemas e a breves indicações cênicas.

Conhecendo a que ponto chegará a minúcia da análise das tensões sociais de *A ópera dos três vinténs* em diante, o leitor vai notar que aqui ainda não existe o jogo de forças bastante detalhado entre diferentes âmbitos sociais, extraído de situações cotidianas diversas e aprofundado, que justificaria adiante a retomada do conceito de realismo – o que faz de *Santa Joana dos Matadouros*, por exemplo, uma peça de fôlego shakesperiano, talvez exatamente pela felicidade com que mergulha em cada detalhe do árido assunto de uma crise econômica mundial. Na medida em que não se especificam em ações distintas e alentadamente conduzidas, as forças sociais em disputa não se organizam segundo um processo. A visão de Mahagonny sobre a anarquia da sociedade capitalista seria, assim, antes, uma sucessão de quadros estáticos que compõem um panorama sumário do assunto.

De modo que o que se vê surgir aqui, no contexto dos festivais – portanto com forte ênfase num ato antiartístico (Kulturbolchvismus?) e numa polêmica ainda limitada ao círculo dos artistas e compositores dos festivais – é mais a tônica que predomina no teatro de Brecht desde Munique e vai permanecer operando, parcialmente, neste ‘teatro de atualidades’. Digamos com Brecht ou Benjamin: trata-se da estilização “escrachada” da anarquia capitalista, segundo uma postura antissocial que se contrapõe ao caráter antissocial da sociedade em seus próprios termos, aqui atualizados para a sociedade de consumo conspíquo. Resultado que, contudo, não se especifica o suficiente em conhecimento prático sobre a própria sociedade criticada.

³⁰⁰ “Acerca da contribuição da música para um teatro épico” In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.187.

A miséria e os sonhos do lumpesinato, apanhados numa visão panorâmica – ou nas palavras de um crítico, por sobrevoos [*Vogelperspektive*] – são transformados em canções, que, por sua vez, funcionam como um fator de ratificação e de revelação da desordem de fato, sob a aparência do progresso, colocando em causa a ideia de um futuro. Daí provém o sentido crítico da peça, que – em sua utopia íntima revertendo em niilismo ou adesão iracunda, não tão distante da “cama branca” de Kragler – não equivale exatamente ao momento de sublevação interno à trama, como se ele estivesse positivado; nem a uma detalhada descrição dos jogos de força sociais, que aqui ainda é insuficiente³⁰¹.

Comentando a posterior *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, Adorno destaca, num ensaio de 1930, algo que talvez seja fundamental também aqui, nesse esboço estilístico da grande ópera que estava por vir. O trecho não chega a dirimir a falta de especificação dramática desse momento, mas indica porque épico e estilização à americana vão seguir articulados na parceria Brecht/Weill, desde que se tome a suspensão épica como algo mais que a descrição da realidade.

Não por acaso, inspirados em retábulos e peças musicais medievais sobre as paixões e os pecados, Brecht e Weill nomearam esta obra uma “dança dos mortos” (a *Totentanz* ou *Dance Macabre* na tradição francesa). A lógica tautológica da música – fixada na alegoria circular dos motivos da *Canção da grinalda* e na barafunda paródica geral³⁰² –, mimetiza a lógica de uma sociedade que gira em falso, transformando os vivos desejantes em mortos-vivos. Isso faz de Mahagonny uma imagem de uma sociedade livre projetada a partir da ideia de devir que inflamava o período da Estabilização Econômica. Para isso concorre a imaginação expansiva dos romances exóticos da sublitteratura, que, até segunda ordem, não resistia ao teste de realidade: “os limites da cidade são traçados pelas colinas enormes do Colorado; a crise econômica

³⁰¹ O avanço da peça estaria, assim, seguindo o fio da obra brechtiana, no fato de que, agora, a oposição ao idealismo expressionista – a que correspondia uma visão da Revolução como ato redentor espiritual, engendrado num súbito afinamento entre consciência e construção de novas formas sociais –, não se especifica mais apenas pelo ponto de vista associal prosaico, muído, provinciano, proposto com certa ênfase no escândalo privado, na criação cotidiana e marginal, quase artesanal, a ser registrada num pequeno manual irônico de devoção, como *Hauspostille*. O ponto de vista, ainda que inespecífico, torna-se coletivo na medida em que põe em choque as duas formas de coletivização em disputa no horizonte da década de 1920: organização política e massificação, utopia e desejo de consumo se entrelaçam, criticando-se mutuamente; assim como a Revolução e o movimento histórico irracional – que levou da luta pelos direitos à cooptação pelas promessas de plenitude publicitárias – se suspendem em conflito irresolvido.

³⁰² Essa mistura entre uma lógica sistêmico-alegórica da música (nos *leitmotifs* da *Canção da grinalda*) e a paródia difusa, criando ‘gestus’ com materiais novos e antigos extraídos da tradição e do jazz, indica por si só um movimento crítico de organização do material sonoro que imita e faz frente ao da sociedade desagregada (e contudo dirigida segundo uma lógica de “ordem e progresso” a qualquer preço). Se a formulação parecer generalizante, talvez isso se deva ao fato de que aqui, também, em termos dramaturgicos, a crítica é generalizante. Esse nível de crítica vai no entanto se aprofundar e especificar na *Ópera dos três vinténs*.

toma a forma de um furacão; o aparato de poder estatal é rapidamente sacado do coldre, como um revólver”³⁰³.

A anarquia da produção mercantil, de praxe examinada pela crítica marxista, fica barateada e refletida pela anarquia do consumo – ou de sua projeção fantasmática, o fetiche da mercadoria; toma dele mesmo sua forma, que, na alegoria, simultaneamente contorna os danos tangíveis da ordem mercantil aplicada à vida e faz ver o que está além, tal como a análise econômica, em seus próprios termos, jamais poderia fazer. Essa dialética estabelece assim uma espécie de amálgama entre duas formas de anarquia, a da produção capitalista e a do puro domínio da natureza, que opera de forma ambígua: é pelo entrechoque entre as duas forças que as coações do presente se fixam e, simultaneamente, um momento utópico se delineia onde a reconciliação é parodiada.

Nesse sentido, o círculo vicioso do desejo e o processo social, alienados e afirmados como limite do horizonte de experiência, fecham o sentido de Mahagonny para além do existente, que assim é suspenso e examinado. Quando a cidade escapa de um tufão – e até segunda ordem está condenada ao tempo eterno da exploração material e do desejo cativo – é sua própria força motriz que a leva às últimas consequências, não uma intervenção externa, salvacionista ou revolucionária, que a conduziria para uma sociedade sem classes (pelo contrário, a passeata pede mais lenitivos – “amor, espírito, dinheiro”):

“Assim intervêm e revelam-se no capitalismo e em suas crises, por vezes, seus impulsos de emancipação e só neles é que uma ideia de futuro se prenuncia. Sua forma é a do desvario inebriado [*Rausch*]. Por isso também *Mahagonny* tem seu centro positivo na cena de bebedeira, em que Jimmy e seus amigos constroem um barco à vela – com uma mesa de bilhar e uma passadeira de cortina – para singrarem os mares sob a tormenta noturna rumo a um Alasca que faz limite com o mar do sul. Na expedição eles cantam o ‘vamos, marujos!’, imortal exemplar do *kitsch*-catástrofe, onírica luz polar que acompanha o balanço entre as ondas e desvia o leme para um paraíso de geleiras. É correta na visão dessa cena sua articulação final: contra a solução improvisada, a anarquia atira destroços navais que os alcançam e engolfam. Assassinato, linchamento e corrupção, que podem ser pagos mediante justiça, equidade e dinheiro, não poupam Jimmy. O mesmo não se

³⁰³ “Die schräge infantile Betrachtung, die sich in Indianerbüchern und Seegeschichten nährt, wird zum Mittel der Entzäuberung der kapitalistischen Ordnung, deren Höfe sich in Koloradofelder, deren Krisen sich in Hurrikane, deren Machtapparat sich in parate Revolver verwandeln”. Cf: “Mahagonny” ADORNO, Theodor W. In: DREW, David (hrsg). *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p.59.

pode dizer do mastro e do uísque, que ele já não pode comprar e que aqui tampouco se deixam comprar, pois sua função de acalantar sonhos não pode mais ser expressa segundo o valor de troca³⁰⁴”.

Se há portanto um fato paradoxal organizando este *Singspiel* é que, com base no desejo insaciável de consumo e escape de Johnny os limites da vida de Mahagonny – que são os da lógica de equivalência e regulação ‘natural’ do mercado pelo capital – se revelam e se mostram como algo produzido. Ao fazer com que aqueles que eram incluídos e abandonados pelo progresso afirmem, num ato revolucionário, sem disfarces, a lei do capital, a ideologia da expansão democrática dos direitos a todas as camadas sociais perde o pé na realidade. Afirmação esta que, enfim, paradoxal e dialeticamente, talvez valha tanto para a negação do Deus de *Mahagonny Songspiel* – que é feita sob a ameaça de que os homens percam Mahagonny e ganhem o inferno – quanto para o episódio central de *Ascensão e queda de Mahagonny*.

³⁰⁴ “So treten quer und verdeckt im Kapitalismus und in seinen Krisen zumal Intentionen der Freiheit auf, und sie sind es allein, in denen ein zukünftiger Zustand sich ankündigt. Ihrer Form ist der Rausch. Es hat denn auch die Oper Mahagonny ihr positives Zentrum in der Rauschszene, wo Jim sich und seinem Freunden aus einem Billard und einer Storestange ein Segelschiff baut und nachts im Sturm durch die Südsee nach einem Alaska fährt, das an die Südsee grenzt; dazu singen sie das Seemannslied, den unsterblichen Katastrophenkitsch, Polarlicht ihrer Traumfahrt ins besonnte Eisbärenparadies. Richtig ist in der Vision dieser Szene die Verzahnung des Endes angebracht; die Anarchie leidet Schiffbruch an der Improvisation, die aus ihr ankommt und sie übersteigt. Mord und Totschlag und Verführung, die sich in Recht und Gerechtigkeit und Geld bezahlen lassen, werden dem Jim nicht verziehen, nicht aber die Storestange und drei gläser whisky, die er nicht bezahlen kann und sich hier überhaupt nicht bezahlen lassen, weil ihrer Traumfunktion, die sie durch ihn gewannen, in keinem Tauschwert mehr ausdrückbar ist”. ADORNO, Theodor W. *Op. Cit.*, p.61.

6. Sobre a *Ópera dos três vinténs* ou primeiro a comida, depois a moral.

“Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben
Und Sünd und Missetat vermeiden kann,
Zuerst müsst ihr uns was zu fressen geben
Dann könnt ihr reden: damit fängt es an”³⁰⁵.

6.1. Ópera comercial, política anticapitalista e vice-versa.

“Für 3000 Mark im Monat/
Ist er bereit/
Das Elend der Massen zu inszenieren/
Für 100 Mark im Tag/
Zeigt er/
Die Ungerechtigkeit der Welt”³⁰⁶.

Em comparação com uma peça tão planejada quanto *Mahagonny Songspiel*, a história de *A ópera dos três vinténs* faz pensar em algo bem mais contingente. Decerto trata-se de uma obra por encomenda, tal como se deu com a “ópera” anterior, mas nesse caso ela surgiu de uma série de intercorrências, próprias do momento em que o teatro esbarrava na ampla esfera de produção do entretenimento industrial, da qual ele também passava a depender e com a qual competia. Isso leva Brecht por um caminho imprevisto, distante do que parecia ser sua tendência com as “pequenas peças” não teatrais estreitamente ligadas aos meios cultos de vanguarda ou ao rádio.

Depois de 1927, o projeto da grande “ópera culinária” *Mahagonny* continuava em curso, enquanto outros diversos, cada vez mais próximos do âmbito das Peças Didáticas, eram rapidamente concluídos. Nesse ínterim, Weill tinha retornado ao trabalho com Georg Kaiser, que enveredava por uma linguagem parecida com a de *O Protagonista*, distante das canções escritas com Brecht. As parcerias de Brecht com Hindemith em Baden-Baden também começavam a acontecer. Nada indicava assim que, depois de uma obra destinada ao Festival de Música de Câmara, se seguisse a mais controversa e famosa peça dos anos 20, aquela que, mais do que qualquer revista da época, tornou-se o verdadeiro emblema da “louca Berlim” da República de Weimar.

Tudo começou no primeiro semestre de 1928, quando Ernst-Josef Aufricht, ator que herdou de seus parentes na Silésia uma boa soma, resolveu alavancar sua carreira de produtor alugando algumas sessões do Teatro na Schiffbauerdamm, uma modesta casa

³⁰⁵ Estrofe da canção “Pois de que vive o homem?” [Denn wo von lebt der Mensch], de *A ópera dos três vinténs*: “Vocês, cavalheiros, expertos no bem viver/ peritos em evitar pecado e baixaza./ Primeiro nos deem o que comer!/ Depois podem falar em bravura e nobreza (...).” “Die Dreigroschenoper”. In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.191. [T do A.]

³⁰⁶ “Por 3000 marcos ao mês/ Ele está disposto/ A encenar a miséria das massas./ Por 100 marcos ao dia/ Ele mostra/ A injustiça do mundo.” “Der Theaterkommunist”. In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke, Band 8, Gedichte I.*: Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p. 154. [T. do A.]

de espetáculos localizada na margem norte do Spree. Num primeiro momento o plano de Aufricht era iniciar a temporada com uma obra de peso. Tendo já ao seu lado Erich Engel – diretor à altura consagrado que trabalhara com Brecht em diversas peças – os dois cogitam uma encenação de *Despertar da primavera* de Wedekind ou de *Os últimos dias da humanidade* de Karl Kraus. Nenhuma das ideias é levada adiante.

Ainda empenhado em buscar um chamariz para sua estreia, Aufricht termina então seguindo o conselho de Engel e procurando Brecht. Passado esse primeiro momento – se já não era o caso antes –, o produtor desejava para a estreia uma peça assegurasse gorda bilheteria, afinal o Teatro na Schiffbauerdamm não possuía financiamento estatal, o que tornava a questão da permanência em cartaz um problema. A única estrutura que o sustentava, ocasionalmente, eram as sessões subsidiadas da Jovem Volksbühne, que no entanto também se servia de outros palcos da cidade e correspondia a uma parcela da programação que, como vimos no incidente de Piscator, a administração central da Volksbühne apenas tolerava.

A primeira peça que Brecht sugeriu a Aufricht foi *Joe Fleischhaker*, o esboço sobre os matadouros de Chicago que se encontrava em seu estágio inicial. Recebendo uma negativa, Brecht oferece então ao produtor um dos inúmeros trabalhos a que vinha se dedicando: uma versão da peça *The Beggar's Opera* que sua colaboradora Elizabeth Hauptmann havia traduzido em 1927,³⁰⁷ processo que, até então, tinha resultado num manuscrito denominado “Escória” [*Gesindel*].

“Nas paredes do Café Schlichter havia pinturas de Rudolf Schlichter. Alguém estava sentado logo na mesa ao lado. Era Brecht. Eu não o conhecia pessoalmente, mas sabia de seus experimentos cênicos e admirava sua poesia. Nós nos sentamos à sua mesa e já lançamos a pergunta vital. Ele começou a relatar a trama que estava elaborando naquele momento. Notou que não tínhamos interesse, pois tínhamos pedido a conta. “A propósito, tem também um outro trabalhinho que estou fazendo. Posso entregar seis ou sete cenas amanhã de manhã. É uma adaptação da *Beggar's Opera* de John Gay”. A história cheirava a teatro. Nós concordamos em passar no dia seguinte na Speicherstrasse para pegar o manuscrito”³⁰⁸.

³⁰⁷ Aliás, convém lembrar que uma das razões pelas quais as peças de Brecht exploram tanto o universo anglo-saxão e o católico nessa época é porque Elizabeth Hauptmann, contratada pela editora Kiepenheuer como secretária de Brecht, além de vir de uma família católica (SCHUMACHER, Ernst. *Op. Cit.* p. 68), era uma grande conhecedora da literatura desses países e resolve desenvolver um trabalho com Brecht mesmo depois que o contrato com a editora já vencera. SANDERS, Ronald. *The days grow short*. Hollywood: Silman-James Press, 1980, p. 99.

³⁰⁸ AUFRICHT, Ernst-Josef. *Erzähle. Damit du dein Recht erweist*. (Munique, 1969, p.55-), citado e traduzido em WEILL, Kurt. *The Threepenny Opera*, ed. Stephen Hinton, (Cambridge, 1990), p.16-17. *Apud*: SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven & London: Yale Press University, 1995. p105.

A partir do momento em que o contrato da peça é fechado, por volta de abril, Brecht elabora um primeiro esboço da peça, nomeado “Ópera do cafetão” [*Luden-oper*], que incluía já as paródias de Villon e algumas canções. Uma vez que os ensaios gerais deveriam começar em agosto, Weill e Brecht partem então, em julho, para um retiro numa praia francesa da Riviera, Le Lavandou, levando consigo todos os principais colaboradores envolvidos na peça: Lotte Lenya, Erich Engel, Helene Weigel, Caspar Neher, Elizabeth Hauptmann. Segue-se então uma vertiginosa rotina de trabalho e, ao final de julho, quando todos retornam a Berlim, Brecht passa uma curta temporada na Bavária, para dar aqueles que, supostamente, seriam os últimos retoques no texto.

Concluída essa fase de elaboração, Weill começa a trabalhar na música, que, tal como fora decidido, não seguiria o caminho da ópera original. Conforme se vê na bibliografia, essa decisão, ligada ao caráter popular da peça, encheu o compositor de dúvidas, o que faz pensar na distância entre o interesse pela música de entretenimento na teoria e os constrangimentos da prática. Para Stuckenschmidt e Wladimir Vogel, ex-colegas de “‘Novembergruppe’”, ele se refere à *Ópera dos três vinténs* casualmente, sem muito ânimo, como uma simples trilha dramática, não tão diferente das variedades: “ah, um teatro quer inserir em sua programação de verão uma peça de Brecht e pediu que eu escrevesse alguns números e interlúdios – é um tipo de música teatral”³⁰⁹.

Uma curiosidade dessa fase de planejamento prévio é o fato de que também a participação de Weill nessa ópera poderia não ter acontecido. Convencido de que sua peça de estreia deveria alcançar sucesso de público, Aufricht não se animou muito quando Brecht sugeriu contratar um compositor de vanguarda para escrever a música. É assim que, desde esse momento, a ideia de trabalhar com uma banda popular vem à tona e Aufricht incorpora a jazzband de Theo Mackeben ao projeto. Estendendo a ideia das ‘óperas culinárias’ a essa oportunidade, que aparecia por acaso, Brecht acaba conseguido então que Weill permaneça no elenco. Isso, mesmo frente à apreensão de Aufricht, que, tendo assistido a uma apresentação de *O tzar tira uma fotografia*, procura precaver-se, pedindo a Mackeben uma composição integral da peça, caso a música de Weill não funcionasse.

O retorno de Brecht a Berlim põe um fim no prazo de escrita de Weill. Era chegada então a hora de mostrar a composição para Aufricht, o que é feito já no Teatro na Schiffbauerdamm. Nesse ponto foi que Weill conseguiu incluir sua esposa, Lotte Lenya, no papel de Jenny. Ela já havia participado de *Mahagonny Songspiel* e era uma

³⁰⁹ SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, p. 105.

experiente e talentosa artista de cabaré e teatro³¹⁰. Depois de alguma hesitação dos produtores, tanto a participação de Lenya quanto a música de Weill terminam por serem aceitos, mas não sem a insistência de Robert Vambéry³¹¹, que reafirma o potencial comercial das canções, bem como sua “inocência refinada e excitante”. Assim é que a versão de Theo Mackeben acaba sendo engavetada e a música de Weill toma pé na peça que estrearia em 31 de agosto.

Os ensaios gerais acontecem nos limites de um prazo relativamente curto, ao longo do mês de agosto e, assim como os planos iniciais da peça, são atravessados por inúmeros contratemplos, que influíram bastante na versão final. Os papéis principais foram dados a Harold Paulsen (MacHeath), um conhecido ator de comédias musicais, e Carola Neher (Polly). As personagens secundárias ficam a cargo de atores que também não pertenciam ao teatro tradicional, como Kurt Gerron³¹² (Tiger Brown) e Arthur Schröder (Peachum). Se Carola Neher abandona a peça, devido à terminal tuberculose de seu marido, Klabund, e à revolta de ter visto seu papel na peça diminuído em sua ausência – mesmo quando Brecht se concentra para recompor, em sessões privadas, seu destaque na peça – é com o intérprete de MacHeath que, sem dúvida, os contratemplos mais importantes do processo acontecem.

Num belo dia de ensaios, Harold Paulsen elabora para o papel um figurino demasiadamente elegante, inspirado num dandi da *belle époque*, o que põe os produtores e o diretor em desespero. É em função desse percalço prático que Brecht cria a *Moritat*. Depois do relato generoso das ‘façanhas’ do ‘terror do Soho’, nenhuma cartola destruiria o efeito cômico almejado. Outra questão que surge relacionada a esse ator é o fato de que sua voz não ia bem com a *Moritat*. A canção é então transferida para Kurt Gerron, cuja voz era menos sedosa, mais grave e destreinada. Assim foi criada a cena de abertura, cantada pelo artista popular na feira do Soho com o acompanhamento

³¹⁰ Todo esse rodeio pelo anedotário da *Ópera dos três vinténs* tem o sentido de indicar a relação entre os atores do entretenimento que nela participaram e a crítica materialista que a peça constrói. A precariedade material em diferentes graus era uma realidade não só para Polly, Peachum, Jenny, mas também para boa parte dos artistas do cabaré que os interpretaram. Isso se torna cristalino na biografia de Lotte Lenya. Ela era filha de um casal proletário vienense, com um histórico familiar bastante violento. Só conseguiu escapar da condição, porque foi criada por uma tia que a pôs em contato com o teatro amador, tendo assim oportunidade de desenvolver seu enorme talento musical e teatral. (Nesse sentido, ver os dois primeiros capítulos de SPOTO, Donald. *Lotte Lenya*. Paris: Pierre Belfond, 1990). A situação de Kurt Weill e de Brecht não era equivalente, mas não estava isenta de apertos, mesmo em se tratando de artistas com contratos editoriais constantes.

³¹¹ Robert Vambéry, que aqui participou da produção da *Ópera dos três vinténs*, será libretista de Weill na opereta política *A preção de banana* [*Der Kuhhandel*] em 1934. Essa, uma obra interessante de se ouvir, justamente porque, sendo de fato uma obra para teatro de revista, soa bastante diferente da “ópera de mendigos”. WEILL, Kurt. *Der Kuhhandel* (*Auszüge*). Königsdorf: Capriccio, 1992, 60013-1.

³¹² Se a *Cena Selvagem* [*Wilde Bühne*] é o cabaré de Berlim onde Brecht apresenta pela primeira vez sua “A lenda do soldado morto” antes de inseri-la em *Hauspostille*, foi ali também que Kurt Gerron despontou simultaneamente como ator, em números de sátira política. “Die Künstler der Wilde Bühne” In: HÖSCH, Rudolf. *Kabarett von gestern – nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen. Band I. 1900-1933*. Berlin: Henschelverlag, 1967, p.220

do realejo (que aliás, deveria ser real e teve de ser imitado pela “orquestra”, pois o instrumento quebrou na estreia).

Problemas de menor relevância também surgem nesse caótico processo de ensaios, quando, por exemplo Rosa Valetti³¹³, estrela do cabaré alemão que ficou com o papel da Sra. Peachum – com seu “corpanzil ainda deixando entrever a sensualidade da antiga vedete” – recusa-se a “dizer as baixarias” do texto que Brecht lhe escrevera. Ou ainda, quando, em meio aos ensaios, Brecht e Weill chegam à conclusão de que a ária de Lucy, originalmente integrada ao episódio “Luta pela propriedade” [*Kampf um das Eigentum*] não podia ser realizada, já que Kate Kühl não possuía treinamento vocal operístico³¹⁴. Com relação à música, também surgem dúvidas e apreensões: se o que cativara Aufrecht nas composições de Weill tinha sido as canções, o produtor não recebe com a mesma animação a ideia de inserir paródias de corais bachianos no número final, que só é mantida, por intervenção de Caspar Neher.

Seguindo assim aos trancos e barrancos até o momento final, a peça que chegou à estreia no dia 31 de agosto não tinha uma partitura, nem sequer um nome definido. Muito embora o projeto tenha sido integrado à ideia de reforma da ópera que Brecht e Weill já desenvolviam, a decisão de chamá-la “ópera” só foi aceita porque Leon Feuchtwanger, colaborador de Brecht em *Tambores na noite*, poucas horas antes da estreia, cunhou o nome daquela nova versão da ‘ópera de mendigos’. A confusão na dramaturgia que permeia, como é natural – mas não precisaria ser –, um texto escrito contra o relógio, jamais deixou, por sinal, de marcar *A ópera dos três vinténs*. Só em 1932 será fixado o texto na versão que o conhecemos. E a bem da verdade, para Brecht, ele será sempre – devido a sua notoriedade, efeito e alcance de visão política – um incômodo. Apesar dos pesares, uma das coisas que assombrava o dramaturgo ao final da

³¹³ Rosa Valetti era a principal atriz do cabaré *Grandes Delírios* [Grossenwahn] mas começou sua carreira no antigo cabaré fundado por Reinhardt, que já citamos – *Schall und Rausch* –, reconstruído no Pós-Guerra. Aparentemente ela foi bastante importante para a campanha pacifista no período da primeira crise dos anos 20. “Rosa Valetti foi uma apaixonante cabaretista dos anos 20 e uma verdadeira pioneira dos cabarés literários. Antes mesmo da Revolução de Novembro, Rosa Valetti disse a um conhecido na linha de metrô que seria necessário levar a público a causa pacifista. Essa possibilidade a atriz obteve no *Schall und Rauch*. Para tanto, Kurt Tucholski contribuiu com *Melodia Vermelha* (musicada por Friedrich Holländer), uma explosiva canção, cheia de exaltação e acusações dirigidas contra a guerra e a reação” [“Eine leidenschaftlichen Kabarettistinnen der zwanziger Jahre und eine echte Pionierin des literarischen Kabarets war Rosa Valetti. Es soll noch vor der Novemberrevolution gewesen sein, als die Schauspielerin Rosa Valetti zu einer Bekannten in der Berliner Untergrundbahn gesagt habe, es sei notwendig, für ‘pazifistische Dinge’ an öffentlicher Stelle einzutreten. Diese Möglichkeit erhielt die Künstlerin im Schall und Rausch. Kurt Tucholsky lieferte die ‘Rote Melodie’ (vertont von Friedrich Holländer), ein ‘aufrührerisches Lied’, erfüllt von Leidenschaft und Anklage gegen Reaktion und Krieg”]. In: “Rosa Valetti”. HÖSCH, Rudolf. *Op. Cit.*, p. 206

³¹⁴ O percurso de Kate Kühl é exemplar como indicação do modo como cultura amadora e política se entreteceram na República de Weimar. Essa conhecida atriz de cabaré, que estreou num dos esquetes do *Grossenwahn* de Rosa Valetti, tinha participado de uma das montagens de Piscator para peça de Ernst Toller no ano anterior (a primeira no Teatro da Nollendorfplatz, *Oba, estamos vivos!* [Hopp! Wir leben] 1927). Kate Kühl cantava a canção principal da peça, escrita pelo *Kabarettliterat* Walter Mehring e musicada por um dos colaboradores de Brecht, Edmund Meisel (que também escreveu a trilha do *Encouraçado Potemkin*). WILLET, John. *The theater of the Weimar Republic*. New York & London: Horse & Meier, 1988, p.109.

vida era “ficar conhecido apenas como a pessoa que”, como um trivial terror da burguesia, “cunhou a frase: primeiro a comida, depois a moral”.

Os relatos sobre a estreia são numerosos na bibliografia. A situação fundamental no entanto é que o público recebeu-a inicialmente com frieza, até que na *Canção dos canhões* cantada por MacHeath e Tiger Brown, de repente, sem que ninguém pudesse prever, a plateia foi ao delírio e assim permaneceu até o final do último ato. Momento da peça que, inclusive, não encerrou a apresentação, já que nenhum dos atores conseguiu se retirar do palco antes que a mesma canção, como num descosido teatro de variedades, fosse novamente executada, em resposta a um exaltado bis.

A recepção inflamada que *A ópera dos três vinténs* conheceu em sua estreia não só fez com que a peça continuasse em cartaz de 1928 a 1929, lotando noite após noite o Teatro na Schiffbauerdamm, como também continuaria a se desdobrar do lado de fora da sala de teatro. A reação à peça passou longe de ser positiva, mas poucos foram os jornais que deixaram de comentá-la. Os jornais moderadamente conservadores falaram em “necrofilia literária” (*Neue Preussische Kreuzzeitung*, 1/09/1928), numa “balada política de horror” (*Deutsche Zeitung*, 02/09/1928). Foi a primeira vez que uma publicação de extrema-direita – o *Völkische Beobachter* – se dirigiu a alguma peça de Brecht, dando mostras já da mesma delicadeza que viria à tona na estreia de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*:

“Nenhum bueiro empestiado numa das esquinas de qualquer cidade é fundo o bastante para a romanesca fantasia em celuloide desse produto cultural de meia tigela. Na verdade, trata-se de um caso de polícia ou de vigilância sanitária³¹⁵”.

Com a exceção de Herbert Jehring, que acompanhara e comentara cada obra de Brecht desde *Tambores na noite* – e foi também responsável pelo seu primeiro acesso aos palcos – os críticos ligados ao Partido Comunista descartaram-na como um drama desprovido de qualquer traço de “sátira moderna, social ou política” (*Die Rote Fahne*, 04/09/1928). Até mesmo a ala dos artistas de cabaré e de seus colaboradores literários torceu o nariz para a peça, como indicam os artigos de Felix Holländer, Harry Kahn e as piadas de Walter Mehring, que lançam suspeitas sobre a originalidade do texto (“é Rudyard Brecht!”).

³¹⁵ “Some especially notorious cesspoll they find in a corner of any big city is barely good enough for the celluloid romance of this two-bit culture and is otherwise really just a matter for the police to take care of as part of street cleaning”. SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven & London: Yale Press University, 1995, p.10.

Dado o caráter comercial da peça, hoje é de se surpreender quando notamos que foram na verdade os intelectuais que se lançaram em defesa da ‘ópera de mendigos’, contra o seu próprio sucesso. Não os compositores da Escola de Viena, decerto, para os quais “três vinténs” tornou-se sinônimo da intenção de vender-se na feira das variedades. O primeiro a partir em defesa da ópera foi Stuckenschmidt, ex-colega de ‘Novembergruppe’ de Weill, que ressaltou a criação de “uma nova forma de ópera baseada na opereta”. Adorno, lançando dúvidas sobre o texto e sobre o aspecto engajado, elogiou a “demoníaca, falsamente tonal e popular linguagem musical de Weill”. Ernst Bloch escreveu os ensaios mais profundos e interessantes sobre a peça, em especial sobre a *Canção da pirata Jenny*. E também Karl Kraus, que já conhecia o projeto da peça de antemão e tinha contribuído com a dramaturgia, defendeu Brecht de algumas acusações³¹⁶.

Em geral, talvez seja possível dizer que a média da recepção da peça na ala da inteligência foi fixada pelo conde Harry Graf Kessler, diplomata alemão, ávido colaborador e comentador de toda a cultura da *belle époque*³¹⁷. Seu curto registro da estreia dá uma boa noção de como aquele escândalo subitamente tornado sucesso foi desconcertante do ponto de vista de quem acompanhava o teatro na República de Weimar, mas vinha de longe. É o que se pode ver numa das notas de seu diário:

“Berlim, 27 de Setembro de 1928. Quarta-feira.
Noite da *Ópera dos três vinténs*. Apresentação realmente cativante.
Primitivismo proletário à moda de Piscator (estilo apache)³¹⁸. A
música de Weill é insinuante e vivamente expressiva. Atores
estupendos³¹⁹”.

A artilharia da imprensa contra a estreia no Schiffbauerdamm não impediu – pelo contrário, provavelmente favoreceu – que uma divulgação da peça acontecesse por diversos meios, processo em que, de fato, Brecht e Weill participaram ativamente. Se

³¹⁶ A terceira estrofe do *Dueto do ciúme* foi escrita por ele, ao longo do processo de ensaios. SANDERS, Ronald. *Op. Cit.*, p.120.

³¹⁷ Sobre como esse colaborador de Hofmannsthal e Strauss anotava com extrema sagacidade a lenta transformação do mundo aristocrático de Viena no começo do século XX, ver a tradução de um trecho de seus diários publicada recentemente na Revista Piauí. Fonte: >>[>>http://revistapiui.com/edicao-86/diario-conde-harry-kessler-1868-1937/o-sentimentode-uma-nova-era](http://revistapiui.com/edicao-86/diario-conde-harry-kessler-1868-1937/o-sentimentode-uma-nova-era)<<.

³¹⁸ Essa expressão “apache” parece ser fundamental como definição do que foi buscado pela *Ópera dos três vinténs*. Ela alude à contravenção de pequena escala, ao banditismo, aos crimes pequenos. Mas o faz evocando justamente a imaginação midiática que autorizava celebrar o crime, sob condição de que fosse imaginado à americana, como parte dos filmes e romances ambientados no velho oeste. Assim é que uma palavra que depreciava e fixava como atração o aborígene americano, também funcionava para que os mais ou menos integrados à civilização europeia pudessem se regozijar de seus “selvagens”, contanto que eles permanecessem debaixo do tácio da polícia, é claro. Obviamente a pecha de bandidos não deixava de recair também sobre as tendências bolcheviques que vinham do leste. De resto, deslocada politicamente desse perverso sentido ela já era usada, como razão de orgulho dos marginais, nas canções de Aristide Bruant, tal como se expôs no capítulo 3 desta dissertação.

³¹⁹ “Berlin, 27. September 1928. Donnerstag./Abends [...] in die Dreigroschenoper [...] Sehr fesselnde Vorstellung. Piscator-haft primitiv und proletarisch aufgemacht (Apachenstil)./Weills Musik entschmeichelnd und ausdrückvoll, die Schauspieler ausgezeichnet”. DREW, David. *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p.38.

até 1932 ela seria traduzida para dezoito idiomas, sendo ovacionada em cada canto da Europa, apenas um ano depois da estreia ela já tinha sido montada em cinquenta teatros, tendo sido apresentada por volta de quatro mil vezes. Mas foi principalmente devido à música que *A ópera dos três vinténs* tornou-se tão conhecida, pois foi a possibilidade de que os números da peça fossem desmembrados em sessões autônomas que possibilitou sua apropriação pela indústria.

Uma vez que Weill, no momento da estreia, ainda não tinha completado a versão final da partitura (os músicos tocaram a partir de manuscritos, refeitos até o último minuto), no começo de setembro saem pela Universal Editions a versão orquestral completa e a redução para piano. Para que a editora não perdesse a chance de entrar na ala da música popular ou da música privada, ela também publica, ao mesmo tempo, versões das canções separadas, arranjadas por líderes de jazzbands, bem como uma versão para violino e piano. Em outubro, a editora Kiepenheuer não faz por menos e lança uma coletânea para piano, *As canções da Ópera dos três vinténs*. O que é rebatido pelo conglomerado de imprensa Ullstein, pronto a dedicar um número de sua série *Música para todos* às versões simplificadas das canções de Weill (o compositor as retira de circulação, ocasião em que aproveita para chamar atenção para a necessidade de se manter o arranjo original).³²⁰

No começo de 1929, a peça que tinha estreado no teatrinho à beira do Spree, finalmente é incluída na programação da Kroll Oper, sob os cuidados de Weill, que tinha elaborado para a ocasião uma nova partitura. Regida por Otto Klemperer, ela é apresentada no Festival Prussiano na forma de uma suíte para instrumentos de sopro, denominada – com provocativa inspiração na *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart – *Pequena música de três vinténs* [*Kleine Dreigroschenmusik*]. Sobre essa versão, Adorno, em 1929, no mesmo ano do ‘Maio Sangrento’, julgando errado e descrevendo certo, anotou:

“Nenhuma melodia da peça ficou de fora; elas se sucedem numa torrente ininterrupta a ponto de se encavalam umas às outras; elas se espremem num curto espaço como se estivessem numa marcha de protesto – mutiladas, danificadas, usadas, e ainda assim rebeldes³²¹”.

³²⁰ SCHEBERA, Jürgen. *Op. Cit.*, p.118-124.

³²¹ A ideia principal do ensaio é que a transformação em *poupourri* termina por revelar finalmente a “música já objetivada para a consciência” que estava estava pressuposta na *Ópera dos três vinténs* e que aqui se expõe como tal. A ideia de que o juízo de Adorno esteja errado não se deve só ao fato de a “pobreza” da música estar baseada, em sua leitura, numa visão redutora da resistência à esquerda à ascensão do nazismo, pela classe trabalhadora, que ali começava a se rearticular. Mas também porque – embora o crítico indique seu desconhecimento da partitura da ópera –, ao reduzi-la ao *poupouri* – em contraste com uma música que busca a “liberdade de configuração extraída da fase avançada do material” –, ele ignora o funcionamento teatral da música. Ou

A indústria fonográfica foi outra grande responsável pela disseminação da obra. De 1928 a 1930, são prensadas por diferentes gravadoras nada mais nada menos que vinte versões das canções da ópera. Versões que, não raro, eram feitas com o elenco original da peça, em alemão, inglês ou francês, que assim foi também passando do relativo anonimato anterior à celebridade. Foi esse o caso no disco lançado pela Electrola com a participação de Carola Neher, Kurt Gerron e Arthur Schröder, acompanhados pela banda de Theo Mackeben, a Lewis Ruth Band – ou, melhor dizendo, a “Banda dos três vinténs” [*Dreigroschenband*] tal como ela havia se intitulado para as gravações. A versão mais completa da peça, da Telefunken, contou com a participação de Brecht, que, criando um comentador à moda do cabaré, adicionou às canções pequenas inserções, contextualizando-as em suas situações dramáticas (numa linha bastante semelhante, aliás, à das narrativas de *A história do soldado* de Stravinski). Não contente com essa adaptação da peça, ele também fez questão de gravar um disco em que canta, sob arranjos mais simples da banda de Theo Mackeben, algumas das canções da peça (a *Moritat* de MacHeath e a *Canção da inutilidade do esforço humano*).

Seja pelo escândalo, seja pela identificação, vinha em boa hora o acerto comercial em conjugar um possível *hit* de teatro com um argumento político que provocaria reações num público dos mais variados matizes ideológicos. Se um dos fatores fundamentais da teoria do épico – exposta como um programa em 1931/1932 e aqui gestada –, é partir da ideia de proletarianização dos produtores, a carta de Brecht para o escritório de Wilmersdorf-Nord enviada em dezembro de 1927, serve como bom indicativo de que, em plena “era de ouro da cultura de Weimar”, os autores da *Ópera dos três vinténs*, eles mesmos, estavam vivendo nesse limite:

“Escrevo peças de teatro e vivo, com exceção dos salários extremamente baixos conseguidos em trabalhos de ocasião, dos adiantamentos da editora que me são concedidos na forma de crédito. Como não tenho desenvolvido nada atualmente para o teatro, estou endividado até o pescoço com os editores. Moro num pequeno atelier

melhor, a articulação fissurada, mas medida, do sentido que ela realiza na peça. Indicá-la será nossa tentativa no capítulo 7 desta dissertação. [“Casi no falta una melodía, pasan de largo comprimidas, tan comprimidas que no pocas veces una invade a la otra y choca con ella; y en su estricta marcha se mantienen unas junto a otras, las mutiladas, dañadas y desgastadas, y sin embargo una vez más subversivas, formando para marchar en manifestación”]. Esse trecho que destacamos está no ensaio “Pequeña música de tres centavos para orquesta de viento”. In: ADORNO, Theodor W. *Obra completa 18, Escritos musicales V*. Madrid: Ediciones AKAL, 2011, pp.559-560.

na Speicherstrasse 16 e peço encarecidamente que o Sr. me faça uma visita, caso imagine que escondo alguma riqueza³²²”.

Essa situação se alteraria drasticamente depois do sucesso da peça. São conhecidas hoje as fotos de Brecht no final os anos 20 que também devem ser lidas teatralmente: de um lado, a boina, o indefectível charuto entre os dentes, o sobretudo em couro, figurino típico dos proletários berlineses; de outro, o escritor tradicional subitamente transformado em celebridade midiática, guiando orgulhoso seu Styr, automóvel que conseguiu em troca de uma pequena peça de propaganda elaborada para a montadora.

O poema “No tempo de minha riqueza” relata em pormenor a casa onde o dramaturgo viveu durante as “sete semanas em que ganhou dinheiro com uma peça”, passando por “balaustradas de belas medidas”, “escadas de madeira nobre”, “sólidas portas” com “maçanetas de bronze”, um “jardim com sebes ao pleno sol do meio dia”, cheio de “rododendros brancos e pinheiros”. Com o rendimento das inúmeras regravações das canções da peça, também Weill e Lotte Lenya – que não viviam bem, mesmo quando ela era atriz de carteirinha dos teatros da Volksbühne, e ele tinha contratos fixos com a Universal Editions e a revista Deutsche Rundfunk –, mudam-se para um apartamento moderno no lado oeste de Berlim e compram uma casa no subúrbio dos artistas, Kleinmachnow.

Foi assim que – se não for demasiadamente pequeno-burguês dizê-lo – uma peça a respeito das artimanhas e penúrias do lumpesinato alemão, talhada para granjear a simpatia das grandes massas e figurar a lógica da acumulação de capital, fez de Weill e Brecht, por um tempo, homens ricos. Tempo que, no entanto, não duraria muito, já que o declínio da República de Weimar não tardaria a chegar. E, se as proporções da casa eram tão agradáveis, cada aposento mais encantador que o outro, sob a luz que graciosamente se alterava sob a lenta inclinação do sol,

“A mudança da estação, certamente preciosa, não vivemos, pois
Após sete semanas de genuína riqueza deixamos a propriedade; e logo
Fugíamos através das fronteiras³²³”.

³²² “Ich schreibe Theaterstücke und lebe, von einigen kleinen äusserst schlecht bezahlten Nebenarbeiten abgesehen, ausschliesslich von Vorschüssen der Verlage, die in der Form von Darlehen an mich gegeben werden. Da ich mit den Stücken vorläufig beinahe nichts einnehme, bin ich bis über den Hals meinen Verlagen gegenüber in Schulden geraten. Ich wohne in einem kleinen Atelier in der Speicherstrasse 16 und bitte Sie, wenn Sie Reichtümer bei mir vermuten, mich zu besuchen”. SCHUMACHER, Ernst. *Leben Brechts*. Leipzig: Reclame, 1988, p.119.

³²³ “No tempo de minha riqueza” In: BRECHT, Bertolt. *Poemas -1913-1956*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora 34, 2001, p.104.

Coincidindo com o estouro de vendas dos produtos derivados da *Ópera dos três vinténs* há no entanto algumas situações que certamente contribuíram para seu sucesso, mas foram imediatamente ressignificadas por Brecht. Se até aqui, a “ópera culinária” parece afinar com a disseminação mercadológica que de fato logrou – ou mesmo confundir-se, em seu espontaneísmo, com a subcultura urbana na qual ela provocativamente entoa –, nesses episódios, se torna claro como, justamente o fato de ela não se dar sem resistências à mercadoria, provocou entraves críticos no meio do caminho.

Em função do fato de *A ópera dos três vinténs* ser composta especialmente de paródias, quando de sua edição pela Kiepenheuer, o crítico literário Alfred Kerr³²⁴, que acompanha desgostoso a carreira de Brecht desde o começo dos anos 20, escreve uma série de artigos denunciando o plágio que o dramaturgo tinha feito das traduções de Villon, publicadas poucos anos antes por K. M. Ammer. A acusação ganha grande ressonância e tangibilidade, pois essa era a segunda vez que o crítico levantava a questão, dado que em 1924 ele também tinha indicado as pilhagens que Brecht fez de Rimbaud para a cena final de *Na selva das cidades*.

Essa situação dá a Brecht a oportunidade para que, numa blague a mais somada às numerosas da época, ele transforme a denúncia num motivo de reflexão sobre o sentido de suas “cópias”. Não sem colocar em questão, ao reforçar o desprazer, o problema da autoria e da propriedade nas matérias do espírito:

“Um jornal berlinense acabou de notar finalmente que as edições das *Songs* de *A ópera dos três vinténs* publicadas pela Kiepenhauer não continham, ao lado do nome de Villon, o do tradutor alemão Ammer, uma vez que entre 625 versos há, de fato, 25 que são idênticos aos dessa excelente adaptação. Pedem explicações. Com sinceridade, eu me explico: infelizmente me esqueci de mencionar seu nome. E isso, por sua vez, eu o explico pela minha negligência básica em matéria de propriedade intelectual³²⁵”.

³²⁴ Raramente na bibliografia brechtiana se questiona sobre quem é essa figura. A maneira como implica com Brecht durante toda a década de 1920 faz pensar que ele seria o último bastião do conservadorismo. No entanto, esse mesmo crítico que interpreta o dramaturgo por questões de propriedade – e que, segundo Brecht, aborda a crítica de um ponto de vista “culinário”, preparando o leitor para a degustação do cardápio cultural (“Der Fall des Herrn Kerr, I” In: BRECHT, Bertolt. *Zur Literatur und Kunst. Gesammelte Werke, Band 18*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, p.99) – é um socialista presente nas sessões da *Herrenhaus* em defesa de Piscator, acompanhando de perto e promovendo o teatro expressionista engajado, colaborando com o periódico cultural socialista *Vorwärts*. É ademais, como se vê em *Teatro Político* de Piscator, um dos poucos críticos alinhados ao SPD a reconhecer o valor do agitprop.

³²⁵ “Eine Berliner Zeitung hat spät, aber doch noch gemerkt, dass in der Kiepenheureschen Ausgabe der Name des deutschen Übersetzers Ammer fehlt, obwohl von meinen 625 Versen tatsächlich 25 mit der ausgezeichneten Übertragung Ammers identisch

Para complicar ainda mais a história dessa ópera, se nessa situação era Brecht quem era acusado de roubo por um crítico que lhe interpelava com base no direito de propriedade intelectual, pouco tempo depois, ao meter-se de fato com a indústria que sua peça procurava, Brecht experimentaria a situação exatamente oposta, mas complementar segundo a lógica mercantil.

Em 1930, interessados no grande sucesso que a peça de Brecht e Weill tinha alcançado, os estúdios da UFA, em parceria com estúdios americanos (o consórcio da Nero-Film) propõem-se a realizar uma adaptação de *A ópera dos três vinténs* para o cinema, sob a direção de G. W. Pabst, o que é aceito pelos autores, sob contrato. Ao longo de uma história complicada de atrasos, detalhes da filmagem, e alterações que Brecht desejava manter no *script* – que agora se chamava “O câncer” [*Die Beule*] – os estúdios terminam por afastarem-no da produção, substituindo-o pelo escritor húngaro Bela Balázs. Brecht então processa a UFA, perde a causa (Weill entra em ação conjunta e ganha), mas, além do publicar o *script* no mesmo ano de estreia do filme, aproveita para registrar os argumentos levantados num estudo sociológico intitulado *Processo dos três vinténs*. Analizando pormenorizadamente a reação da mídia, os pareceres dos peritos no julgamento e a reação dos artistas e intelectuais ao caso, esse ensaio funciona em seus escritos como uma espécie de fecho sociológico dos estudos a respeito da relação entre indústria, arte e política.

Pois bem, essa encenação pública, que de 1928 a 1934 fazia com que o alcance da produção de Brecht extrapolasse os limites da produção teatral, para ser feita nas páginas dos jornais, envolvendo num só golpe instituições e conglomerados industriais, e movida, por sua vez, pela discórdia referente ao princípio de escrita da *Ópera dos três vinténs* – o pastiche – redimensionava os conflitos antes postos em sua obra. Ciente disso, aproveitando as situações imprevistas criadas pelo sucesso da peça, os repetidos e expansivos círculos de geração de valor pelos quais a indústria arrastou sua obra foram assimilados, no ato, por Brecht, em sucessivas “atuações”, que, segundo parte da crítica³²⁶, foram fundamentais para os termos que seu teatro adquiriria em seguida.

sind. Es wird eine Erklärung verlangt. Ich erkläre als wahrheitsgemäss, das ich die Erwähnung des Namens Ammer leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentum”. “Über Kritik” In: BRECHT, Brecht. *Zur Literatur und Kunst. Gesammelte Werke, Band 18*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, p. 100

³²⁶ A partir deste ponto, acompanhamos a argumentação de José Antonio Pasta Jr. sobre a ‘organização do escândalo’, especialmente nos capítulos “2. Hydatopyranthopos (A organização do escândalo)” e “3. A suma do escândalo”. In: PASTA Jr., José Antonio. *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma clacissidade contemporânea*. São Paulo: Ed. Ática, 1986, pp.37-72.

A primeira delas é o prefácio que ele escreveu para a própria tradução de Ammer, no qual em vez de esboçar uma retratação, ele evoca novamente o caso, reafirmando o plágio, destacando a semelhança de procedimento com o “original” e recomendando-o como atitude ideal diante de um clássico. Isso acontece num soneto de circunstância bem ao gosto de Villon, cheio de malícia, em que o poeta ladrão, pastichando o *ubi sunt*, admitindo na “chave de ouro” o roubo, comenta sobre a tradução dos poemas de outro poeta ladrão:

SONETO PARA A REEDIÇÃO DE FRANÇOIS VILLON

Eis aqui no papel logo desfeito,
Reimpresso, o eterno Testamento:
Lixo e pó atirado aos quatro ventos –
Levante a mão o candidato a herdeiro!

Onde, a baba sobre ele derramada?
Letras que puíram seus olhos, onde estão?
Seus cantos – nada certo – durarão?
A sorte por vocês será selada...

Ao preço de um trago de alcatrão
Vocês podem ler e se encantar
Com a verve do poeta a ralar.

Onde achar por tal preço uma imundíce?
Que se pegue o que cabe numa mão!
Eu mesmo já cometi esse deslize...³²⁷

Segundo o estudo de José Antônio Pasta Jr., *Trabalho de Brecht – breve introdução a uma classicidade contemporânea*, antes de todo o embrolho resultante no *Processo dos três vinténs*, a obra mesma de Brecht não se dirigia à questão central da forma de produção. Na verdade, abordava-a cindido entre sua imanência e os escândalos públicos, pensados, que rebatiam a quente o que a obra não podia figurar. Já aqui, num “ato teatral exemplar”, perfazendo-se em crítica sistemática do capitalismo, a cultura (burguesa) em seu dinamismo próprio entrava em causa. O *fiat lux* nessa situação tinha sido gerado pelo contato inadvertido – mas daí em diante sistemático –

³²⁷ “SONNET ZUR NEUAUSGABE DES FRANÇOIS VILLON// Hier habt ihr aus verfallendem Papier/ Noch einmal abgedruckt sein Testament/ In dem er Dreck schenkt allen, die er kennt –/ Wenn’s ans Verteilen geht: schreit, bitte >>Hier!<</ Wo ist eure Speichel, den ihr auf ihn spiet?/ Wo ist es selbst dem eure Buckel galten?/ Sein Lied noch am längsten ausgehalten/ Doch wie hält es wohl noch aus, sein Lied?// Hier, anstatt dass ihr zehn Zigarren raucht/ Könnt ihr zum gleichen Preis es noch mal lesen/ (Und so erfahren, was ihm gewesen...)// Wo habt ihr Saures für drei Mark bekommen? Nehm jeder sich heraus, was er grad braucht! Ich selber hab mir was herausgenommen...”. In: BRECHT, Bertolt. *Über Lyrik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, p.101 [T. do. A.]

entre o plágio e o trabalho coletivo que o direito à propriedade intelectual regula, na sociedade capitalista.

Isso é pensado e desdobrado em seu estudo, sob o ponto de vista de uma articulação do caráter “premeditado” dos escândalos do jovem Brecht com a recuperação do empenho formativo da cultura (“organização da glória”), que a era burguesa, em sua ascensão, mirando-se na grega (a ideia de *Bildung*), tinha adaptado segundo suas necessidades. Daí a crescente expansão do pastiche que acontecerá na obra Brecht a partir da década de 1930, que passaria pelo Kabuki, o teatro elizabetano, o drama do *Sturm und Drang*, os poemas de Goethe e Schiller e resultaria, com o Berliner Ensemble, ao final da vida, num projeto contínuo de transformação dos clássicos em modelos de dramaturgia dialética, perene meio de reativação da luta de classes.

Tudo partira, no entanto, daquele pequeno germe tocado na *Ópera dos três vinténs*. Uma vez apreendido o tal nexos sistêmico num ato teatral integrado à indústria cultural, abria-se para o teatro de Brecht um tipo de temporalidade próprio das épocas – como o Renascimento Cultural e os Iluminismos nos países centrais –, em que toda a esfera social toma forma na cultura e para ela converge, conferindo à arte uma dimensão histórico-formal em senso estrito: durável pela profundidade com que fixa as contradições do presente em todo e qualquer material, sendo assim, capaz de nele imprimir a historicidade, em seu movimento próprio, enquanto algo em devir, passível de transformação.

Numa palavra, por perturbar o núcleo do processo de produção cultural mediado pela forma-mercadoria, reabilitando assim o caráter interessado da cultura contra a ideologia de sua gratuidade, o *Processo dos três vinténs* cindiu o mito secularizado que esbelece a coerência da forma de produção burguesa, ultrapassou-o e conquistou para a arte, novamente, a potência do trabalho desalienado, coletivo, transmitido pelas gerações, aquele que influi na racionalidade de uma sociedade, põe nas mãos dos homens seus caminhos e possibilidades. Assim liberava-se e disponibilizava-se, para a temporalidade desarticulada e administrada da era do capitalismo avançado, o alcance próprio àquilo que a era burguesa tinha constituído por clássico:

“O projetado “panegírico do plágio literário” de Brecht encaminha-se, portanto, para uma revalorização do plágio como procedimento literário e, mais ainda, para sua consideração como um traço distintivo dos grandes períodos literários e das grandes obras que produzem. É de se

compreender que doesse pois, a Brecht, deter-se apenas no gesto altaneiro e provocador de uma “negligência básica em matéria de propriedade intelectual”, uma vez que essa negligência se revela, na verdade, a pequena ponta emergente (“escandalosa”) de um fenômeno muito mais amplo e rico, já não apenas “negligência”, portanto, mas princípio programático para a construção literária e artística em geral; não apenas um ocasional descaso pelo atual regime de propriedade dominante na produção literária, mas denúncia e desrespeito programáticos desse regime³²⁸”.

Como também indica o estudo de Pasta, não é à toa que esse episódio desemboca numa ampliação do alcance da obra de Brecht comparável à de Shakesperare. Essa questão está sendo pensada pelo próprio Brecht nesse momento, quase que diretamente, quando ele reflete sobre o modo como os próprios clássicos eram adaptados na República de Weimar. Assim, de 1924 a 1926, quando já está em curso nos *Schriften zur Theater* a elaboração do épico, é possível notar como Brecht, refletindo sobre as encenações de Leopold Jessner e a voga do ‘Teatro de Atualidade’ [*Zeittheater*], retoma sob outra perspectiva as alterações que fizera em 1922 no texto de Marlowe para o drama histórico *Eduardo II*, ainda em Munique.

Isso se vê em *Valor de Material*, um artigo que é escrito, em seu curto-circuito entre o grande teatro burguês e o teatro anticapitalista a se produzir, como se o olhar utilitário que o presente solicitava destinar aos clássicos pudesse partir do mercantil ‘valor de troca’, que está pressuposto nas licenças que um diretor – função à época relativamente nova no teatro³²⁹ – pode tomar com um texto original. A palavra

³²⁸ PASTA Jr., José Antonio. *Op. Cit.*, p.51.

³²⁹ Esse artigo de Brecht lida com o fato de que a própria função de um ‘diretor’ no teatro era coisa recente na década de 1920. Tal função surge atrelada ao processo de aperfeiçoamento da encenação, que fazia da relação entre texto e montagem – algo evidente no teatro dramático –, um problema novo. Dada a questão da imputabilidade civil, que Brecht aqui menciona, também a questão dos direitos de propriedade intelectual está em causa, nisso que parecer o sinal de um primeiro impacto da forma de produção industrial, abalando, num momento anterior mesmo à reformulação da dramaturgia, o vínculo entre drama e ponto de vista burguês naturalizado. Em *Lenhuma lágrima*, Iná Camargo Costa faz uma leitura desse processo, identificando Antoine enquanto primeiro diretor da história do teatro moderno, como se, nas encenações desse diretor para Ibsen e Zola, o próprio interesse em se recortar um sentido preciso de um texto se confundisse com o nascimento da linha de desenvolvimento do teatro épico. Certamente, no direcionamento da liberdade de encenação – que agora passava a estar aberta a novos vínculos sociais de compromisso, implícitos na possibilidade de se re-ler um texto – está um capítulo importante da relação entre política e teatro. Ainda assim, pensando, segundo Anatol Rosenfeld em *Teatro Alemão*, que a técnica de encenação já havia entrado em foco desde o verismo dos Meiningen (p.84), passando por desenvolvimentos importantes no cabaré, então, menos que numa firme linha que atrela Naturalismo e teatro épico ao movimento dos trabalhadores, talvez seja em meio a esse processo difuso – incluindo zonas de informalidade econômica e artística menos organizadas politicamente – que as encenações de Antoine, num “pequeno teatro de Montmartre”, deveriam ser vistas. E não – salvo desinformação nossa – delimitadas apenas no âmbito dos ‘Teatro Livres’. Cito o trecho de Iná Camargo Costa, a respeito da montagem de *Jacques Damour* de Zola pelo Teatro Livre de Antoine: “Por simples sensibilidade social de trabalhador, Antoine intuía que uma linguagem cênica especializada em expor aspectos desfrutáveis da vida burguesa não servia para uma peça como *Jacques Damour*, que tratava das misérias impostas ao proletariado pela derrota política de 1871 [Comuna de Paris]. Diante desse desafio, Antoine assumiu a condição de diretor no sentido que ainda hoje está em vigor: o profissional que assume a responsabilidade pelo discurso da cena por saber que ela não é mais evidente por si mesma (como o drama pretende ser). Ele deveria, por esse feito intuitivo, ser considerado o primeiro diretor teatral da história do teatro moderno, mas como essa história tem sido escrita pelo inimigo, são raras as ocasiões em que seu feito é reconhecido”. “O trabalho da direção” In: COSTA, Iná C. *Lenhuma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular & Nankin Editorial, 2012, pp.93-94.

‘vandalismo’, com sua ressonância pré-moderna e antiburguesa, não é empregada em vão aqui:

“Esse vandalismo esteve sempre encoberto pela prática burguesa, que reacondicionou com mão firme compromissos os mais diversos para dali arrancar a opinião que tinha sobre tais e tais fenômenos. Celebrado pela imprensa, o líder do vandalismo atual, que de fato presta um grande serviço ao teatro, é Leopold Jessner. Procedendo a amputações muito bem pensadas, combinando espetacularmente bem cenas discrepantes, ele confere um sentido novo às obras clássicas ou ao menos às partes delas cujo antigo valor o teatro não consegue mais apresentar. Para fazê-lo, ele aborda as peças segundo seu valor de material³³⁰”.

Tudo isso, o artigo continua explicando, só pode acontecer se uma peça simultaneamente reafirma e quebra o nicho em que o roubo pode se transformar em ‘obra-prima’ celebrada sob o critério da novidade:

“A questão da propriedade, que, para a burguesia, até mesmo nas matérias do espírito desempenham um papel central (a rigor cômico), é assim organizada: em virtude de um *genitivus possessivus*, a peça é atribuída àquele que, em troca dos louros da ‘audácia’, assume a responsabilidade de suas licenças. O *Fausto* de Goethe se transforma assim no *Fausto* de Jessner, o que, num plano moral, fica bem próximo do plágio literário (...) Operado sem escrúpulos, esse uso prático de um novo conceito coletivista da propriedade é uma das raras e decisivas vantagens de que o teatro burguês dispõe em comparação com a literatura³³¹”.

Note-se aqui que é justamente a possibilidade de manejar a então nascente imputabilidade do diretor – com ousadia aventureira, desrespeitosa da ordem mercantil, enfim, uma pirataria deslavada – que permite realizar esse tipo de desvio da ordem produtiva, não a recomposição crítica da coerência da cultura nos moldes clássicos ou a direta abordagem de seu material do ponto de vista popular. Ou seja, a fissura vem de

³³⁰ “Übrigens hat das Bürgertum, das so vielseitige Verpflichtungen übernommen hat, dass es meist eines so sehr sicheren Griffes bedarf, um die seinen Taten entsprechenden jeweiligen Ansichten herauszufischen, in der Praxis dieses Vandalentum jederzeit gedeckt. Der von der Presse gefeierte Anführer des derzeitigen Vandalentum auf dem Theater ist der Regisseur Leopold Jessner. Durch wohlüberlegte Amputationen und effektvolle Kombinationen mehrerer Szenen gibt er klassischen Werken oder wenigstens ihren Teilen, deren alten Sinn das Theater nicht mehr herausbringt, einen neuen Sinn. Er hält sich dabei also an den Materialwert der Stücke.” “[Materialwert, 3]” In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke, Band 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.107.

³³¹ “Die Besitzfrage, die in der Bourgeoisie, sogar was geistige Dinge betrifft, eine (überaus komische) Rolle spielt, wird in dem erwähnten Fall dadurch geregelt, dass das Stück dann durch den *genetivus possessivus* jenem zugesprochen wird, der dir Verantwortung als Gegenleistung für das Prädikat >>kühn<< gern übernommen hat. So wird Goethes >>Faust<< zu Jessners >>Faust<<, und dies entspricht etwa in moralischer Beziehung dem literarischen Plagiat (...) Diese unbedenkliche praktische Anwendung eines neuen kollktivistischen Besitzbegriff ist einer der wenigen, aber entschiedenen Vorzüge, die das bürgerliche Theater seiner Literatur voraushat”. *Ibidem*, p.107.

algo que se dá na intersecção da antiga forma de transmissão artesanal da literatura e o teatro em plena transformação do início do século, às voltas com a nova forma de produção disputada à esquerda e à direita.

Em todo caso, se a perturbação do circuito mercantil, pressuposta na coletivização industrial, libera material do passado para o presente e transforma as relações entre produtores, ela também ressignifica, pela demanda, o modo como a produção teatral interage com o horizonte de expectativas do público. Nesse sentido, em *A paixão do novo*, escrito nessa mesma época, atualiza-se aquela antiga ideia sobre o tipo de espectação que o teatro novo buscava, em oposição à demanda por espasmos e comoções, que Kaiser, a despeito de todo o tato para as questões do capitalismo industrial, continuava suprimindo. Assim é que um conceito de “arte culinária”, atento a essa demanda de consumo, mas indisposto a supri-la pela linha de menor resistência, começa a se delinear em seus escritos:

“A demanda de novidade apresentada hoje por nossos contemporâneos é um embuste. Eis que o rádio reclama por novos assuntos, a ópera gostaria de ser contemplada na diáspora final e o cinema uiva para que se o leve em consideração: de fato esses são indícios de que o velho não mais satisfaz, mesmo às pessoas da geração passada, essa gente acostumada com a subnutrição e que de engano em engano foi reduzida ao silêncio. Na verdade, aí está uma fabulosa quantidade de novos meios de produção que encontra uma clientela, mas não dispõe de fornecedores³³²”.

O final desse percurso, de fato, permite que Brecht, nos artigos *Notas sobre Mahagonny* e *Observações sobre A ópera dos três vinténs*, exponha os meios técnicos do teatro épico como uma tentativa de sustar os efeitos de ilusão gerados, tanto pelo entretenimento, quanto pelos efeitos catárticos da arte burguesa, à altura combinados no caráter de mercadoria da arte. Uma vez assimiladas e teoricamente explorados as tensionamentos públicos no percurso de *A ópera dos três vinténs*, realizados os experimentos didáticos no rádio, o caráter mercantil que transforma a obra em matéria indiferente e a espectação em consumo são remetidos à ordem social que estabelecia a primazia do “aparelho” sobre os produtores. É assim que, compreendidos os equívocos suscitados pela ópera e as possibilidades abertas pelo teatro épico, o funcionamento

³³² “Die Frage unserer Mitmenschen nach Neuem ist eine trügerische Sache. Hier bittet das Radio um Stoff, die Oper möchte bei der Belieferung nicht vergessen werden, der Film brüllt um Berücksichtigung: höchstens Beweise, dass das Alte nicht mehr sättigt, nicht einmal mehr die alten Leute, die korrumpierten, durch Enttäuschungen verstummten künstlich an Unternährung gewöhnten Gewohnheitsabnehmer. In Wirklichkeit liegt da ein ungeheurer Haufen von Produktionsmitteln, der Abnehmer organisiert, aber keine Lieferanten mehr hat”. “Die Sucht nach Neuem” In: BRECHT, Bertolt. *Ibidem*, p.90.

ideológico impregnado nos meios estava conhecido, mapeado e revertido em reformas pontuais na dramaturgia, na música, na atuação na cenografia, na encenação.

No entanto, se, por isso mesmo, as obras posteriores vão começar a se articular pela apreensão detalhada da mesma lógica produtiva aqui flagrada no mecanismo de produção cultural (pense-se em *Santa Joana dos matadouros*), em *A ópera dos três vinténs* – que está aquém desse momento – a tentativa de figurá-la em processo ainda funciona como se, via entretenimento, ela se esbatesse no espelho das convenções ultrapassadas da ópera, um gênero limítrofe, que por si só já reciclava o grande drama e a moda desde o XIX – e não como se o teatro, alçado a sua antiga função social, já estivesse em condições de fixá-la, numa espécie de dobra interna de si mesmo, que liga a aparência simbólica ao sentido e transforma a relação da obra com o tempo no traço reflexivo interno, próprio às grandes formas da era burguesa³³³. *A ópera dos três vinténs* avançara bastante, mas não chegara ao ponto em que estariam os ensaios críticos que dela tratam, nem no das peças que surgiriam dessa reflexão. Ela era, antes, um ponto de saturação em que a postura externa e interna à obra coincidiam, sobrepondo figuração e intervenção no processo produtivo capitalista

O início desse percurso – que como Pasta indica, não se completa nas obras propriamente, mas sim na atuação pública e no que ela vai carregando para dentro da obra, uma conjunção que se fixa no *Processo* e a recupera noutro patamar –, pode ser entrevisto no fio da produção de Brecht na década de 1918 à de 1930.

A intenção de figurar e compreender o processo de circulação mercantil em seu potencial de coletivização não existe em sua obra até mais ou menos 1926. Até então parecem estar em primeiro plano o interesse pela dinâmica despersonalizadora da modernidade (*Um homem é um homem*), a luta cotidiana entre os homens (*Na selva das cidades*), as contradições do período revolucionário (*Tambores na noite*), o anacronismo da visão de mundo dos sobreviventes à Primeira Guerra, especialmente o da esquerda expressionista (toda a questão do idealismo), e até mesmo o modo como a proletarianização, em grande escala, é vivida (*Guia para um habitante das cidades*³³⁴). Já, na lírica de 1927 a 1929, concomitante à elaboração desse último ciclo de poemas e das peças radiofônicas, pode-se ver essa nova procupação emergindo, em poemas curtos e grossos, que cortam as mediações paródicas anteriores rematadas em *Hauspostille*.

³³³ Nesse sentido, ver especialmente a sessão sobre o funcionamento do tempo em *Educação Sentimental* de Flaubert. “Romantismo da desilusão” In: LUKACS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, pp.131-133.

³³⁴ Para essa série de poemas, há uma excelente tradução completa de Tercio Redondo no volume I da revista *Cacto*. O original: “Aus einem Lesebuch für Stadtbewohner”. In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke, Gedichte I, Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, pp.268-295.

Isso aparece seja no poema que figura os líderes espirituais como adoradores de tanques de petróleo³³⁵, seja nos poemas sobre o desemprego e o dinheiro³³⁶, seja na “Canção de fundação do National Deposit Bank”, cuja crítica é parecida com a enunciada por MacHeath ao final da *Ópera dos três vinténs*:

CANÇÃO DE FUNDAÇÃO DO NATIONAL DEPOSIT BANK

Sim, fundar um banco
Todos devem achar correto.
Não podendo herdar fortuna
É preciso juntá-lo de algum jeito.
Para isso as ações são melhores
Do que faca e revólver.
Mas uma coisa é fatal
É preciso capital inicial.
E não havendo dinheiro
Onde obter senão roubando?
Ah, sobre isso não vamos discutir
Onde o obtiveram os outros bancos?
De algum lugar ele veio
De alguém ele foi tirado³³⁷

O mesmo processo se repete na sucessão das obras do Teatro-Cabaré, o que a própria *Ópera dos três vinténs* indica, na *Canção de Salomão*, com um gesto que extrapola a imanência formal, apontando para fora (em suma, mais um escândalo). Nesse caso a “ópera culinária” servirá menos como ponto de partida para, num *Songspiel* – numa polêmica com a pletora de valores universais ainda cultivada nas esferas cultas –, expor o desejo de transcendência da revolução em termos de consumo, que para esboçar o mecanismo antissocial que faz com que a riqueza social seja produzida por expolição:

Vocês viram o pobre Bertolt Brecht,
Vocês sabem o que dele foi feito.
Porque ele queria saber de onde
Vem a riqueza dos ricos,
Ele foi caçado por tudo e todos.

³³⁵ Do poema sobre os intelectuais adoradores de tanques petróleo, destaco as seguintes estrofes: “Vimos surgires/ da noite para o dia,/ ó tanque de petróleo// Ontem ainda não estavas aí/ mas hoje/ não há nada além de ti// Que corram para cá/ todos os que caem dos galhos que tu serraste,/ ó engenhoso! Deus é redivivo/ na imagem dos tanques de petróleo// Odioso,/ és o mais belo! Exerce teu poder,/ ó coisa!// Livre-nos de nosso Eu!// Faça de nós um coletivo!// Não como queremos, mas como tu queres!” [“Wir haben Dich gesehen/ Plötzlich über Nacht/ Öltank.// Gestern warst du noch nicht da/ Aber heute/ Bist nur Du mehr// Eilet herbei, alle/ Die ihr absägt den Ast, auf dem ihr sitzt/ Werktätige! Gott ist wiedergekommen/ In Gestalt eines Öltanks.// Du Hässlicher, Du bist der Schönste! Tue uns Gewalt an/ Du Sachlicher!// Lösche aus unser Ich!// Mache uns Kollektiv!// Denn nicht wie wir wollen/ Sondern wie Du willst (...)”]. “700 Intellektuellen beten eine Öltank an” In: BRECHT, Bertolt. *Op. Cit.*, p. 316. [T. do A.]

³³⁶ “O dinheiro” (p.69), “Esse desemprego!” (p.68) In: BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2001.

³³⁷ *Ibidem*, p.72.

Como era curioso o Sr. Bertolt Brecht!
Mas vejam que, nem o dia se fizera noite,
Todos já sabiam qual seria seu destino:
a curiosidade o tinha levado tão longe!
Bem-aventurado quem disso livre esteja!

O mesmo no que toca aos artigos e blagues públicas, onde um curto-circuito sistemático entre o poder despersonalizante da coletivização mercantil e a atitude revolucionária são amalgamados.

Se até aqui, a provocação contra os meios cultos, para usar uma expressão de Mayer, “permanecia atolada na negatividade” em termos estéticos – dependia do barateamento da comoção no drama, da desqualificação da expressão na lírica, da denúncia do solipcismo na psicologia romanesca. Na época da *Ópera dos três vinténs*, os termos de seus experimentos públicos também vão mudar, dando à negatividade outro alcance, politicamente diverso. Assim, crescentemente nos artigos de 1926 a 1929, Brecht ataca a estrutura do teatro republicano, seus diretores conhecidos, seus críticos, a cúpula da Volksbühne, mas sempre com base numa atitude pública que se serve, provocativamente, da pecha de “bolchevique cultural” ligada à manifestação dos “novos instintos” coletivos, enquanto traços implícitos na cultura de massas.

O artigo *Terror contra literatura*, escrito em 1926 num contexto em que Brecht reflete sobre a dificuldade de escrever grandes obras – com a fresca memória da mobilização de 1919 a 1920 – certamente é o maior exemplo dessa fase. Nele se expressa de modo chocante uma tentativa de tornar produtiva a distância entre um ponto de vista interessado na liberação “permanentemente revolucionária das formas” – clássica, digamos com Pasta – e um interessado na disruptiva transformação social, que a revolução, reprimida, não realizou, mas a forma-mercadoria praticava diariamente. Se a ideia não deve ser levada literalmente a sério, nem por isso a minoridade “natural” dos escritores medianos, que os prendia ao imediato e à indústria, deixará de ser pensada diretamente como algo que pode ser reorganizado pela luta de classes, em que se pese o lado escabroso desse cálculo se a revolução não está por vir:

“O pleito de revolucionário foi reivindicado com justiça pelos grandes escritores de todas as épocas, pois seu trabalho sempre foi coletivo. Já os pequenos literatos sempre são, segundo às conjunturas, em parte reacionários, em parte revolucionários. Porque suas ideias aplicam-se apenas às condições imediatas, provêm delas e delas retiram seu valor, se as condições momentâneas devem ser transformadas – o que pode ser feito pelo instinto coletivo, e isso para

eles nunca está claro –, então eles devem ser agrupados por meio do terror. Isso é muito fácil de se conseguir, dado seu desamparo e dependência. Os meios práticos da revolução não são revolucionários; são ditados pela luta de classes. Por isso mesmo os grandes escritores revolucionários dificilmente conjugam esforços para a luta de classes. Eles a consideram como algo de antemão resolvido e já lidam de pronto com as condições a se transformar coletivamente, que são, por sua vez, o objetivo mesmo de uma revolução. A revolução dos grandes escritores é perene³³⁸.

“Considerar a luta de classes como algo de antemão resolvido”? É indubitável que Brecht era um grande escritor, mas não parece ser esse o ponto de vista do autor de *A ópera dos três vinténs*.

Por esse metro, ele seria mais parecido com o que se diz aqui do escritor pequeno. Ou, por outra, seria o produtor que faz o caminho direto, da dinâmica da expropriação figurada, para sua reflexão mercantil no entretenimento novo e antigo – daí a ideia de uma “ópera de mendigos” –, criando assim uma posição enunciativa substancialmente nova, atrelada ao efêmero, rapidamente engendrado e eliminado pela ordem produtiva. É nesse mesmo sentido, talvez, que a ideia de “arte culinária” será apresentada nos ensaios dos *Versuche* de 1931/1932: como equivalente – digamos pirateado – de uma ‘mercadoria que altera a relação de consumo’, na medida em que se propõe a inverter o poder de encantamento da aparência em poder de revelação do caráter antissocial da ordem produtiva³³⁹.

Isso resulta num ponto de vista diferente, a rigor, de um interessado na reorientação do teatro no sentido de integrar à cultura a própria crítica de sua produção social. Antes, o caminho parece ser inverso. A cultura é que será testada, para ver se suporta que seu princípio de funcionamento seja expresso sem meias-palavras por um produto que ela, como mercadoria, quer extrair da subcultura urbana, a fim de

³³⁸ “Die Forderung auf die Bezeichnung >>revolutionär<< haben die grossen Schriftsteller aller Zeiten mit Recht erhoben; denn ihre Werke waren eben kollektiv. Die kleineren Literaten sind je nach den sozialen Verhältnissen teils reaktionär, teils revolutionär. Da ihre Ideen stets nur den momentanen Verhältnissen gelten, auf Grund derselben entstehen und von ihnen verwertet werden, sind diese Literaten wenn die momentane Verhältnisse zu ändernd sind, was nach kollektivem Instink – also ihnen nicht unmittelbar klar – erfolgt, durch Terror zu vergesellschaften, was eben ihrer inneren Haltlosigkeit und ihrer äusseren Angewiesenheit wegen sehr leicht ist. Die praktischen Methoden der Revolution sind nicht revolutionär; sie werden vom Klassenkampf diktiert. Die grossen revolutionären Schriftsteller eignen sich deshalb schlecht für den Klassenkampf, sie behandeln ihn als bereits entschieden, und befassen sich mit jenen neuen, kollektivisch geewollten Verhältnissen, die der Zweck der Revolution sind. Die Revolution der grossen Schriftsteller ist immerwährend” “Terror gegen Literatur” In: BRECHT, Bertolt. *Zur Literatur und Kunst. Gesammelte Werke, Band 19*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.16.

³³⁹ Essa ideia está expressa principalmente no ensaio *Notas sobre Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny*. Desde suas primeiras linhas é possível notar que Brecht está, simultaneamente, expondo a técnica épica desenvolvida nas óperas e indicando como, mais que um resultado definitivo, ela é um ponto de passagem para um teatro que realmente se dedique apenas a esclarecer. Com isso, ficaria assimilado o trabalho prévio de cisão dos interesses de classes na forma da ópera. Um trabalho baseado na mobilização e na inversão das expectativas de consumo implícitas no roteiro de estratégias comoventes do teatro dramático. Esse, o foco da *Ópera dos três vinténs*: “Animamo-nos, depois de algum tempo, a renovar a ópera. Desejamos, sem nada mudar seu caráter culinário, atualizá-la quanto ao conteúdo e tecnicizá-la quanto à forma. Mas como é precisamente por seu caráter retrógrado que se torna atraente para seu público, o que restava era tentar provocar o afluxo de novos clientes, com apetites novos, para este gênero de espetáculo”. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.11.

desmontá-lo no cinema e na indústria fonográfica. Se isso é feito num contexto em que a própria coletivização industrial sugere, como se diz amiúde nos ensaios da década de 1920, um “mundo transformável” – o que pressupõe sua afinidade com a revolução –, nem por isso a revelação das tendências sociais latentes e predominantes, absorvidas e escancaradas tal como estão, deixam de se sobrepor à recuperação da potência do trabalho coletivo, que rompendo a imediatividade e desafogando o presente com a perspectiva do devir, permitiria conformá-las sem choque.

Daí também a postura premeditadamente bárbara (o vandalismo) de Brecht, quando se compraz com a decadência da cultura, já que assim ela pelo menos desmente-se em sua falsa eternidade, implicando-se em sua própria eficácia destrutiva exercida diariamente:

“É crescente o número de pessoas que vêm questionando se as artes e as ciências estariam em condições de frear a visível e veloz decadência da cultura ocidental. Essa dúvida fica, de fato, há poucos passos da consciência de que as artes e as ciências, não só não estão em condições de fazê-lo, como colaboram ativamente para esse processo de decadência. Aliás são tão poderosas e eficientes em destruírem valores humanos quanto são impotentes e incompetentes em construí-los e defendê-los! Mas disso não se tira a consequência de que a bancarrota da ciência e das artes seja evidente em nossa época³⁴⁰”.

Esse imediatismo nada limitado, que ata as obras do ‘teatro de atualidades’ à mercadoria e ao escândalo programático, marca também a estrutura da *Ópera dos três vinténs*.

Ela não só frustra as expectativas de apaziguamento dos conflitos, expondo, em escala cotidiana, indecorosa, o primado do econômico, mas vaza esse mecanismo nos mesmos produtos que acalentavam o desejo de fruição do espectador e traziam consigo os ares de bonança da Estabilização Econômica. Nesse sentido, a proximidade artificialmente criada com o presente, tal como ele se imagina, age como um efeito contrário ao do recuo histórico fabular, mesmo que dele se sirva. De modo que funcionam diferentemente os tons intermediários criados de 1930 em diante, desentranhados da história, que construirão – por precisão analítica, mão leve na escolha

³⁴⁰ “Immer mehr Menschen fragen sich heute, ob die Künste und Wissenschaften imstande waren, den offensichtlichen schnellen Verfall der abendländischen Kultur aufzuhalten. Von diesem Zweifel ist nur noch ein kleiner Schritt zu der Gewissheit, dass die Künste und Wissenschaften nicht nur nicht dazu imstande sind, sondern dass sie sogar an diesem rasendem Verfallprozess aktiv beteiligt sind. In der Tat sind sie so mächtig und erfolgreich, wo sie menschliche Werte zerstören, ohnmächtig und erfolglos, wo sie solche aufzubauen oder zu schützen versuchen! Daraus kann jedoch nicht der Schluss gezogen werden, der Bankrott der Wissenschaften und Künste ist in unserer Zeit offenkundig”. “Verfall der abendländischen Kultur”. In: BRECHT, Bertolt. *Zur Literatur und Kunst. Gesammelte Werke* 19. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p.85.

dos meios e interesse em alimentar com reflexão a organização política (mais que os instintos disruptivos) –, o mesmo efeito de contenção e organização que a curva dramática garantia no drama, com o ganho de alimentar o desejo pelo mundo que viria com o conhecimento infeliz do mundo que a emoção esconde. Assim, onde deveria haver intercorrência dramática, há na *Ópera dos três vinténs* um desvelamento nu e cru da produtividade antissocial das sociedades capitalistas, mais ou menos nucleado pelos agenciamentos afetivos estruturantes da ópera, descompasso pelo qual a comédia ideológica é gerada.

Esse é um dos poucos detalhes de conjunto da peça que, descrito em 1932, em *Notas sobre A ópera dos três vinténs*, levam de volta ao jovem Brecht, aprendiz de Wedekind, autor de *Baal*, que reduzia o cotidiano antissocial da província a lutas e possessões sexuais instintivas. Um autor ainda tão presente nessa ópera:

“Em nossa época, o sexual pertence indubitavelmente ao âmbito do cômico, pois a vida sexual está em contradição com a vida social, e esta contradição é cômica por que é histórica, isto é, pode ser resolvida através de outra ordem social. A apresentação da vida sexual no palco é muito importante, mesmo porque aí aparece um materialismo instintivo. O artificial e o transitório de todas as superestruturas sociais tornam-se visíveis³⁴¹”.

A lógica didática, de transmissão de um conhecimento apropriável sobre a realidade – que só se transmite como finito e interessado –, já existe. Mas toma forma de modo ambíguo nas canções, em sua moral materialista pré-moderna, que aqui ressignifica o eufórico desencanto dos anos 1920, transformando a última novidade da moda na imemorial consciência da perecibilidade; a exaltação com a vivacidade das transformações em prenúncio de um tempo dissolvente, que, na obra – figurado pela recursividade programada da mercadoria –, fica dividido entre a expectativa de um horizonte revolucionário e a complementaridade entre a primavera das tramas privadas e o inverno das “revoltas obscuras de todos os tipos”³⁴². Da mesma forma, a linha de crítica realista precisamente recortada – labilidade das relações marginais como equivalente escandaloso das legais, ambos produto da desapropriação do capital – é borrada pela intervenção técnica da colagem na fábula, que se dá de modo bastante difuso, como se o mecanismo quisesse, não só assinalar as fissuras da realidade, mas,

³⁴¹ “A ópera dos três vinténs” In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes. Volume 3*. São Paulo: Paz e Terra. 2004, p.63.

³⁴² A menção é de Jameson aludindo às múltiplas revoltas do período de 1919-1923 que foram da formação dos conselhos soviéticos, ao *putsch* de Kapp, passando pelo assassinato de Walter Rathenau pela extrema-direita, chegando ao *putsch* da cervejaria de Hitler. JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p.24.

nesse percurso, liberar o conhecimento prático no material, para além do que a forma comporta.

Nesse sentido, não é por acaso que *Notas sobre Mahagonny*, bem na linha dos estudos behavioristas de Brecht sobre o cinema, vai buscar o fundamento da “ópera culinária” na sessão de *O mal-estar da civilização* em que a faculdade da arte de estimular a imaginação é analisada sob o ponto de vista da função dos narcóticos, baseada a ineficácia da civilização em dar destino adequado às necessidades pulsionais³⁴³. A força do trabalho coletivo milenar se esbate em traços de demasia da *Ópera dos três vinténs* – uma peça que extrapola seu argumento aparente –, apontando assim para o mesmo tipo de funcionamento da mercadoria, que indiscriminadamente absorve e devolve padrões de pensamento e ações, associando-lhes um estímulo artificial prazeroso, na realização imaginária de desejos. A diferença é que nas “óperas culinárias”, sem que o contrapeso de uma ordem por vir abrande o choque, o prazer da ratificação da vida privada e da esfera íntima, acalentadas pelo afeto, é revertido pelo estímulo ao desprazer do confronto, a quente, com a esfera caótica, desumana, da ordem pública.

Em suma, o que corresponde, de praxe, ao mecanismo incivil e alienante da cultura de massas de invadir e colonizar – capturando impulsos antes que a consciência se dê por achada e destinando-os a uma finalidade socialmente recomendável –, se inverte em ataques desalienantes. Ataques que aqui, não são aparados pelo acompanhamento passo a passo do espectador, numa conjunção rigorosamente política, a criar, de interesses, mas sim, tal como o “caráter destrutivo” de Benjamin explica, buscam abrir espaço a fim de que o espectador enxergue a vida tal como ela é, para além das quatro paredes do teatro, em seu funcionamento antissocial:

“Numa sociedade como a atual, não é possível conceber o fim de um tipo de ópera como o que estamos condenando. As ilusões que ela comporta têm uma importante função social. O êxtase é imprescindível, nada o pode substituir. Nem na ópera, assim, o homem tem oportunidade de permanecer homem. Todas as funções intelectuais há muito estão

³⁴³ “A vida tal como nos é imposta, é por demais difícil, traz-nos demasiadas dores, desapontamentos, problemas insolúveis. Para suportá-la, não poderíamos prescindir de lenitivos. Os lenitivos de que dispomos são, ao que me parece, de três espécies: distrações cujo efeito intenso nos permite menosprezar nossa miséria, compensações que a reduzem, e toda a sorte de estupefacientes que nos tornam insensíveis a ela. É indispensável poder dispor de qualquer coisa deste gênero. As compensações como as que arte nos oferece são ilusões contra a realidade; tal fato não reduz, porém, o seu efeito psíquico, graças ao papel que a fantasia manteve na vida psíquica (...) A estes estupefacientes, em determinadas circunstâncias, se deve atribuir a responsabilidade do desperdício de grandes quantidades de energia, que poderiam ser empregadas para melhorar o destino humano”. Sessão II de “O Mal-Estar na Civilização” In: FREUD, Sigmund. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.139-147. *Apud*: “Notas sobre a ópera Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny” In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005, p.22.

reduzidas a uma desconfiança angustiada, ao logro do próximo, ao calculismo egoísta”.

Com a ação estruturando-se só parcialmente pela alegoria político-afetiva, vazando para intercorrências secundárias que invadem e repisam a linha central; com o material acondicionado de maneira bruta e gritantemente discrepante; com a saturação da percepção por um acúmulo acachapante de efeitos, conseguidos pela inversão linha a linha das expectativas – não raro ressaltada como tal e de uma violência sempre reafirmada pela ironia – a impressão mais marcante que se tem de *A ópera dos três vinténs* em suas linhas centrais é, assim, a da arbitrariedade, que duplica e inverte, na relação de especiação, a de expropriação.

Dando-se por certo que o espectador não participa do interesse da peça em compreender a lógica de produção, ataca-se, barbaramente, sua implicação na ordem antissocial, pervertendo-se o vínculo libidinal que o atrela ao decurso temporal da peça. Daí porque a “ópera de mendigos” não é só de um “áspero cinismo” – como se diz amiúde na crítica, desarmando a produtividade do olhar bruto pela dureza da época que o produziu. Antes, ela parece querer, exatamente como MacHeath canta em *De que vive o homem?*, reverter o cinismo em potencial destrutivo contra a ordem das representações dramáticas, complementar à da produção mercantil, para que, no momento em que as inervações da trama se resolvem pela expoliação, fique expresso onde uma possível reorganização emancipadora descarrilaria, não para a reconciliação, e sim para uma luta mais promissora:

É preciso que também seja possível à gente pobre
Arrancar seu pedaço do grande filão de pão³⁴⁴

O choque do material antigo com o novo não parece produzir, assim, na imagem da forma, uma historicidade que recolhesse, cândida e recuada, os traços da experiência para a *praxis* posterior que assim também se transmitisse. Por contato – explosivo – entre a memória recente das sublevações, alegoricamente tratadas, e um acúmulo indistinto, saturado, de marcas do processo produtivo na história milenar, essa “ópera culinária” parece, antes, tentar burlar a condição artesanal de transmissão da arte que articula seu efeito ao tempo, primando pelo esforço, contrário, de abrir uma brecha no

³⁴⁴ “Erst muss es möglich sein für armen Leuten/ von grossen Brotleib sich ihr Teil zu schneiden”. BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.191 [T. do A.]

presente. Assim é que a efemeridade eterna de um tempo histórico capturado pela produção alienada concentra-se e reverte-se em ataque à má consciência, sem transcendê-la, pois a lição final é o confronto do pior com o ruim:

“A primeira camada histórica genuína em Brecht é, assim, claramente identificada a Weimar em si mesma e aos tropos do cinismo: a emergência do grande processo de demonstração do paradoxo brechtiano e da reversão sarcástica do cinismo, não do escritor, mas da realidade em si: a versão mais crua e dessecularizada do capitalismo³⁴⁵”.

6.2. Atores políticos e cultura proletária na República de Weimar.

A ideia de adaptar uma peça que, depois de causar escândalo no século XVIII, fizera grande sucesso em Londres de 1920 a 1924, certamente contribuiu para que Aufricht aceitasse a segunda proposta de Brecht. O cálculo de rendimento da bilheteria estava em primeiro plano, como acabamos de relatar. Ainda assim, o tino político era o que não faltava na escolha desse texto, pois que *The Beggar's Opera* já tratava originalmente de uma conjuntura política em transformação, atacando, sob o ponto de vista do Antigo Regime, os mesmos aspectos de uma sociedade capitalista em vias de consolidação que estão na ópera de Brecht.

Escrita em 1728 por um autor contemporâneo de Swift, *The Beggar's Opera* é uma paródia das pastorais, gênero operístico barroco cujo representante modelar fora Haendel³⁴⁶. Com a novidade de que aqui, as personagens não eram mais as dêiades da mitologia greco-romana, como em *Rinaldo*, mas sim carcereiros, advogados, prostitutas e ladrões, todos embrenhados numa renhida luta cotidiana, imaginada no empobrecido bairro londrino de Newgate, sede de uma famosa prisão do período, pouco depois da Revolução Gloriosa (1658). Como Frederick Ewen diz em sua elucidativa caracterização da ópera de Gay, tratava-se portanto, de uma “Pastoral de Newgate”³⁴⁷,

³⁴⁵ JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001, p.25.

³⁴⁶ Ver no capítulo 3 (nota 214, p.145) trecho sobre *O czar tira uma fotografia*, indicando como o uso do coro vem inspirado pela moda do haendelianismo na década de 1920.

³⁴⁷ A caracterização de Ewen vai além da indicação de uma paródia da pastoral. Na verdade, de modo certo, ela puxa a prolífica ponta da inspiração de John Gay na então contemporânea narrativa picaresca, com seus viandantes, bandoleiros e saqueadores – ou seja, uma espécie de proto-lumpesinato. Assim, essa estranha ópera cômica teria sido escrita no mesmo momento em que, das várias formas de narativa episódica em prosa, despontou o romance realista. É um caminho interessante para se pensar como Brecht está recuperando aqui, em *A ópera dos três vinténs*, não a forma acabada do romance moderno, mas sim a potência imaginativa de seus primeiros desenvolvimentos. “O que seria mais natural que a “patifaria” do mundo exterior encontrar um lugar também nas letras? As narrativas “picarescas” espanholas, histórias realistas de patifes e vagabundos que foram precursoras da ficção realista moderna já estavam naturalizadas na Inglaterra. Os párias e desgarrados da sociedade – aventureiros boêmios precoces, batedores de carteira por necessidade ou escolha, estudantes errantes – ao mesmo tempo atraíam e aterrorizavam”. (EWEN, Frederic. *Brecht, sua vida, sua arte, seu tempo*. Rio de Janeiro: Globo, 1967, pp-152-153). De resto, muito antes que gangsters americanos e songs fossem

com música de Pepusch, que tratou de substituir as árias e recitativos barrocos da tradição italiana (a *Opera Seria*) por canções populares, enquadrando assim a peça no gênero cômico das *Ballad Opera* inglesas.

Os paralelos com o contexto da República de Weimar certamente não passaram despercebidos por Brecht. A república que interrompeu a era imperial na Alemanha em 1920, adveio num contexto de luta aberta de classes e, malgrado as medidas legais constitucionalmente fixadas, ao mesmo tempo a acirrou e neutralizou, pela atuação combinada do *boom* dos negócios (culturais inclusive) e da crise econômica de 1919-1923, que despejava nas ruas, da noite para o dia, o contraste entre a fortuna dos empreendedores mais espertos e o cotidiano de desemprego, inflação e carestia. Em sentido análogo, *The Beggar's Opera* também tratava da atribulada construção de uma sociedade burguesa em conflito com a ordem feudal. Na época da escrita da peça, a queda da dinastia dos Stuart ainda era recente e tinha dado lugar a uma verdadeira febre da usura. A especulação financeira grassava, as fortunas e bancarrotas sucediam-se dia a dia, bem como os escândalos na corte, as compras de votos, as maquinações no parlamento. Razão pela qual a ópera de John Gay – uma sátira em senso estrito, saída da pena de um escritor que se dera mal como comerciante e só não ruiu por influência dos meios nobiliárquicos³⁴⁸ –, dirigia seu arsenal contra o Primeiro Ministro então empossado, pertencente ao partido liberal dos Whigs, Robert Walpole.

De fato, se a questão é “roubar” e dar novo sentido aos impulsos mobilizados e administrados tanto pelo antigo teatro quanto pelos novos meios, os “novos apetites” precisam ser mobilizados tal como eles se encontram mapeados pela indústria cultural, antes mesmo que o processo de mercantilização se feche, como era o caso ali. Com essas questões do original em mente, é possível notar, desde as negociações com Aufricht, qual é o cálculo de Brecht quando ele subitamente oferece ao produtor o manuscrito de sua “ópera de mendigos”, não seu outro projeto à americana.

reciclados pela indústria cultural, essa presença da imaginação pré-moderna, lendária, instalada na base do romance e da estética realistas – apontando diretamente para o trinômio de secularização das forças produtivas, acumulação primitiva do capital e proletarianização dos camponeses – já era fundamental também em Balzac, traço indicado por Adorno em seu *Balzac-Lektüre*, em formulações como: “Em Balzac, 1), o realismo que antes acometera alguns representantes do idealismo é substitutivo: realismo por receio de perda da realidade (p.147); 2) descreve-se, no industrialismo incipiente, sintomas de sua fase de degeneração (p.145); 3) tudo se passa como se um provinciano recém-chegado à cidade imaginasse atrás de cada janela uma trama criminal (p.139); 4) a ‘mão invisível’ do livre mercado se transforma na mão negra sobre o muro do cemitério (p.145), 5) a dinâmica mercantil é figurada em crimes, como se operasse tal qual na época das grandes navegações e dos saques marítimos (p.145). Enfim, o argumento central do ensaio é que o realismo só é realista porque, conservando traços de fantasia da literatura pré-moderna, ele figura como fantasmagoria a aparência da vida sob o regime do capital, como se a lei da equivalência que o preside não tivesse ainda se generalizado e naturalizado. Cf: “Balzac-Lektüre” In: ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Band II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

³⁴⁸ Um balanço minucioso de diferenças e semelhanças entre as duas óperas foi levantado no estudo comparativo entre as duas obras “<<Die Dreigroschenoper>> und ihr Urbild” In: HECHT, Werner. *Aufsätze über Brecht*. Berlin: Henschelverlag, 1970, p.27-47.

Enquanto o assunto de *Joe Fleischhaker* era árido, tendencioso e explícito demais para uma estreia que deveria correr sem solavancos, o mesmo não se poderia dizer de uma peça cômica, que tocava um nervo fundamental da política contemporânea; mas o fazia aos toques da jazzband, fixando em suas linhas, aparentemente, certa crítica generalizante, cheia de bonomia, contra uma sociedade economicamente vivaz, cuja miséria, corrupção e esplendor datava contudo da mesma época da invenção da guilhotina. Afinal como Brecht mesmo afirma num folheto de divulgação da *Ópera dos três vinténs*, essa ópera foi escrita para mostrar que, do Soho no século XVIII, até o presente, as condições sociais não mudaram em seus fundamentos³⁴⁹.

Por mais que Brecht vá insistir adiante no desmedido peso que foi dado pela recepção a MacHeath – irritava-o sobretudo a ideia de que ele fosse visto como um “cowboy fora-da-lei” –, no nível superficial da peça, também a figura de Macheath, um ousado salteador, aventureiro do Soho, cínico incorrigível e mulherengo contumaz certamente levou em conta um público que sabia bem o quanto uma lei era apenas uma lei. Às vésperas da crise de 1929, quando o pesadelo da inflação voltou a assombrar o país e o estado de sítio voltava a ser discutido, a *Moritat* de MacHeath foi, de longe, a canção mais regravada de todas as vinte e quatro partes musicadas de *A ópera dos três vinténs*.

Dito isso, talvez tenha sido a posição dividida de toda a sociedade diante das mudanças de costumes da República de Weimar que tornou a afinidade entre política, entretenimento e contravenção uma espécie de assunto do momento. Ainda hoje pode-se notar na bibliografia como a liberdade de costumes na República de Weimar, o clima de euforia pelos novos tempos, combinado à memória recente dos conflitos políticos de 1919-1923, suscitava excitação e desgosto, na mesma medida, da esquerda à direita. A impressão que se tem, ainda hoje, lendo a bibliografia, é que as massas, que crescentemente se deslocavam para os centros urbanos, e a geração dos jovens, que alcançaram a maturidade no período do Entreguerras, eram feitos de uma matéria que não chegava a ser compreendida, seja pelos que viveram o apogeu da era guilhermina, seja pelos que viam na república um ponto de passagem para outra ordem social.

³⁴⁹ “A *ópera dos três vinténs*, peça que vem sendo encenada em teatros espalhados por toda a Inglaterra sob o título *The Beggar’s Opera*, nos leva para o coração dos bairros criminais de Londres, Soho e Whitechapel, que ainda são, hoje como há duzentos anos, os refúgios da mais pobre e não exatamente transparente população de Londres”. “The Threepenny Opera, which has been performed in theaters throughout England for the past two hundred years, takes us into the milieu of London’s criminal districts, Soho and Whitechapel, which still are, as they were two hundred years ago, the refuge of the poorest and not always most transparent strata of London’s population”. “The Threepenny Opera (1928)” BRECHT, Bertolt. In: HINTON, Stephen (org.) *The Cambridge companion to The Threepenny Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p.121.

Na ala dos escritores, os depoimentos mais duros talvez sejam os Stefan Zweig. Ainda que seu ponto de vista não chegue ao extremo reacionário do discurso sobre o “declínio do ocidente” que fomentava a direita³⁵⁰, é indisfarçável em suas declarações, mesmo levando em conta sua preocupação com a miséria, a negação do contato público entre as classes, a repulsa moralista ao homossexualismo, até a busca de refúgio neo-clássica, que fariam imaginar no carinhoso império romano uma possibilidade melhor:

“A mudança de valores transformou Berlim na Babilônia do mundo. Bares, parques de diversões e cabarés brotavam como cogumelos. Na Kursfürstendamm, nem todos os rapazes que perambulavam empoados de ruge e pó-de-arroz eram profissionais. Alguns cursavam a escola secundária e queriam ganhar um pouco de dinheiro; nos bares fracamente iluminados, funcionários do governo e homens do mundo das finanças cortejavam descaradamente marinheiros bêbados. Nem a Roma de Suetônio fora palco de tantas orgias como os perversos bailes berlinenses; ali, centenas de homens e mulheres travestiam-se e dançavam sob os benevolentes olhares da polícia. Uma espécie de loucura tomou conta particularmente dos círculos da burguesia, erodindo sua até então inabalável proibidade. No entanto, o que mais revoltava nesse patético erotismo era sua falsidade. No fundo do período orgiástico que eclodiu na Alemanha simultaneamente à inflação não existia senão uma febril imitação³⁵¹”.

Os partidos de esquerda reagiram à situação de forma por vezes tanto ou mais ascética que a de Stefan Zweig, mesmo que, em maior ou menor medida, fizessem parte da coalização governista que tinha providenciado tal conjuntura. Nesse sentido a cisão dentre o SPD e o USPD (Partido Social-Democrata Alemão e sua fração independente), progressivamente agravada de 1915 a 1923, pouco fizera para dirimir o problema.

A posição da ala cultural do SPD, que sob a vigência do governo de Friedrich Ebert tornara-se dominante, é bastante difícil de se descrever, mas indubitavelmente tendeu à administração de todas as tendências do período, sob um abstruso oficialismo de esquerda. Muito embora tenha sido com sua subvenção que o teatro expressionista engajado tenha se firmado na programação da Volksbühne; embora o SPD tenha sido responsável pela gestão de um aparelho cultural num momento de franco impulso

³⁵⁰ A ideia é um dos fios que liga as várias visões que formaram a ala intelectual à direita durante a República de Weimar. Elas iam desde a constatação da incapacidade do parlamentarismo democrático em lidar com o capitalismo de massas (Carl Schmidt); até a repulsa à sindicalização e à economia baseada no segundo setor, que abandonava as classes médias ao mercado, situação a ser solucionada por uma economia planificada (o círculo dos economistas do *Die Tat*); chegando à constatação de que a era imperialista e materialista gestada pelo XIX tinha se esgotado, dando lugar ao nascimento de um novo e redentor cesarismo de massas (Oswald Spengler, *Declínio do Ocidente*). Um comentário mais extenso e informado sobre essa ala está em “Thunder from the right” In: LAQUEUR, Walter. *Weimar – A cultural history, 1918-1933*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1974, p.78-110.

³⁵¹ ZWEIG, Stefan. *The world of yesterday: an autobiography*. Nebraska: Lincoln, 1945. Apud: FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997, p.143.

progressista, formado por antigos militantes do Partido Social-Democrata dos fins do XIX, marcado, em sua ala cultural, ainda, pelo conflito entre a tradição idealista e o Naturalismo, para seus representantes, tanto a arte engajada ligada ao agitprop, quanto o entretenimento, eram sinais de degradação dos costumes do povo alemão.

Particularmente prenhe, no SPD, era a interpretação de que a cultura formada nos anos de guerra e recessão acometia a imaginação do proletariado com vícios e fantasias, em vez de direcioná-lo para a construção de uma sociedade baseada no trabalho, no espírito e no bem-estar social. Quando o assunto eram os romances de aventura de Jack London e Karl May – um importante fator de construção simbólica de uma identidade ativa para as classes populares –, a posição da “vanguarda do proletariado instalada no poder” compreensivelmente chegava, no *Vorwärts*, a conclusões do tipo:

“Muitos desses jovens irresponsáveis que recentemente tomaram parte no levante espartaquista tiraram entusiasmo pela violência dos lodaçais sangrentos da subliteratura. Não o *Manifesto Comunista*, mas o inominável lixo literário é que preparou o solo para essa floração de delírios políticos³⁵²”.

Por isso mesmo, o ponto central de atuação do SPD na esfera cultural – como já vimos na questão do rádio – foi o da adaptação da cultura burguesa para o proletariado, o que se reflete claramente na história dos corais durante a República de Weimar, que se desenvolveu nos festivais organizados pela Liga Proletária dos Corais Alemães, DASB (Deutsche Arbeiter Sängerbund). Um fenômeno que, oficializado no imediato Pós-Guerra, tem grande importância até a crise de 1929, período a partir do qual o crescimento do KPD (Partido Comunista Alemão) e a desmoralização do governo em suas alianças com a extrema-direita vão esvaziando sua função.

Os corais proletários são associações de trabalhadores antigas, que datam do começo da construção do partido socialista na Alemanha, por volta de 1870. Contribuíram enormemente para sua articulação, fornecendo um espaço de produção e de guarida fundamentais diante da perseguição imperial. Sendo retomados com grande empenho pelo SPD já no período do imediato Pós-Guerra, eles se transformam numa das maiores organizações culturais do país. A divisão do DASB de Hannover, por

³⁵² ROSENHAFT, Eve. *Organizing the lumpenproletariat: Cliques and communists in Berlin during the Weimar Republic*. Publicado em 1982. Fonte: << <http://libcom.org/history/organizing-lumpenproletariat-cliques-communists-berlin-during-weimar-republic-eve-rosenh>>>.

exemplo, em seu auge, chega a contar 270 000 membros. Seus encontros eram anuais e se davam nos festivais promovidos pela coalizão governista: um grande evento com a presença de figuras políticas importantes, quadros partidários de renome, representantes sindicais, de ampla cobertura na mídia à esquerda e nos periódicos ligados ao evento.

Não por acaso, no entanto, Well comenta com tanto desânimo essas ocasiões, como vimos nas resenhas sobre o 9 de Novembro para a Deutsche Rundfunk. Mesmo Hanns Eisler, que neles toma parte, em última instância os abandona em 1929, depois de repetidas contendas sobre a possibilidade de um repertório radicalizado, nas quais seus corais são dispensados por conterem uma ‘ideologia de servos’ incompatível com a sadia formação do proletariado urbano³⁵³. Embora discussões importantes sobre o sentido da cultura burguesa do ponto de vista do proletariado acontecessem atreladas a esses eventos, embora tenham sido também ativos em incorporar as mulheres à cultura proletária, no fundo, tal como se dava na Volksbühne, aparentemente, eles não faziam mais do que controlar os limites do engajamento para que eles não se chocassem com os interesses da coalizão governista, transpondo uma visão pronta de cultura para a educação das massas. Ou, por outra, limitavam-se a barrar o momento em que artistas ou populares deixassem vazar para dentro de seus festivais a “política de agitadores de café literário”³⁵⁴.

Eis a programação do Festival de Hannover de 1928, com sua supinamente ousada sucessão de experimentos de vanguarda. Embora nela se possa entrever o importante projeto de apropriação da música da ‘era heróica burguesa’ para os novos tempos de social-democracia proletária – em oposição à ‘diluição sentimental’ romântica – como ignorar sua semelhança com o *Liedertafel* do velho Eugen Brecht?

1. Bach: *Canata*

³⁵³ Reproduzo aqui o pequeno debate que uma das colaborações de Eisler no DASB gerou, lembrando que o afrancesado termo *lansquenets*, aqui depreciativamente usado pelos representantes do SPD, vem da palavra alemã para a servidão camponesa, *Landknecht*: “No domingo 27 de janeiro de 1929, o Coral Schubert de Berlim apresentou algumas obras de Eisler no Salão Bach. W. Z lembrou que a plateia reagiu favoravelmente a ‘suas palavras de ironia cortante e amargo escárnio, feitas sob medida para inflamar e agitar a alma dos operários’, mas não se sentia pronto a decidir se elas seriam de fato a semente de uma nova música proletária. Por outro lado, Arthur Schulze acabou com o concerto, destilando comentários azedos sobre *Revolução Camponesa*, texto considerado de uma ‘imensa ignorância a respeito das armas do espírito, coalhado de uma ideologia de servos [*lansquenets*] que louva assassinatos, roubos, incêndios’. Karl Rank prontamente respondeu que a letra de *Revolução Camponesa* provinha da guerra camponesa ela mesma e listou os defensores da tal ‘ideologia de servos [*lansquenets*]’: Marx, Engels, Lassalle e Franz Mehring. Além disso, Rankl afirmou que Eisler não negava valor nem ao amor nem à natureza, mas simplesmente rechaçava a visão sentimental que deles tinha a pequena-burguesa. Assim, a música de Eisler representava um salto significativo no campo da arte proletária e da canção política. Elas seriam daí em diante baseadas na ‘verdadeira experiência cotidiana dos trabalhadores’, não mais caracterizadas pelos pantanosos hinos à liberdade que, segundo Rankl, predominaram na canção política do passado. Schulze pôde apenas responder que a DASB ajudava a fazer avançar a verdadeira apreciação do belo mundo afora, em vez de se concentrar na pobreza que o ouvinte estava cansado de conhecer. Daí por que concebia a visão de Rankl como um nivelamento do caráter elevado das artes em banalidade e a baixaza”. “Eisler and a Radicalized Repertoire” In: BODEK, Richard. *Proletarian performance in Weimar Republic: Agitprop, chorus and Brecht*. New York: Camden House, 1997, pp.58-59.

³⁵⁴ *Ibidem*, p.59.

2. Beethoven: *Missa Solemnis*
3. Berlioz: *Danação de Fausto*
4. Brahms: *Rapsódia, Rinaldo, Canção do destino, Corais femininos*
5. Händel: *Judas Macabeu*
6. Händel: *Salomão*
7. Haydn: *As estações*
8. Verdi: *Requiem*³⁵⁵

O KPD, que se formara em meio às revoltas de 1919-1923, embora fosse um tanto mais aberto com respeito às iniciativas populares, também manteve-se dubiamente ligado ao que poderia haver de produtivo na cultura praticada pelo proletariado e os artistas profissionais.

Se crescentemente, da Estabilização em diante, ao passo da polarização política, o partido seria o mais firme apoiador das trupes de agitprop que proliferariam na Alemanha, no imediato Pós-Guerra, em meio às atribulações da resistência, com o partido enovelado em discussões sobre a distinção entre arte e propaganda, falhando em notar a relação da cultura com a luta social, e encilhado pelas diretrizes do *Komintern* – falha idêntica, aliás, à que se dera, entre o Partido Cominusta Russo e o USPD, nas insurgências militares –, suas primeiras revistas proletárias receberam parco apoio material da extrema esquerda, quando não eram desqualificadas no *Rote Fahne*. Daí a razão para que, em pleno momento de articulação da liga espartaquista e dos conselhos de artistas, o agitprop tenha ido buscar apoio nos círculos dadaístas.

Na ala do cabaré e dos *Weltliteraten* – que via despontar agora a atividade literária da nova geração dos escritores satíricos, Marcellus Schiffer, Friedrich Holländer, Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Erich Kästner – o que predominava era uma cegueira diferente, mas muito reveladora do interesse de Brecht no cabaré. De 1921 a 1926 com a abertura dos cabarés *Grossenwahn*, *Wild Bühne* e *Schall und Rausch*, pode-se notar que a rearticulação da cultura urbana transformara esse setor novamente em núcleo produtor de crítica social³⁵⁶. Assim, na abertura de Mehring para o esquete *Simplemente clássico – Oresteia com final feliz!* temos poemas como este, em que, em clima de magazine, articulada às mesmas críticas que Brecht fazia ao teatro no Pós-Guerra, tampouco falta a referência aos fuzilamentos de 1920, ainda que desabusada:

³⁵⁵ *Ibidem*, p.44.

³⁵⁶ “Die literarisch-politischen Kabaretts der frühen zwanziger Jahre” In: HÖSCH, Rudolf. *Kabarett von gestern – nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen. Band I. 1900-1933*. Berlin: Henschelverlag, 1967, pp.185-239.

Nosso Reichwehr vive à moda espartana.
Nos bares, arrisca a moda pompeiana.
Primeiro piso: quebra-quebra mundano,
Gemada alcoólica no Spreethen.
Terraço: já viu a nova sala de Reinhardt?
É de primeira classe, uma iguaria...
Como gira azeitada a Oresteia
Em toda aquela maquinaria³⁵⁷

Daí em diante, no entanto, a industrialização da cultura, que se servia praticamente dos mesmos meios do antigo entretenimento urbano – agora transpostos para grandes espetáculos e para o cinema –, produziu consequências na esfera do cabaré, voltando-o, em parte, tanto contra as demais alas da política à esquerda, quanto contra seu próprio público. Ou seja, se no período das convulsões políticas de 1919 a 1923, o cabaré foi responsável por sustentar, como antes da Primeira Guerra, em ambientes de pequena escala – nos bares e clubes da cidade em reconstrução –, uma cultura voltada contra o autoritarismo, contra o militarismo, contra a moralidade burguesa, incluindo em sua agenda a legalização do aborto, o fim da pena capital, a denúncia da censura e do rearmamento secreto republicano³⁵⁸, na época da Estabilização, ele perde força. Especialmente porque sua diluição, que já acontecia nos *Salons* quando era ele o ambiente principal de diversão da *belle époque*³⁵⁹, serve como procedimento metódico de estruturação de modalidades novas de diversão, na indústria cultural.

O que se segue é, assim, em seus próprios representantes, uma reação à perda de centralidade, seja na política, seja no entretenimento: uma espécie de saudosismo, que doura a época na qual, desenvolvendo-se apenas na subcultura urbana, a subversão tinha ainda certa aura romântica, natural, plebeia, e, como tal, era incompatível, tanto com o oficialismo estatal esquerdista do SPD, quanto com o enrijecido e exógeno discurso bolchevique do KPD. A mesma lógica que os opunha ao proletariado, já que, em comparação com a combatividade anarquista dos cantores de outrora, integrados aos subterrâneos das capitais, as aspirações “pequeno-burguesas” do proletariado da Estabilização Econômica pareciam ser próprias de um tempo rendido ao consumo e ao secreto desejo pela ordem.

³⁵⁷ “Unsere Reichwehr lebt spartanisch./ Und in Bars streng pompejanisch/ Schenkt die Hebe ganz mondän/ Eierflips von Spreethen./ Gehn sie mal zu Reinhardt oben./ Einfach Klasse, was se proben!/ Wie geölt die Orestie! Alles mit Maschinerie”. In: HÖSCH, Rudolf. *Op. Cit.*, pp.195-196.

³⁵⁸ “The left-wing intellectuals” In: LAQUEUR, Walter. *Op. Cit.*, p.45-48.

³⁵⁹ Ver sessão no capítulo 3 (pp.94-99) sessão sobre o conflito entre a tendência comercial pequeno-burguesa e a politização do cabaré na França e na Alemanha.

Desalojados de suas funções sociais eliminadas pelo mercado, inimigos declarados da república em nome de uma liberdade de costumes à moda antiga, os *Weltliteraten* chegavam ao limite de reclamarem que a vida noturna de Berlim não mais respirava a ousadia há pouco predominante na boemia parisiense. É nesse sentido que a liberalidade francesa da época da Comuna se transformava em mito, servindo para negar as transformações do presente. Isso se pode ver, com alguma clareza, no artigo *Os apaches*, que Kurt Tucholsky escreve em 1925, na sequência a uma elogiosa resenha à apresentação de Aristide Bruant em Berlim. Trata-se, como se vê, de uma *savante* descrição da Paris dos *boulevards* assombrada pela ausência da marginália perigosa de outrora.

Ou, melhor dizendo, um escrito que, numa sucessão de pastiches – turismo cruzado com as crônicas policiais de folhetim francesas do XIX – historia os baixios célebres da Europa da “era das revoluções”. Da Whitechapel de ‘Jack, o Estripador’, às passagens subterrâneas da Paris da Comuna em Eugène Sue. E que, bem observado, se pudesse ser definido numa expressão, seria ‘já não se fazem malandros como antigamente’:

“Infelizmente Paris mudou muito nos últimos tempos’, queixa-se alguém em 1 de maio de 1778 numa carta endereçada ao pai. Esse alguém é Mozart que aqui escreve uma carta não muito diferente das que são escritas todos os anos nessa cidade. “Ora, você tinha que ver como era antes!”. Mas o que valia ontem continua valendo hoje: Paris realmente já não é a mais mesma. Não há sequer um rastro dos apaches com seus cachecóis vermelhos; os ladrões românticos de La Villette desapareceram completamente (embora Montgeole continue sendo um bairro de quinta); os mercados não são mais o ventre e sim a pança de Paris – não se vê mais sinal de um romantismo que data da época em que o metrô ainda era puxado à cavalo. (...) Então Paris não tem mais criminosos? Claro que tem. Acontece que nós os vemos com nossos olhos. A morte soturna é uma coisa bem romântica, mas só até que se conheça as bactérias que a causaram. Por ali não andam os piores fascínoras, os mais pervertidos. Os mais esfarrapados talvez, mas não os mais cruéis (...) Hoje é até possível na Place Denfert-Rochereau visitar as catacumbas (entrada, um franco; vela romântica, mais dois), mas o fato é que, mais abaixo, nessa velha fortaleza de pedra em cujos corredores jazem ossuários de antigas sacristias, soterrou-se boa parte de Paris. (...) Ali, onde se escondiam antigas sociedades políticas secretas, é possível ainda ver algumas pistas do crime cometido: uma porta de madeira aparentemente perfurada de balas, banquetas de ferro, um poço bem fundo. Os corredores estão hoje pavimentados, mas essas construções e algumas passagens, vielas e pátios dão a ver que Eugène Sue flagrou uma verdade que estava ali, disponível, evidente (evidente,

por trinta e seis longos volumes, evidente...). O proprietário jura que nunca mais deixa uma alma viva pisar no porão (“Veja só que coisa! Não é um horror?” – Não, e a verdade é que alguém surrupiou de seu porão umas duas garrafas de vinho)³⁶⁰.

Enquanto isso, como sugerem alguns estudos sobre a cultura proletária na República de Weimar, especialmente em Berlim, certa forma de colaboração se constrói entre formas-limite de performance (os corais proletários e o agitprop) e a própria cultura, construída espontaneamente pelas camadas populares, mais especificamente, o lumpesinato.

O contexto da Estabilização tinha criado uma situação peculiar na história alemã. O grande impulso que a indústria sofreu desde a Primeira Guerra, que se consolidou nesse momento no ramo cultural, vinha para dar conta de uma conjunção social bastante precisa. Se a existência de uma faixa social não absorvida pelo mercado, sobrevivendo nas franjas da sociedade, já existia desde o final do XIX, as falências com a depressão econômica, o fluxo migratório intensificado na década de 1920 criou outra conjuntura. Agravada aliás, pela interrupção da construção civil durante a Primeira Guerra e a absorção das populações de Alsácia e Lorena.

Com o inchaço das cidades, Berlim tinha passado por um processo de proletarização. Em 1927, nos bairros populares de Wedding, Kreuzberg, Neu Köln, 240 000 pessoas moravam em habitações populares e as sobressalentes dividiam-se em sótãos (75 743), porões (44 311), cocheiras (27 317). São famosas na época as imagens das tendas [*Mietkaserne*] que eram alugadas, na impossibilidade de encontrar um apartamento, ou uma parte dele. 65 % da população vivia em instalações sem saneamento básico e sem energia elétrica³⁶¹.

³⁶⁰ “<<Überhaupt hat sich Paris viel verändert>>”, klagt einer am 1 Mai in einem Brief an den Vater. Einer war Mozart, der 1 Mai lag im Jahre 1778, und dieser Brief wird wahrscheinlich alle Jahre in Paris geschrieben. <<Das hätten Sie früher sehen sollen!>>. Wie immer, so ist es auch jetzt richtig, zu sagen: Paris hat sich geändert. Die Apachen mit dem rotseidenen Foulard gibt es nicht mehr, die Räuberromantik von La Villette gibt es nicht mehr (wenngleich Montgeolle noch immer schlimmstes Scheunenvierte ist); die Hallen sind nicht mehr der Bauch sondern nur noch der Magen von Paris – und es ist überhaupt nicht angebracht, überall Spuren und Kennzeichen einer Romantik sehen zu wollen, die aus der Zeit stammt, da die Métro noch mit Pferden betrieben wurde(...) Es gibt also auch keine Verbrecher mehr in Paris?

Natürlich gibt es. Aber wir sehen sie mit unsern Augen. Der schwarze Tod ist eine romantische Sache, solange man die Bakterien nicht gekannt hat, die ihn verursachen. Da wimmeln nicht die schlimmsten Verbrecher herum, nicht die Verdorbenen. Die Jämmerlichsten vielleicht, nicht die Bösesten(...) Man kann heute noch auf der Place Denfert-Rochereau die Katakomben besichtigen (Eintritt ein Franc, romantische Kerze extra), aber dieser alte Steinbruch, in dessen Gängen jetzt die Knochen aus alten Kirchhöfe liegen, erstreckt sich weiterhin unter einen grossen Teil von Paris(...) Da tagten politische geheime Gesellschaften, man sieht noch manche Abzeichen, eine Holztür, die angeblich von Revolverschüssen durchlöchert ist, steinerne Sitze und einen tiefen Brunnen. Die Gänge sind heute verbaut, aber diese Anlagen und einige noch erhaltene Gänge durch Häuser und Gässchen und Höfe lassen erkennen das Eugene Sue eine vorhandene Wahrheit meisterhaft umfrisiert hat (es war etwas vorhanden, für sechsunddreizig Bände war etwas vorhanden). Der Wirt schwört, den Keller keinem Menschen mehr zu zeigen. (>>Denken Sie mal an! Grault er sich?<< – Nein, aber sie haben ihn ein paar Flaschen Wein aus seinem Keller gestohlen”. “Die Apachen” In: TUCHOLSKY, Kurt. *Gesammelte Werke, Band 4, 1925-1926*. Berlin: Rohwolt, 1998, pp.29-32.

³⁶¹ “The not-so-golden twenties: The world of Berlin’s Working-Class youth”. In: BODEK, Richard. *Proletarian performance in Weimar Republic: Agitprop, chorus and Brecht*. Camden House: New York, 1997, p.25-26.

Se a questão da moradia era um problema, também a do emprego não era muito mais favorável. Havia largas porções das camadas populares que ficavam desprovidas de qualquer estrutura institucional, que não a seguridade social. Assim era comum que, numa família de três gerações, o pai tivesse morrido no fronte, os filhos em idade adulta jamais tivessem sido empregados na indústria e a família vivesse dos pequenos serviços da mãe. Essa situação, além das mudanças de diretrizes da social-democracia, que foram de mal a pior de 1919 a 1932, fez com que a estrutura sindical e os partidos da coalização governista perdessem gradualmente força de adesão.

Com a estabilização da economia, contudo – que não estava mais baseada apenas na indústria, mas também incluía os ramos do comércio em expansão –, essa situação se reverte, criando a possibilidade de que, entre as camadas populares, redes de ajuda mútua se articulassem, sem mediação das centrais sindicais, para lidar com o dia a dia desprovido pelo Estado e eliminado pelo mercado. Uma dessas formas de agregação, especialmente entre os jovens, eram as cliques urbanas que se organizavam de diversas formas, abrangendo desde clubes de prática de esportes, associações de bairro, até pequenas gangues, no limite da criminalidade, que administravam em pequena escala a contravenção e a violência urbana³⁶².

Como Richard Bodek relata em seu estudo, elas operavam de tal modo que, podiam cobrir uma ampla gama de atividades, variando desde a economia coletiva para custear os passatempos acessíveis – parques de diversão, cinemas de bairro, sessões luta livre³⁶³ – até medidas imediatas de contenção contra a política de Estado, evitando despejos, providenciando pequenos serviços, ajudando em piquetes e greves. Chegam também, com o acirramento das tensões sociais, a criarem redes de colaboração – tensas – com o KPD, na luta contra as milícias nazistas. Um processo que se precipita de 1929 em diante, mas que já está em formação desde o período da Estabilização.

Em todos os casos, o entretenimento contribuía de maneira produtiva, bem ali, nos vácuos que a política institucional ou partidária deixava de ocupar. De modo que a cultura criada pelas camadas populares, com base nos romances de aventura, nas marcas de produtos, nos programas de rádio e nos próprios passatempos de que

³⁶² Se o documentário *Como vivem os berlinenses*, feito por Brecht e o cineasta Slatan Dudow, relata a situação habitacional, em *Kuhle Wamp* (que aliás é o nome de um dos acampamentos de *Mietkaserne*), ambos retomarão, em sua terceira parte, a articulação que essa mesma cultura proletária construíra entre esporte e política – as corridas de bicicleta ressignificam o emparelhamento das rodas na primeira sessão sobre o desemprego –, retratando também, por fim, a trupe de agitprop ‘Megafone Vermelho’ que nasce da mesma conjuntura e com a qual, havia algum tempo, Eisler, que compôs a trilha sonora, trabalhava.

³⁶³ “Leisure Possibilities” In: BODEK, Richard. *Op. Cit.*, p.28-33.

dispunham criava um espaço residual que, embora sujeito à mutação segundo a ordem do dia, permitia alguma sociabilidade e identificação.

Mais que isso. Se as esferas institucionais forneciam, quando era o caso, a escola punitiva e exógena, ou a seguridade social, imprimindo no lumpesinato em compensação a pura e simples identidade de “desempregado”, o entretenimento, tal como absorvido por eles oferecia, nessa conjuntura, a chance de construir outra identidade. Uma que, em primeira instância simbolicamente, tornava possível sustentar uma atitude ativa, que apoiava seu poder de articulação real para suportar e, no limite, minorar a impotência econômica. Ao imaginarem-se no lugar dos heróis desbravando terras desconhecidas; ao tirarem a sorte no tiro ao alvo da feira de atrações; ao vestirem-se como a personagem sedutora dos filmes, eles tornavam suas vidas, em nível privado e público, novamente possíveis.

Nos espectros do fenômeno que tendiam à violência e à contravenção, a mesma lógica se dava, quando as cliques tiravam dos faroestes, das histórias das gangues americanas – enfim, dos apaches e criminosos reciclados pela indústria cultural em primeira mão nos EUA – sua inspiração. Isso se refletia em suas formas de se apresentarem em público, o que fica particularmente claro, quando se pensa sobre os seus nomes e equipagens. Aliás, não muito diferentes dos que eram apropriados pelos grupos de agitprop, que, não raro, formavam-se a partir dessas mesmas agregações juvenis:

“Essas cliques tendiam a assumir nomes românticos como ‘Sangue tártaro’, ‘Sangue de trapeiro’, ‘Ciganos’, ‘Sinalko’[marca de bebida da época], ‘Tarzans’, ‘Piratas da floresta negra’, ‘Santa fé’, ‘Luz do norte’. Seus uniformes expressavam esse desejo de controle de suas vidas e esse novo sentido conferido para suas existências. Eles usavam *Edelweiss* e penas nos chapéus, camisa branca com colarinho verde, calças enfiadas em botas de cano alto, brincos sempre. O verde e o branco dominavam suas bandeiras³⁶⁴”.

A história do agitprop alemão³⁶⁵ parte dessa mesma conjunção de fatores e praticamente corre em paralelo com a das cliques urbanas. Antes mesmo que o conhecido grupo soviético *Camisas Azuis* fizesse uma excursão na Alemanha em 1927, passasse pelos bairros proletários e fosse encerrar sua turnê no Teatro da Nollendorfplatz de Piscator (apresentando o número de ‘jornal-vivo’), eles surgiram

³⁶⁴ *Ibidem*, p.31.

³⁶⁵ “Agitprop Theater in the Working Class World” In: BODEK, Richard, *Op. Cit.*, p.80-83.

tomando de empréstimo essa mesma estrutura de pequenas trupes, com uniformes próprios, bandeiras, membros de até 33 anos (admitindo também as mulheres, ao contrário das cliques). A filiação aos partidos não era um prerequisite obrigatório, mas tampouco um impeditivo. Seus locais de ensaios e apresentação eram os mesmos bairros proletários do centro de Berlim: Friedrichshain, Kreuzberg, Lichtenstein, Prenzlauer Berg, Wedding etc.

Também no que toca ao aspecto do nome, segundo o crítico, eles fundiam a inspiração comunista com a memória das gangues americanas de 1890:

“Agitadores, Indomáveis, Coluna Esquerda, Camisa Verde, Camisa Vermelha, Ferreiros Vermelhos, Foguete Vermelho, Estrela Vermelha, Batalhão Vermelho, Martelo Vermelho, Vermelhos de Wedding etc.³⁶⁶”.

O modo produtivo que vigorava nesses grupos é bastante peculiar e faz pensar no quanto eles contribuíram, tanto para a guinada “amadora” do projeto de Weill e Brecht, quanto para o interesse em um modo “imediato” de trabalho, criando assim para o pastiche já praticado por Brecht desde a juventude um correspondente no presente. Além de, presumivelmente, ter sido o agitprop quem forneceu um modelo para se trabalhar em nosso conhecido regime mercantil “pra ontem”, a que, como se viu, *A ópera dos três vinténs* atendeu.

As peças quase sempre articulavam cenas cotidianas nos bairros proletários com esquetes-reportagem sobre questões públicas do momento (como o massacre do ‘Maio Sangrento’ em 1929, ou as eleições de 1930). Dada a necessidade de responder a essas imprevistas circunstâncias e também à intinerância, o processo de escrita era veloz, adaptando-se às situações e lugares por onde os grupos passavam (pátios de indústria, pátios dos *Moabit*, comunidades no interior). Não raro a dramaturgia absorvia, muito literalmente, o que os atores pensavam da questão trabalhada, formando-se assim através de uma simples transformação de um contexto contínuo de discussão. Quando não era esse o caso, ela se construía a partir do material coletado em entrevistas, conversas e recortes de jornais, levantados nos bairros populares e fábricas da cidade.

Da mesma forma, as cenas eram pensadas de acordo com as habilidades de cada ator, abrangendo por isso mesmo malabarismo, equilibrismo, pantomima, recitações. O tratamento da música era, também de acordo com as possibilidades, ou paródico das canções de sucesso, ou baseado em hinos de inspiração comunista (que às vezes

³⁶⁶ *Ibidem*, p.81.

vinham da Rússia). Apesar dessa estrutura funcional, a rotatividade de seus membros era intensa e a própria duração dos grupos, fugaz. Integrado ao cotidiano dos jovens, dependendo da possibilidade de ter tempo livre e certa disponibilidade, não garantida por nenhum meio a não ser os próprios (verdade que adiante também os do KPD) eles com frequência cediam em nome de outras necessidades ou interesses.

Esse mesmo enraizamento num contexto, numa cultura e em intenções específicas por eles levantadas – mesmo que passageiros –, impunha um crivo à sua colaboração com os artistas e partidos. Isso criava tensões entre esses grupos e as alas da inteligência e da política interessadas em colaborar. Assim, se em parte, uma das formas de penetração do KPD em seus meios foi pela formação de escolas militantes³⁶⁷, a colaboração criativa seguia em termos estritos. Segundo o crítico, a relação dos grupos era pautada por “desprezo por noções simplesmente estilísticas”, “imposição dos critérios do grupo para o material”, “distância pessoal”. Por outro lado, às vezes era comum também que os artistas servissem como falsos líderes do grupo, o que providenciava certa blindagem para as perseguições da polícia, a quem inclusive se deve o registro quantitativo da existência do agitprop e das cliques, prova da repressão contínua exercida pelo governo de esquerda³⁶⁸.

A curva de crescimento dos grupos de agitprop obedece rigorosamente à curva de desmoralização do SPD – o acordo com a direita do general Hindenburg, logo passado para trás por Hitler – e aos impactos da crise econômica. De dois grupos em 1926 eles passam a 69 em 1929, desempenhando um papel fundamental na campanha presidencial em 1930, quando conseguem para o partido comunista 1000 membros.

Pela mesma razão, crescentemente empurrados para a marginalidade, de onde aliás, nunca se despregaram, eles vão compor um fator político importante na luta contra a ascensão fascista. E, no entanto, sob a mesma lógica, agiram como “correia de transmissão” para a questionável interpretação russa, encampada pelo KPD, de que era preciso cerrar fileiras contra o SPD, dando-se por certo, na tese do socialfascismo, que deles vinha a regressão completa³⁶⁹. A história é bastante complicada, mas o fato é que, se essa linha da cultura proletária formou-se por uma geração que não tinha majoritariamente relação orgânica com os sindicatos; se o discurso do SPD

³⁶⁷ Por exemplo a MARSH (Marxistische Arbeiter Schule), fundada em 1927-1928, onde davam palestras Bela Balazs, Johannes Becher, John Heartfield, Lu Martin e Berta Lask (autora de teatro político). *Ibidem*, p.84.

³⁶⁸ BODEK, Richard. *Op. Cit.*, p.81.

³⁶⁹ “Socialfascism” In: BODEK, Richard. *Op. Cit.*, p.109-116. Esse processo é relatado também em ROSENHAFT, Eve. *Organizing the lumpenproletariat: Cliques and communists in Berlin during the Weimar Republic*. Publicado em 1982. Fonte: <<
<http://libcom.org/history/organizing-lumpenproletariat-cliques-communists-berlin-during-weimar-republic-eve-rosenh>>>

desqualificava o engajamento de fato do proletariado em favor de sua formação – vendo no agitprop um fruto da mesma “moralidade dúbia do entretenimento que alimentara delírios políticos no levante espartaquista” – a animosidade das trupes contra a política institucional, alimentada pelo KPD, num movimento inverso, fornece a perfeita desculpa para que aquilo que se limitava a uma equívoca e oportuna política cultural se transformasse em repressão direta. É assim que a escalada de embates iniciada no ‘Maio Sangrento’ de 1929 se transforma em regra daí até o final da ascensão nazista.

A colaboração de Brecht com os grupos de agitprop só se concretiza de fato em 1932, por intermédio de Hanns Eisler e Helene Weigel, na peça *A mãe*, apresentada em primeira mão num *Moabit* de Wedding. No entanto, como deixamos indicado nos capítulos anteriores, o contato com a Junge Bühne de Maxim Vallentin, diretor do *Megafone Vermelho*, era constante desde 1924, o momento em que Brecht chega a Berlim.

7. Análise e interpretação de *A ópera dos três vinténs*.

“Frequentemente pelas ruas de Berlim somos surpreendidos pela ideia de que tudo venha um dia, improvisadamente, a rachar no meio. Também as distrações, para as quais o público é compelido, deveriam operar do mesmo modo³⁷⁰”.

Como se viu no importante episódio sobre a questão do plágio, *A ópera dos três vinténs* não é, manifestadamente, uma obra de primeira mão. Foi como uma aberta e declarada reelaboração do texto de John Gay que Brecht a concebeu desde o começo. Isso não quer dizer, contudo, que o texto original tenha sido mantido, intacto e simplesmente transposto, a partir da tradução de Elizabeth Hauptmann. As semelhanças são mínimas com exceção do nó sentimental ironizado da trama – o “grão de ilusão”, já rebaixado no original, que opõe a honra familiar ao desejo dos jovens de se casarem –, bem como a denúncia da sujeirada nos negócios públicos. As mudanças alteram profundamente o texto, desvinculando-o de sua crítica quase personalista à lógica da exploração.

Assim, mais que a improbidade das classes burguesas vinculadas ao nascente Estado, uma lógica social abrangente é posta em causa, permitindo que Brecht derive, do escândalo pontual criado por Gay, uma confusão envolvendo todas as esferas legais e ilegais da sociedade, do cetro ao canivete. Tese essa que se realiza, na peça, por uma quantidade enorme de situações novas, ausentes no texto original, como se o delineamento da fábula tivesse sido recriado por meio de inúmeras situações inventadas no processo de escrita da dramaturgia (ou até mesmo em meio aos ensaios gerais³⁷¹).

Também as suspensões da trama que John Gay havia inventado – p.ex., é um mendigo quem interrompe a condenação de MacHeath ao final, pedindo um final feliz – além de serem multiplicadas por inúmeros outros meios no fluxo das cenas, quando estabelecem unidades da peça (como prólogo, *intermezzo*, *finale*), desenrolam-se noutro sentido, interpelando o espectador, não pela direta – e algo fácil – atribuição da voz

³⁷⁰ “Culto da distração” In: KRAKAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p.347.

³⁷¹ Cenas farcescas como a da alteração entre Polly e Lucy, a introdução “de cabaré” à *Canção da pirata Jenny*, o bate-boca veloz entre os bandidos na cena do casamento são passagens da *Ópera dos três vinténs* que têm um indisfarçável sabor de improviso teatral. O que não é de se admirar, já que Brecht sempre é caracterizado na bibliografia como um escritor que escreve “no ato”, aberto às influências que surgem no decurso do processo. Mas se isso não for mera coincidência, é interessante pensar no paralelo histórico segundo o qual, em pleno nascimento do teatro épico contemporâneo, Brecht busca na ação por assim dizer corporal uma maneira de criar ações dramáticas críticas. A questão já era levantada no nascimento do drama, quando, notando a desarmonia dos versos em *Mercador de Londres* de Lillo, Diderot pensa em conjunto o fim de um drama clássico pautado pela declamação, a quebra das regras de *bienséance* e a escrita em prosa. Nesse sentido, é como se a crítica social que o teatro precisa formular estivesse contida, do XVIII em diante, nas marcas que a vida deixa no próprio corpo dos atores. A comédia das convenções sociais, antes de ser transmissível discursiva e cenicamente, seria algo vivido em automatismos naturalizados, que podem vir à consciência e serem representados. “Ora, no que se refere à cena de *O mercador de Londres*, ela talvez tenha sido para Diderot ainda mais importante por sua mudez, por sua forma pantomímica, reduzida à mímica e à gestualidade, do que por sua linguagem em prosa (...) Desse modo a pantomima é colocada a serviço da reprodução da diversidade empírica, ela é um meio artístico do realismo” SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.106.

alegórica ao mendigo, criando assim um ponto de vista inequívoco. Isso é feito, em *A ópera dos três vinténs*, por um deslocamento de expectativas baseadas na codificação formal da ópera, que é sistematicamente barateada, até que seus meios sejam expostos como artifícios. Pela implicação mútua – e pelo combinado desvelamento – da ópera como ilusão e do logro privado como mecanismo de produção social de valor é que a peça reformula seu modelo.

Nesse sentido, há aqui um novo aproveitamento da crítica de Brecht à comoção, que, como vimos, tem suas raízes no embrólio entre o dramaturgo e os expressionistas diante da sobrevivência *post mortem* da retórica patética revolucionária. Se esse ponto de vista tinha levado Brecht a escrever *Mahagonny Songspiel* descaracterizando e atualizando a utopia revolucionária ao pô-la em contato com as aspirações do presente, em *A ópera dos três vinténs* o assunto central é menos – embora ele esteja presente – o desejo por uma ordem nova que o meio como a atual, ao se perpetuar, fecha as brechas para a nova. O interesse não é mais apenas polemizar com a visão de mundo e o gosto que impediam de ver o presente, e sim, pela crítica da sociedade produtora de mercadorias, esmiuçar e sistematizar uma visão sobre o presente, partir de suas contradições produtivas.

É isso que fica indicado, também no que diz respeito à música, na nova formulação do ‘gestus’ feita por Brecht *a posteriori*, no ensaio *Notas sobre Mahagonny*, não de todo coincidente, note-se, com a que aparece nos ensaios de Kurt Weill. Agora, a música não apenas usa os motivos rítmicos da poesia falada para se estruturar; seu caráter gestual não procede apenas de certos atributos de comunicabilidade que a canção jazzística partilha com Mozart. Surge na verdade a possibilidade de que ela tome posição na cena, interligando epicamente os momentos em que a forma, suspendendo a ação em suas contradições sociais, cria pontos de vista conflitantes. Isto é, a atitude que cabe à música [*Haltung*], antes quase restrita ao aspecto técnico, agora o extrapola devido à maturação do sentido político das suspensões épicas. A diferença está na qualificação política no uso dos recursos narrativos, antes muito tênue:

“O fato de o “conteúdo”, de um ponto de vista técnico, ter-se tornado – pela renúncia à ilusão em favor de uma virtualidade polêmica – uma parte integrante autônoma, em função da qual o texto, a música e a imagem assumem determinados “comportamentos”, e o fato e o espectador, em vez de gozar da possibilidade de experimentar uma vivência, ter, a bem dizer, de se sintonizar, e, em vez de se imiscuir na ação, ter de descobrir soluções, deram início a uma transformação que

excede, de longe, uma mera questão formal. Principia-se, sobretudo, a conceber a função própria do teatro, a função social³⁷²”.

A trama de *A ópera dos três vinténs* vai mostrar no entanto que também o “conteúdo” aqui “autônomo” não é indiferente, mas pressupõe uma releitura mais detalhada do processo político da década de 1920, bastante diversa daquela que foi feita em *Mahagonny Songspiel*, com o traço polêmico funcionando de outra maneira. Aqui, o uso da cultura de massas deixa de ter a função de um escândalo dirigido em primeira instância à têmpera idealista da alta cultura alemã, servindo agora para que a peça, no processo mesmo de figuração suspensa do processo político, reflita sobre sua condição de produto da lógica de produção alienada. Ou seja, sobre sua função mercantil.

Ouverture

O modo enviesado de abordar a ópera já começa a se propor logo no começo da peça, pois se é praxe que numa ópera não haja intermediações entre a abertura e a apresentação da trama, a ópera de Brecht começa com três aberturas que se articulam entre si.

Em primeiro lugar, temos a *Ouverture* pseudo-barroca que é executada com as cortinas fechadas. Baseada em dois estilos centrais nos séculos XVII e XVIII, o minueto e a fuga, essa abertura faz uma menção musical ao original, de onde a ópera é decalcada e trazida para o falso presente da peça. Mesmo nesse estrato mais mediado, há desproporções dentro de um só espectro de crítica interna ao material. Assim como a *Ópera dos três vinténs* retorna ao momento em que a forma dramática ainda não estava bem sedimentada, a música de Weill retorna ao momento em que música erudita estava em vias de formação, mas o faz integrando numa mesma peça duas formas distintas que pavimentaram seu desenvolvimento.

Esse amálgama de estilos nobres da tradição implica em níveis diversos de paródia semântica: aqui, como numa piadinha de espírito, temos uma fuga abrindo uma peça que fala de um bandido em fuga. Ao mesmo tempo, o mundo das convenções burguesas – que se reflete no espelho das convenções operísticas – é mobilizado pela evocação de uma forma de dança pré-burguesa, cortesã, altamente codificada (o minueto). Essa forma, recuperada da cultura popular na suíte, não tem o mesmo

³⁷² “Notas sobre a ópera Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny” In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005, p.19.

significado da fuga, que, trabalhada já na música sacra, foi justamente a forma dentro da qual os motetos profanos e hinos religiosos, mais cedo, se desenvolveram até tornarem possível a polifonia moderna, momento rematado pela fixação do temperamento. Ou seja, sendo o mais antigo vestígio da liberdade de configuração formal da música, afirmando-se no seio mesmo da música eclesástica, a fuga funcionou em Bach (p.ex. no *Cravo bem temperado*) mais ou menos como o pórtico por onde o material musical popular se transformou no universo aberto à exploração do espírito. Uma amplitude, portanto, incompatível com a do divertimento de corte, que é o minueto.

Aqui na “ópera de mendigos”, contudo, reduzida à curta extensão de 4 minutos, desconjuntada em sua coerência harmônica, ressaltada em suas irregularidades métricas, a fuga, desenvolvida a partir do minueto, figura o declínio da ordem burguesa, revelada como desordem pelo dia a dia de seus explorados. Musicalmente as distorções que tal ponto de partida requisita já acontecem logo nos quatro primeiros compassos, onde a acentuação em *f* de quatro tempos do motivo de dois compassos em $\frac{3}{4}$, criando uma divisão 4 + 2 sobre a divisão 3 + 3, quebra a sensação do compasso ternário. Lógica essa que se expande para todo o minueto, já que suas sessões contrastantes são escritas com células em 3 tempos e os *tutti* que o abrem e fecham voltam à divisão 4 + 2, como se a dança estivesse emperrada (ver *anexo a*).

Ademais, a peça toda é estruturada segundo uma estranha variante da forma A B A', segundo a qual o final do minueto serve como exposição temática da fuga, que, por sua vez, funciona como variação. Assim como a emenda entre as duas partes é toscamente realizada (o sujeito desenvolvido pela fuga só aparece nas frases descendentes do trompete que encerram o minueto – e assim o que deveria ser exposição é repetição), as proporções da peça estão desconjuntadas, já que A dura 4 + 4 + 8 compassos, B dura 9 + 4 + 6 + 10 compassos e A', em vez de retornar à regularidade métrica de A, transforma-o numa sessão irregular (8 + 9):

13

Asax in Es

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Oüverture (motivo da fuga ao final do minuetto), compassos 13-18

Tudo isso é complementado também, em seu caráter paródico, pelo fato de que esses estilos da música pré-moderna são executados por uma variante da jazzband, pois o minuetto acontece num conjunto de trompete com surdina, trombone, tímpano, banjo e *Harmonium*; enquanto que a fuga é conduzida pelo dueto de saxofone e clarinete.

A Moritat de Mackie Messer

A segunda abertura dessa ópera, ou prólogo [*Vorspiel*], mobiliza formas teatrais e musicais que não pertencem à tradição da música erudita ou à ópera. É uma convenção da ópera tradicional que a primeira cena, não raro em coro, traga à tona de pronto a ambientação da peça. Ademais, ela costuma introduzir, não só as personagens principais ao palco, como também todo o elenco e acontece frequentemente num dos espaços em que a ação específica vai se desenvolver.

Essa convenção é apenas lateralmente recuperada aqui, pois, enquanto as personagens vão sendo introduzidas, sem cantar, naquilo que se designa como um ‘pequeno mercado sazonal’ [*Jahrmarkt*] – onde nenhuma das cenas da peça acontece –, o que se esboça como ação é também uma espécie de *sketch* de cabaré disfarçado, que já adianta, como numa pantomima, o gesto que vai atar cada nó da ação central: a denúncia de MacHeath por Jenny.

*“Uma gargalhada entre as prostitutas. Um homem escapa do meio delas
e atravessa rápido toda a praça:*

Jenny-Espelunca – É o Mac Navalha!”

Destoando do que se dá na ópera, não é o monólogo apaixonado do protagonista (*Otelo*, de Verdi) que pressagia o evento disruptor principal. Não há aqui tampouco o coro comunitário que expõe ao espectador o ambiente idílico que a seguir será perturbado pela ação (os trabalhadores no laranjal de *Cavaleria Rusticana*). Aqui, um artista popular anônimo, não identificado por qualquer rubrica, canta o *Bänkelsang* sobre o bandido MacHeath, que alude aos seus crimes no estilo malicioso, sibilino, da *Moritat*.

Nesse intercurso a principal metáfora da peça (a que sugere a naturalização dos crimes do capital: exploradores como “tubarões”) fica imiscuída a piadas de humor negro que correspondem a cada um dos crimes de MacHeath:

Tubarão tem dentes fortes
Que não tenta esconder;
MacHeath tem uma navalha
Que ninguém consegue ver.
(...)

Como acontecerá algumas vezes na peça, a sucessão de ‘proezas’ de MacHeath é aqui pela primeira vez relatada (respectivamente: assassinato, ocultação de cadáver, latrocínio, incêndio criminoso, corrupção de menores), mas isso toma forma numa cena de subúrbio qualquer, ressaltada aliás numa rubrica que torna corriqueiro aquilo que aos olhos da sociedade seria, propriamente, o excêntrico (*Diebe dieben, Huren huren, Bettler betteln*³⁷³).

Desde a abertura, portanto, a *Moritat*, que combina, como vimos no capítulo 2, um evento sensacionalista com uma visão de mundo terra a terra, fornece um novo rendimento ao embate de paixões privadas que caracteriza uma ópera. Ela é que permite que uma combinação nova se estabeleça entre a regularidade ordenada da vida civil e a suposta excepcionalidade da marginália, como se, num duplo movimento, a contravenção devesse ser retirada de seu contexto excepcional para ser vista com as mesmas retinas saturadas com que se olha para as convenções burguesas. E, inversamente, o cotidiano devesse ser extraído de seu curso indiferente, sendo visto com a mesma surpresa com que nos atinge um crime hediondo.

³⁷³ “Assaltantes assaltam, prostitutas se prostituem, mendigos mendigam”. “Die Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.167.

Uma dinâmica espaço-temporal de mesma ordem está estabelecida também para toda a peça a partir deste pequeno *sketch*. Afinal se a peça mistura em seu artífioso presente canções medievais e jazz, documentário sensacionalista e moralidade, a notícia do secreto paradeiro de Macheath salta da *Moritat* como se saltasse do grito do vendedor de jornais. Como já sabemos que se trata dos crimes de Navalha, isso indica que a temporalidade tradicional da narrativa (ordem antiga-perturbação-ordem nova) é filtrada pela abordagem de um romance policial, o que é confirmado pela articulação dos espaços na sequência das cenas.

O ponto de partida da peça é a praça de subúrbio, agitada pelo cotidiano dos populares, onde se fixa nesse primeiro momento a procura de MacHeath como motivo estruturante da trama. A próxima cena em espaço público será a última, a do enforcamento de MacHeath, que, segundo a espetacularização pré-moderna da morte e da justiça – prolongada na midiática – também acontecia em praça pública. Refletida contra a tradição operística, a mensagem da *Moritat* está dada: na *Ópera dos três vinténs* não vamos, como em Wagner, do coração de Elisabeth à Venusberg, mas sim da feira ao cadafalso (ou do show de variedades para o artigo da Constituição de Weimar que ainda mantinha ativa a pena de morte).

Assim como a abertura em forma de cabaré redimensiona a cosmologia ampla do gênero operístico – que, mesmo de forma meio ridícula, se perdia na origem dos tempos, com Wagner –, a música até este ponto da peça também fixa esse redimensionamento. A *Moritat*, uma simples canção, tocada pela banda sob a indicação *à maneira de um realejo* [*in die Art eines Leierkasten*], cantada por uma única voz amadora, contrasta com a *Ouverture* instrumental altissonante, determinada pela indicação *magestoso*, adensada pela polifonia barroca. Seus recursos técnicos são extremamente simples.

Em vez de ser irregular em sua métrica e harmonicamente desbalanceada, como a peça anterior, ela é uma das canções mais “quadradrinhas” da peça, ainda que a relação da melodia com a harmonia seja ligeiramente exótica, dada a atualização do estilo da *Moritat* por uma prática comum no jazz (a parada na 6ª maior ao final da primeira frase, sob um acorde maior de I grau sem quinta justa, C6). Baseada na pequena variação tonal de um mesmo motivo – imitação da melodia mecânica do realejo –, sua estrutura é rigorosamente simétrica e regular, com dezesseis compassos em 2/2 aplicados sobre os quatro octassílabos de cada estrofe, cada uma das quais divididas por uma cadência, cuja conclusão incide bem ao final do segundo e do quarto

versos (I/VI - II - V - I). Essa, uma estrutura arqui-conhecida, repetida durante todas as sete estrofes do canto:

C(6)	Dm7
Und der Haifisch der hat Zähne	
G7(9)	C(6)
Und die träge er ins Gesicht.	
Am(11)	Dm7
Und MacHeath, der hat ein Messer	
G7(9)	C(6)
Doch das Messer sieht man nicht.	

O efeito cênico da sucessão calculada dos ribombos de uma banda militar (“barroca”) com o burburinho do subúrbio faz, enfim, pensar no descompasso entre a ordem pública, maciça, acachapante, impessoal, com o popular, miúdo e anônimo, diluído na paisagem urbana. A tosquice estilizada da música e da encenação sugere, até aqui, que uma ordem de coisas será vista através da outra. Mas a demonstração de como ambas as esferas se relacionam será estabelecida em detalhe pela trama.

O Coral matinal de Peachum

Nesse ponto da peça, a ambientação do palco já foi rapidamente alterada. Da feira em céu aberto, passamos para o primeiro espaço privado da trama, a rouparia de Peachum. Trata-se da seção de sua firma (*Bettlers & Co.*) na qual os mendigos reais, forçados a venderem ao “rei dos mendigos” sua força de trabalho (esmolar), recebem novas roupas de mendigo que, segundo o patrão, permitem que os cidadãos de coração endurecido se compadeçam e abram as carteiras para a miséria humana. Em primeira instância está em causa aqui, portanto, desde já, uma crítica à – para falar em termos contemporâneos – relação promíscua e lucrativa entre filantropia religiosa e livre iniciativa. Não é por outra razão que esta cena se abre com um coral, o único número da *Beggar’s Opera* que Weill conservou tal e qual na *Ópera dos três vinténs*.

Ainda assim, olhando mais de perto, é possível notar que, assim como a escrita de Brecht, alterando o modelo com pequenos traços, criava um grande deslocamento de sentido, também a música de Weill ao simplesmente deslocar a instrumentação do coral, determina outra leitura para o original. Esse hino religioso a quatro vozes – que degringola desde o primeiro verso para uma sequência de xingamentos – é cantado

apenas por Peachum, sem o reforço de um coro, que no gênero indicaria um resquício do sentido comunitário da forma eclesiástica:

Acorda, mesquinho cristão!
Começa a pecar, salafrário!
Tu não passas de um charlatão:
Ganharás do Senhor teu salário.

Vende a mulher e o irmão,
Porque és um patife venal.
Deus é pra ti uma bolha de sabão?
Tu verás no Juízo final.

Se o poema sugere um hino e Weill o aborda em forma coral, o acompanhamento deveria ser realizado então por vozes humanas; aqui, no entanto, o coral é feito pelo canto de Peachum e o *Harmonium*, instrumento folclórico que substitui, tanto as demais vozes, quanto o órgão esperado segundo a tradição. Na prática temos assim um pequeno empresário cristão que pragueja entre quatro paredes, vingando-se da decrepitude moral moderna que ele também é forçado a praticar, acompanhado por outras três vozes mecânicas, à frente de um mostruário com manequins vestidos em trapos. Mesmo que a peça a seguir só faça demonstrar como ele é perito em usar a “miséria da condição humana” a seu favor, sua reificação e a distância que a inconsciência cristã dela cria estão pronta e comicamente indicadas.

O efeito cômico da cenografia e da situação é, nesse mesmo sentido, ressaltado pela música, que, segundo o esquema polifônico do coral, intercala com cada uma das imprecações – a cada final de verso –, as inversões da terminação de cada melodia cantada por Peachum (movimento aliás semelhante ao do motivo da fuga na *Ouverture*). A graça da composição está assim no fato de que o eco mecânico do instrumento, ao repetir pelo avesso os xingamentos, ironiza a indignação daquele que os enuncia em prece:

Feierlich (♩. = 46)

PEACHUM

Wach auf, du ver - rot - te - ter Christ! Mach dich an dein sün - di - ges Le - ben, zeig.

Harmonium

Morgenchoral Peachums, compassos 1-5

Tão simples quanto a melodia em grau conjunto, sem grandes saltos – quando eles aparecem na segunda estrofe, indicam que o fervor condenatório aumentou – é a harmonia, que se atém às triades do modo menor e suas inversões. O destaque aqui é que, na segunda estrofe, a tradicional e breve passagem pelo Ré maior (V grau) – que esboça uma expansão harmônica para fora da tonalidade central, mas não a completa – incide justamente na segunda estrofe, onde os crimes dos pecadores são relatados. De modo que no verso final o retorno à tonalidade de Sol menor, jamais de fato rompida, tem o efeito de uma reiteração do mesmo, um rito cotidiano, um praguejar que se sabe inútil.

O gesto musical criado nas aberturas desta ópera é, portanto, inequívoco: nas margens da ordem civil, à parte toda noção de pecado – que vale como lamentáveis ossos do ofício filantrópico para um e como publicitário subproduto do gangsterismo para o outro – cria-se uma analogia entre a religiosidade mercantil do piedoso Peachum e os crimes planejados do desumano MacHeath.

Mais que um simples detalhe da composição, esse espelhamento é apenas uma indicação do que também vai ser desenvolvido pela dramaturgia. Afinal, o Ato I da peça está inteiramente dedicado à apresentação das “empresas” de Peachum e MacHeath, ainda que o motivo dramático em primeiro plano seja o casamento proibido de Polly com MacHeath.

ATO I

“A sentimentalidade é a expressão do tabu em que se transforma todo conflito entre os membros da família burguesa. Este é negado, pois cada qual está convencido da bondade do outro. As duas coisas, a razão e a consequência da renúncia à decisão do conflito, levam àquela plangência que caracteriza o estilo sentimentalista”³⁷⁴.

Cena 1

A primeira cena da peça apresenta o núcleo dramático dos Peachum e está dividida, grosso modo, em três sessões. A primeira, em que Peachum comenta sobre as dificuldades atuais de sua empresa; a segunda em que o mendigo Filch é aclimatado por Peachum e sua esposa à *Bettler's & Co.*; a terceira, em que a ausência de Polly é notada pelos seus pais. Uma vez que as situações ocorrem sucessivamente, num palco aparelhado como uma abstrusa linha de montagem de mendigos, a lógica da cena conduz o espectador a observar as relações familiares sob o ponto de vista das relações produtivo/mercantis – elevadas aqui ao absurdo de sua aplicação sobre quem quase não tem mais força de trabalho para vender (a não ser o incômodo ou comoção gerados pela existência inassimilável à ordem mercantil).

O início da cena se dá logo depois do encerramento do coral, quando Peachum, num longo aparte, queixa-se da dificuldade que tem encontrado em comover os corações embrutecidos dos homens urbanos, dado o desgaste dos “meios espirituais” e dos “figurinos” que ele usa para comover o bom cidadão. Essa reflexão move-se rapidamente, ainda na primeira fala, da situação posta na trama à questão estética da peça, afinal, se Peachum quer travestir a miséria para que ela renda, a peça quer indicar como todo e qualquer drama traveste a realidade, para que o interesse econômico não transpareça. De certa forma, assim, é como se, não bastasse as três paródias musicais, também os diálogos já iniciassem a apresentação da trama “deslocados”, suscitando no espectador certa prevenção contra o impulso natural do teatro em comover. E de pronto associando-o à sua função econômica, daí em diante tratada pelos entraves do negócio piedoso de Peachum.

Para que esse efeito seja conseguido, mais uma vez nessa fase do ‘teatro de atualidades’, o que ajuda é a experiência anterior de Brecht com as paródias bíblicas:

³⁷⁴ “George Lillo: O mercador de Londres” In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.90.

“Peachum *para o público* – Preciso inventar algo novo. Está ficando cada vez mais difícil, pois meu negócio é despertar a piedade dos homens. Existem umas poucas coisas capazes de comover o coração humano, poucas apenas, mas o pior é que, quando são usadas com frequência, elas deixam de fazer efeito. É que o homem tem a terrível capacidade de se tornar insensível a seu bel-prazer. (...) A mesma coisa acontece com os meios espirituais. *Do alto da cena desce um grande letreiro: “Daí, e dar-se-vos-á”*. De que valem essas belas frases pungentes, escritas em grandes letreiros, se elas logo se desgastam? Na Bíblia há umas quatro ou cinco frases que tocam o coração; uma vez desgastadas, lá se vai nosso ganha-pão”.

A próxima intercorrência, que corresponde à entrada de Filch no palco, se dá logo em seguida a esse queixume do dono de pequena empresa e demonstra até que ponto Peachum está disposto a ir para não deixar seu negócio falir. Também aqui os diálogos são “deslocados”, não são naturais. Assim como não há qualquer esforço de caracterização da dicção diferenciada das personagens (a não ser a que determina disparidade de poder entre empregado e empregador), com a consciência de quem precisa se arranjar, Filch fala como se estivesse, propositalmente, acentuando a humildade que se espera de quem não tem qualquer outro recurso. Sua primeira fala é bajulatória, um elogio às inventivas instalações da firma; a segunda é o relato de sua história, com destaque especialmente para as carências afetivas suportadas desde a infância:

“Filch – (...) Deixado desde pequeno aos meus próprios cuidados, sem a mão carinhosa de uma mãe, afundei cada vez mais na lama da grande cidade. Jamais soube o que fosse atenção de um pai nem o aconchego de um lar. E aqui estou, senhor...”

A reação de Peachum – que até então parecia ser apenas um pobre homem piedoso insatisfeito com as venais relações mercantis –, faz pensar nos paralelos que serão traçados adiante com o *gangster* (ou salteador) MacHeath. Ele não só reverte com brutalidade todas as investidas comoventes do mendigo, usando, como bom comerciante, suas fórmulas de cortesia como depreciações do “candidato”, mas também indica ter enviado outros empregados para surrá-lo, pois ele ousara mendigar em Londres sem a devida oferta da força de trabalho à monopolista *Bettler’s & Co.*:

“Peachum – Londres está dividida em quatorze distritos. Qualquer um que pretenda exercer o ofício de mendigo precisa de uma licença da Johnathan Jeremias Peachum & Companhia. Ou você acha que é só vir chegando – presa de seus instintos?”

O final desta segunda parte da cena – que funciona mais ou menos como um *sketch* que representasse em miniatura o processo de proletarização e o modo como ele se torna funcional nas cidades – também cruza as linhas entre a lógica de encenação e a trama. Peachum toma todos os pertences de Filch, registra-o com um determinado número na empresa e lhe apresenta os “figurinos” capazes de tocar o coração do homem de bem (o “ferido de guerra”; a “vítima do progresso industrial”; o “cego digno de piedade” etc). Nesse ponto, a Sra. Peachum faz sua primeira aparição, menos como esposa, do que como uma espécie de fornecedor barato dos serviços domésticos. O que fica claro especialmente quando Peachum a repreende com finesse porque um dos “figurinos” não estava conforme manda o fugurino (“Célia! Você bebeu de novo?”)

Na terceira e última parte da cena vem à tona a questão da ausência de Polly, que é enunciada, sob todos os cuidados e meias palavras, pela Sra. Peachum. Debaixo dos trancos da desconfiança de Peachum para com a “sensualidade” da ala feminina da família, ela aos poucos indica que Polly tem saído com um certo cavalheiro, que as duas conheceram no *Tintenfish Hotel* (o Hotel Lula, uma espelunca na zona fluvial portuária do Tâmis). Depois da última intromissão de Filch – que assim recebe também a descarga da irritação provocada pelo pequeno percalço doméstico –, Peachum descobre aos poucos, a partir de pequenos indícios, que o tal cavalheiro é MacHeath (a luva de pelica, a bengala com castão de marfim, a cicatriz no pescoço), como se aqui a comédia de enganos e os arremedos de lógica dedutiva do romance policial se fundissem.

Mais que tudo, o que fica indicado desde já é que o valor de Polly para os Peachum é primeiramente econômico e passa também pela exploração socialmente autorizada de seu corpo. O que, ao fim e ao cabo, funciona como bom senso da parte do pai de família, cioso de sua manutenção, e transforma a paixão proibida de Polly numa espécie de flerte com a concorrência. Isso fica claro quando Peachum diz, sem meias palavras:

“Peachum – Ou você acha que nosso lixo de negócio duraria uma semana se os clientes tivessem, aqui, a chance de olhar apenas para nossas pernas?”

O tom cômico da cena talvez seja mantido, entretanto, não exatamente por essa analogia, que revela, na exploração brutal da força de trabalho do estranho, a

instrumentalização dos laços familiares, aqui, despida de tons intermediários. A graça vem do movimento global que faz se alternar a força e a debilidade de Peachum, dado que a cena, como um todo, encadeia a autocomiseração hipócrita do cristão e o queixume do pequeno proprietário em apuros com a impenitente opressão do mais desprovido, para, em seguida, voltar a encolher sua estatura, com o pavor que “o rei dos mendigos” sente diante da possibilidade de que seu caminho venha a esbarrar no do “rei dos bandidos”.

Uma graça que, em todo caso, porque a lógica desumana está tão próxima – atualizando-se assim, para a pequena burguesia, a galeria de avarentos do drama, Shylock em primeiro lugar – susta a benevolência que fazia com que os terríveis desmandos do *pater familias* da comédia e do drama burgueses, movidos por dever ou paixão³⁷⁵, fossem aceitos como restos de barbárie redimidos por uma esfera doméstica articulada à ordem pública dotada de sentido.

Canção do em-vez-de

Essa canção, que abre a sequência de diversos duos nesta ópera, é cantada por Peachum e a Sra. Peachum. Seu motivo dramaturgicamente central é a incerteza sobre o paradeiro de Polly, que, por sua vez, resulta – e aí está a graça – na certeza dos pais ciosos de que a ausência se deve a um encontro amoroso potencialmente desastroso para eles. Não só a razão comercial do apuro, como também o total desencanto amoroso na relação de Peachum e Sra. Peachum fazem desse primeiro dueto feminino/masculino um verdadeiro balde d’água fria no sentimentalismo amoroso de onde a letra tira sua inspiração paródica.

Se no primeiro *sketch* de cabaré da peça (a *Moritat*), o gênero era mobilizado pela pantomima da encenação, que descaracterizava a cena de abertura de uma ópera, aqui, funcionando como comentário à trama, o entretenimento serve, inclusive textualmente, para que a perspectiva desencandada do casal Peachum desfaça as ilusões sobre o romance de Polly, quando a Sra. Peachum transforma o amor da filha numa fala

³⁷⁵ Embora essa legitimação das penúrias na esfera familiar fosse o novo material de onde o drama burguês buscou extrair tragicidade, o próprio gênero em gestação era ambíguo, ultrapassava sua mera intenção ideológica já em Diderot. Isso se nota nesse trecho de Szondi: “Porém ao receitar aquele grito da natureza que o guerreiro Filocteto, realmente ferido, e o animal-mãe Clitemnestra, metafisicamente ferida, soltam de maneira paradigmática, sua teoria do novo drama não se afasta somente da *tragédie classique*, ela se afasta na mesma medida da *tragédie domestique* que, contudo, ela quer fundamentar. Essa cisão interna e essa tensão interna determinam a relação entre os dramas e a teoria dramática de Diderot e projetam a questão sobre até que ponto a nova ideologia da natureza, um culto ao bárbaro, já não é uma reação ao derramar de burguesas e civilizadas lágrimas – a questão sobre até que ponto esse dualismo não corresponde à tensão interna que caracteriza o heterogêneo Iluminismo do XVIII e que se manifesta com especial evidência nos dois polos representados por Rousseau e Voltaire”. SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]* São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp.108-109.

estereotipada de romance ou filme sentimental americano. Isso acontece nos refrões, que também introduzem, pela primeira vez, a desgastada metáfora da lua como índice do elevo amoroso do jovem casal:

Sra. Peachum – É do Soho o luar
E a letra danada daquela toada
“Para-onde-fores-irei-eu-também-Jimmy” a soar
Quando o amor surge e a lua prateada.

Se os refrões são cantados da perspectiva da Sra. Peachum – escaudada por anos de loja e um casamento não exatamente carinhoso – as estrofes cantadas por Peachum – o mantenedor do lar com a pele dos mendigos e contra a sensualidade de “suas mulheres” – focalizam os dois aspectos da imprudência de Polly já trabalhados ao final da cena: sua sensualidade e a suposta frivolidade com encara o futuro dos negócios de família:

Pechum – Em vez de viver
em seu lar, no seu leito deitar,
elas querem prazer,
Querem extravagâncias sem par³⁷⁶.

(...)

Peachum – Em vez de fazer
Algo que tem sentido na vida,
Elas querem prazer,
E o fim é – sarjeta fedida.

Também para a música, uma marcha em 4/4, a questão da desconfiança dos Peachum serve como mote. Afinal, escrita nas estrofes como um rudimentar contraponto a quatro vozes (voz, trompete, trombone, saxofone tenor) ela faz acompanhar o canto em *stacatto* de Peachum pela linha do trompete, desenvolvida segundo um motivo em colcheia pontuada e semicolcheia, vagamente militar, como se Peachum estivesse esperando pela filha em campana, andando em círculos no quarto, ao pé da cama ainda feita:

³⁷⁶ A primeira estrofe tem uma malícia pornográfica e incestuosa que não chega a ser recriada na tradução brasileira, mas põe à mostra a exploração corporal da filha, antes apenas sugerida. É quando Peachum alude à ausência de Polly com um trocadilho que presume sacanagem, digamos, maior que a sua. Afinal Polly tem o desplante de estar ausente, como se “para ela houvesse uma salsicha extra” (no jantar, esperando a princesa; ou aquela que ela foi buscar na espelunca): “Anstatt dass sie zu Hause bleiben und in warmen Bett/ Brauchen sie Spass, brauchen sie Spass./ Grad als ob man ihnen einen Extrawurst gebraten hätt”. “Die Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.171.

Canção do em-vez-de, compassos 1-4

Se as estrofes estão baseadas nesse estranhamento do trivial zelo paterno, os refrões, que expõem a perspectiva repressiva e desencantada materna, também seguem no mesmo sentido desidealizado, embora sejam executados em *tutti*, com a jazzband reforçando as cabeças de tempo em rompantes igualmente militares, o que a introdução da caixa só faz destacar. Ao final dos dois primeiros versos cantados pela Sra. Peachum (compassos 14 e 18), uma combinação de piano e sinos entra, com dois toques em colcheia, ironizando a fantasia amorosa de Polly já desmoralizada pelo discurso:

Canção do em-vez-de, compassos 13-15

O detalhe mais interessante, no entanto, está nos efeitos métricos que a harmonia cria. É aí onde se pode ver como Weill distorce a estrutura da canção e, ao desbalancear a direcionalidade e as proporções, cria efeitos de estranhamento sobre a letra. Nesse ponto, cumpre indicar que, ao contrário do que se dá em *Mahagonny*

Songspiel, a música já não precisa das longas sessões instrumentais, das complexas variações orquestrais que se sucedem rapidamente, criando ambiências finamente diferenciadas para a letra, interligando as partes de uma dramaturgia ainda não bem desenvolvida. Basta o manejo da estrutura para que aquilo que deveria soar como uma canção seja na verdade completamente desconjuntado, tal como o olhar dos Peachum para o amor soterrado pela busca dos vinténs.

Para não falar no completo descompasso métrico dos refrões, ao cabo do movimento harmônico que leva das estrofes em Ré menor para os refrões de tonalidade suspensão, o que ouvimos terá sido uma sucessão sonora que parece familiar, mas que na verdade, nos refrões, se moveu por trítono (Eb/Am) numa curta e heterodoxa extensão de 11 compassos, estruturando por isso mesmo a canção numa oscilação de meio-tom (Dm/Eb). A familiaridade se sustenta apenas porque o Am que encerra o refrão, que na tonalidade de Dm seria um dominante, aparece como preparação para a volta das estrofes. E ainda assim é abordado aqui pela sua variante menor, sequência que caracteriza uma arcaica cadência modal eólica, levemente estranha para o ouvido tonal (ver *anexo b*).

Cena 2

Em comparação com a duração média das cenas predominante na *Ópera dos três vinténs*, esta cena, que tem a função principal de introduzir o núcleo dramático de MacHeath, excede as medidas de proporção e só será igualada nesse sentido pela cena final. Não só porque o episódio do casamento serve apenas como fio para que inúmeras intercorrências aconteçam; não só porque aqui Tiger Brown e Reverendo Kimball, representantes da ordem institucional burguesa, fazem suas primeiras aparições em episódios razoavelmente desenvolvidos. Mas também porque, desprezando o equilíbrio dramático entre as partes, um grande número de canções interrompe as ações e atrasa o retorno da tensão dramática principal, suspensão quando os Peachum atinaram para a ausência de Polly.

Além disso, pode-se notar que, uma vez que não há ainda indicação inequívoca de tempo, tudo o que se sabe é que essa cena – narrada em *flashback* – aconteceu antes da manhã que ocupa a cena anterior, ponto do tempo que, no entanto, também ficara propositalmente solto na ordem narrativa. No fundo, é como se os quiprocós armados

pelo desejo indicassem o próprio desprezo do gênero operístico em conferir aos eventos duração e causa precisas. Um efeito que opera nesse primeiro ato, porque o fio dramático predominante, mesmo que em paródia, ainda é o do jovem casal buscando afirmar sua vontade contra o mundo das convenções. Ou, para falar na linguagem da *Canção do em-vez-de*, ainda está atuando a “força da natureza”, capaz de suspender o tempo quando “a lua do Soho está na fase crescente”.

Essa é apenas uma camada de sentido da peça, pois, como indicamos anteriormente, justamente nos pontos dramáticos em que a causalidade permanece suspensa, a armação alegória traça um paralelo entre os negócios de Peachum e os de MacHeath.

Isso se nota desde a ambientação desta cena, que, exatamente como fora o caso na empresa de Peachum, se dá num espaço montado diante dos olhos do espectador, que, ao fim e ao cabo, permanece sendo inadequado para o propósito que deveria realizar. Assim como a sede de uma instituição filantrópica deveria ter pouco a ver com uma linha de produção fordista, um casamento deveria ser realizado – como frequentemente o é na ópera – num espaço suntuoso, onde o refinamento a que a civilização foi capaz de chegar se conjuga com a presença amena, sem choque, da paisagem natural. Não que algo do tipo não aconteça, mas aqui, o que temos é – numa alusão paródica ao nascimento de Jesus – o estábulo de uma grande propriedade rural, arrombado às pressas pela gangue de MacHeath, mobiliado pouco a pouco com decoração roubada.

O paralelo de filantropia e banditismo se prolonga em toda a ação da cena, que também nesse caso vai sendo tocada, sob o pretexto da preparação da cerimônia, pelas queixas de MacHeath com a situação improvisada em que seu casamento está transformando, revertida em violência exercida sobre seus subordinados. Assim como na cena da rouparia a apreensão do pequeno proprietário pai de família acendia a excelência administrativa do “rei dos mendigos”, aqui, é o cruzamento da atitude gerencial de um cabeça de gangue com o nervosismo do noivo à beira do altar que dá compasso ao andamento dos episódios, desdobrado nesse momento em quatro partes. A preparação do espaço; a chegada do Reverendo Kimball; a chegada do delegado Tiger Brown e finalmente o desfecho da cena, com a celebração das núpcias.

Nesse ponto da trama convém indicar a distância que Brecht percorreu desde *Mahagonny Songspiel* até *A ópera dos três vinténs*. Se naquele pequeno esboço de ópera, o lumpesinato não chegava a ser caracterizado para além dos costumes

superficiais e dos intercambiáveis nomes de inspiração americana (joe-charlie-bessie-jenny-etc), aqui, cada grupo social é articulado, seja pelas interações privadas (por meio de personagens secundárias caracterizadas com traços breves desdobrados com a maior consequência), seja na participação da classe no jogo de forças criado pela peça (exercendo, nessa mesma condição coletiva, influência importante sobre o encaminhamento da trama, especialmente na cena das prostitutas e na passeata final dos mendigos). Estando ademais constantemente presentes nas cenas, participando assim em diferentes graus da ação principal, essas personagens com frequência também ressignificam o sentido do que está sendo discutido em primeiro plano.

Esse detalhe está aparente de imediato nesta cena, pois boa parte dela é ocupada pela disputa mais ou menos evidente que MacHeath trava com “seu bando”, cujos integrantes têm nomes particularizado, às vezes segundo o *métier*, como Jakob-dedo-de-Gancho, Robert-Serrote. É também no contexto desse especial serviço de preparação das núpcias do chefe que os bandidos são apresentados, em meio ao corre-corre da montagem do espaço, sob as reclamações de Polly e o bom humor armado de MacHeath sempre a um fio de desmoronar. Nesse sentido, o relatório final das operações de preparação do casamento é dado pelos bandidos de forma tão temerosa – diluído em saudações – quanto fora o da Sra. Peachum no “interrogatório” da primeira cena:

“Ouve-se o barulho de grandes caminhões que chegam. Meia dúzia de homens entra carregando tapetes, móveis, louças etc. com que transformam a estrebaria num local exageradamente luxuoso.

Mac – Que lixo.

Depositam os presentes à esquerda, cumprimentam a noiva e prestam contas ao noivo.

Jakob *chamado Dedo-de-Gancho* – Felicidades! Ginger Street, 14. Havia gente no primeiro andar. Tivemos que desinfetar a área antes.

Robert *chamado Robert-Serrote* – Felicidades! Um policial virou presunto na beira do rio.

Mac – Amadores [*Dilettanten*].

Ede – Fizemos o que pudemos, mas não deu para salvar as três pessoas no Westend, elas estavam mesmo afim de morrer. Felicidades.

Mac – Amadores e incompetentes.

Jimmy – Sobrou um pouco para um velho também. Mas não acho que tenha sido grave. Felicidades.

Mac – Minhas instruções eram: sem derramamento de sangue! Fico doente só de pensar nisso. Vocês nunca serão homens de negócios! Canibais, isso sim, mas homens de negócios, jamais!”

É nessa toada que a cena se desenrola, passando em seguida a se concentrar sobre a questão da mobília, arranjada de improviso e, portanto, disparatada. Aqui há fartas oportunidades para que MacHeath – que desde o princípio oscila entre a violência do dono de pequena empresa criminal e a polidez do pretendente burguês –, perore sobre as combinações de mau gosto, provando-se assim, aos olhos de Polly, superior ao bando que roubou sem critério.

Isso é também, bem pensado, ensejo para que a peça indique como a ópera desgastada, elevando o princípio da ostentação e do efeito acima do gosto consequente, combina ela mesma elementos incongruentes. Ademais, assim como na cena de Peachum a pobreza real era forçada a vestir-se de pobreza comovente para ser vista, aqui, o luxo da bandidagem, exagerado, quer reafirmar o pertencimento destacado dos marginais na ordem civil. Por isso mesmo, só aparentemente Macheath está falando com Polly, quando, aceitando sua demanda por luxo elegante, diz:

“Mac – E que móveis! Tudo lixo! Você tem toda razão de ficar aborrecida. Um cravo marchetado junto de um sofá renascentista. Imperdoável. E mesa? Não trouxeram nenhuma?”

A mobília disparatada que, assim como o gênero operístico, falha em suprir, com sua demasia ostensiva, uma necessidade funcional – como a de haver lugares para os convidados se sentarem – termina por servir como mote para a primeira incidência da *Canção de núpcias para gente pobre*. Afinal, ela será executada enquanto, exasperados pelo desgosto do patrão, os bandidos serram as pernas de um cravo que assim se transforma num banco.

Canção de núpcias para gente pobre.

Essa canção, no fundo, é uma simples paródia de hino nupcial. Está dividida em três estrofes que aparecem em três pontos diferentes da cena, iniciando aqui, portanto, um dos procedimentos épicos que a música realiza na peça: a quebra da canção, que, inscrevendo-se em pontos distantes da trama, vai tendo seu sentido alterado, conforme a ação acumula dados novos de um ponto a outro.

Seu procedimento é simples e certo. Seja musicalmente, pela fusão do *Kneipenlied*³⁷⁷ com o hino de casamento, seja textualmente, a pompa e o reconhecimento civil que o casamento pressupõe são desidealizados pelo seu contraste com o casamento nas faixas sociais em que faltam tais prerrogativas. Como numa piada grosseira, insinua-se que os tipos de atividades que podem ter custeado o casamento são ilegais ou imorais: vestido de noiva que veio do amante (ou do cliente) não tem nota fiscal; noivo com nome falso no mínimo está devendo na praça.

Billy Lawgen e Mary Syer
Tornaram-se marido e mulher,
Mas quando se casaram na capela,
Ele ignorava de onde vinha a roupa dela,
E ela não sabia sequer o nome dele!
Viva!

A paródia do hino de casamento é feita aqui, não só pelo “Viva!” ao final a letra [*Hoch sollen sie leben!*], como também pela música, que pontua cada final de verso com uma imitação das trombetas, sonoridade que, nas óperas, via de regra anuncia a felicidade futura do jovem casal. Geralmente isso é feito em *sostenuto*, com pelo menos duas trompas executando simultaneamente notas separadas por quintas ou quartas justas. De fato algo muito próximo disso acontece nos três bicordes que encerram cada uma das três partes da canção, nas saudações.

O estranhamento vem, no entanto, da condução dos versos por um *ostinato* (duas colcheias e semínima) em acordes que transformam sintaticamente esses rudimentares e aceitáveis *sostenutos* em dissonâncias horríveis, que se tornam mais discrepantes na medida em que a letra, a cada incidência da canção, se desenvolve. Especialmente a segunda estrofe – uma versão escrachada dos votos – eles destoam fortemente do restante da harmonização, que, remanescente do Impressionismo e de

³⁷⁷ Ver comentário sobre o poema “Canto de Orge” de *Hauspostille* no capítulo 2.

Wagner, une delicadeza e fragmentação. Assim inaugura-se na peça um tipo de harmonia que vai ser trabalhado em todas as peças “sentimentais” do Ato I (ver *anexo c*).

Outro ponto interessante é o canto, que, nesse caso, é condicionado por indicações da partitura. A saudação “Hoch sollen sie leben” vem sob a ‘rubrica’ “rapidamente falado” [*schnell gesprochen*]. As entradas do canto na terceira estrofe se dão com os atores atrás de uma tapeçaria, de modo que, assim, um truque de ópera feito para criar a sensação de distância no espaço fechado não deixa de aludir também à necessidade dos bandidos de se esconderem diante da autoridade legal (Tiger Brown). Necessidade que vale para uns mais do que para outros, certamente, pois MacHeath receberá o velho comparsa de braços abertos.

*

Encerrados os preparativos, a cena segue com a celebração do casamento, mas continua desenvolvendo as situações que foram criadas antes da interrupção. Na ordem atabalhoada dos eventos, MacHeath permanece se queixando da falta do mínimo e da decoração aberrante (“Tá na cara a diferença entre um Chippendale e um Louis XIV!”). A violência em seu trato com os bandidos se torna ainda mais intensa, na medida em que é chegado o momento no qual eles devem apresentar os votos e terminam irremediavelmente ou escorregando em impertinências com a noiva ou soltando piadas de botequim que destróem a pretensão do noivo de parecer respeitável.

Esse tom de comédia mantido por sequências agitadas, de intensa movimentação corporal – certamente retirado do pastelão – reflete-se, desde já, na linguagem, numa alternância entre discurso cerimonioso e grosserias. Algo correspondente ao esforço para manter as aparências e às altercações que repetidamente irrompem:

“Matthias – Com sua licença, Capitão, gostaríamos, no mais belo de seus dias, na primavera de sua carreira, quero dizer neste momento solene em que começa uma nova vida, expressar os nossos mais sinceros e ao mesmo tempo mais profundos votos de felicidade etc. Ai que nojo deste tom metido a besta. Bem, curto e grosso – *apertando a mão de MacHeath*: cabeça erguida, meu velho!

Mac – Obrigado, Matthias, você foi muito gentil.

Matthias apertando a mão de Polly depois de ter abraçado Mac, emocionado – Digo de coração! Nada de abaixar a cabeça, patroa! Isto é: – com um sorrizinho –, quanto à cabeça, é ele que não pode abaixar.

Gargalhadas barulhentas dos convidados. De repente, Mac dá uma gravata em Matthias, derrubando-o facilmente no chão.

Mac – Cala a boca. Vai contar essas piadinhas sujas para sua Kitty, ela é a rameira certa para isso”

Em virtude desses pequenos e numerosos conflitos entre os bandidos e MacHeath, alguns detalhes da trama amorosa subsequente já aparecem, como alusões perigosas. Isso indica que os bandidos – ao contrário de Filch, que não pode senão tolerar os desmandos de Peachum –, não estão apenas escorregando nos maus hábitos, mas sim estão, o tempo todo, chantageando seu contratante com a ameaça de exporem a Polly seus casos com Jenny e Lucy. Algo que é sempre alternado, também da parte de Mac, ou com ridículas tentativas de disfarçar as gafes, ou com uma *pax* programática. O que leva a cena para uma dinâmica em que, a cada conflito, um homem se adianta e arrefece os ânimos, celebrando a amizade, saudando a data memorável, ou tirando da cartola algum presente (o relógio Chippendale para MacHeath, a camisolinha para Polly).

Essa situação é a que predomina, principalmente no banquete de núpcias, onde duas gafes mais ou menos intencionais acontecem. Dentre as quais a de Ede, que, por que as encomendas não respeitam hora de almoço, quando não está com a boca cheia de maionese roubada do Selfridge, solta pérolas como:

“Ede – É, um salmão assim a senhora ainda não engoliu. Com Mac Navalha tem isso todos os dias. A senhora deu um verdadeiro golpe do baú. É o que eu sempre digo: Mac é um partidão para as moças que aspiram a coisas elevadas. Ainda hoje estava dizendo isso para Lucy...”

Para tamponar definitivamente o clima perigoso, MacHeath pede ao seu bando um espetáculo, “nenhuma ópera ou algo tipo”, mas alguma coisa simples, que divirta os convidados enquanto eles ceiam em paz. Entre mais queixumes que reforçam o mau humor de MacHeath em termos prosaicos, incongruentes com a aura do temível fora da lei, acontece a chegada do Reverendo Kimball. Um homem cujo temperamento cordato não deixa de revelar, mais uma vez, numa conferência de bandidos, a hipocrisia do

discurso religioso. Desta vez, com um humor mais leve que o do impenitente Peachum, segundo o qual a presunção oportuna da humildade alheia se casa ao receio de ferir (más) reputações, mesmo que elas não façam questão de se esconderem:

“Kimball – Até que enfim encontrei vocês. Uma casinha modesta esta aqui, mas o que conta é que ela é própria.

Mac – Do duque de Devonshire”

As duas interrupções musicais que se seguem (a segunda entrada da *Canção de núpcias para gente pobre* e a *Canção da Pirata Jenny*) derivam dessa mesma dinâmica da cena, em que os convidados, subordinados a MacHeath, assentem em apresentar algum número para divertir a noite e diluir o iminente bate-boca. Se agora a reação do Reverendo Kimball o coloca mais ou menos na posição de mestre capela, animado com a canção dos coroinhas (“Seria tão bonito ver vocês se soltarem um pouco, rapazes!”), a intermediação do discurso para Polly será feita praticamente com a reprodução do traço metateatral de um cabaré, que autoriza dirigir-se diretamente à plateia, contextualizar o número com uma história e, principalmente, aludir de revés à situação em ato.

Canção da pirata Jenny

Essa canção é preparada, como indicamos, por um pequeno esquete de Polly, que, aproveitando a deixa de MacHeath para os “espetáculos”, abandona sua atitude até então recuada e arrisca uma performance (ou melhor, uma ceninha, nos dois sentidos do termo) em seu próprio casamento. A pequena história que precede a canção, como manda a forma de atuação épica, já adianta os traços gerais da narrativa. Tudo isso é feito contudo de modo quase informal, como se Polly fosse, de fato, a atriz em cena a introduzir seu número com um causo verídico, montando num diálogo o espaço imaginário, jogando com a plateia, provocando-a.

Assim, nos preâmbulos desta canção, não só se dá que o plano da narrativa é interrompido, mas uma *Soubrette*³⁷⁸ também se desdobra na própria interrupção, criando por isso mesmo, para a canção, uma sobreposição de perspectivas (Jenny/Polly) mediada pela atriz que suspendeu (ou duplicou) seu papel:

³⁷⁸ Sobre a *Soubrette* no cabaré francês dos anos 1870/1880, ver capítulo 3, nota 128, página 97.

“Polly – Meus senhores, se ninguém quer cantar nada, eu mesma apresentarei um numerozinho, isto é, vou imitar uma menina que eu vi uma vez num desses botecos-de-quatro-vinténs, lá no Soho. Ela era a copeira e, vejam, senhores, todo mundo ria dela; mas aí ela se dirigia aos fregueses e dizia para eles o que eu agora cantarei para os senhores. Bom, isto aqui é o pequeno balcão, imaginem que ele está horrivelmente sujo, e atrás dele, ela ficava, dia e noite. Este é o balde e este é o esfregão com o qual ela lavava os copos. Onde estão sentados os senhores, estavam os fregueses que riam dela. Os senhores também podem rir para que tudo fique exatamente como era; mas se não puderem também não precisam rir. *Ela faz como se lavasse os copos, murmurando algo para si.* Agora, por exemplo, um dos senhores vai dizer – *apontando para Walter* – o senhor: “Então, quando vai chegar seu navio, Jenny?””

Não por acaso, no encerramento da canção, MacHeath reagirá com estupefação ao número que indiscriminadamente ele mesmo pediu a qualquer um de seus subordinados. Diante dos bandidos, vai elogiar a canção como “arte” (“Isso é que é uma verdadeira arte! Você esteve maravilhosa, Polly. Mas para esses bostas – queira desculpar, reverendo –, nem vale a pena”); em privado, vai repreender a noiva, que, com a explosiva canção, abusara da liberdade concedida (“Aliás, não me agrada nada em você esse tipo de encenação, faça-me o favor de não repeti-la no futuro”).

A letra da canção decerto vai um pouco além de um escândalo conjugal, feito para amargar uma noite cuja doçura já estava por um fio, ou, por outro lado, para que a noiva demonstre que não é besta. Escrita na forma de uma balada, ela acompanha o devaneio (niilista? revolucionário?) de Jenny: a chegada de um navio de piratas que bombardeia a cidade, faz de todos os seus habitantes prisioneiros e deixa ao seu critério a execução daqueles que antes “riam”, enquanto ela “lavava os copos”. Até que enfim o navio atracado se solta do cais, bandeando-a para aventuras numa terra longínqua.

Desembarcam cem homens ao meio-dia,
E nas sombras vão se envolver
E prendem cada um em seu lugar,
Para eu os presos julgar,
Perguntando: quem deve morrer?
E reina o silêncio total no porto
Quando indagam: quem deve ser morto?
Todos! – falo sem pestanejar.
E ao tombar a cabeça, digo: – Oba!
E a nau de oito velas
Com cinquenta canhões
Some comigo no mar.

A música acompanha a dinâmica da letra com enorme precisão, num processo minucioso que faz lembrar, não só pela atitude de exaltação da anarquia, a ourivessaria prolífica de *Mahagonny Songspiel*. A indicação *Lied* (*Das Lied der Seeräuber-Jenny*), até agora ausente da partitura, não tem pouco peso aqui, pois remete aos mergulhos na interioridade que a tradição romântica extraiu de poemas populares. Em especial, segundo Ernst Bloch, *Gebet einer Jungfrau* (Prece de uma virgem), de Schubert, que dá forma aos devaneios de uma noviça numa noite de tempestade³⁷⁹. Também nesse caso, a música cria uma figuração para o movimento expansivo da fantasia, mas o faz com meios rudimentares, simples, o que redimensiona a pungência das canções de Schubert.

As estrofes – que correspondem inicialmente ao domínio do cotidiano opressivo e aos poucos são tomadas pelo devaneio – são estruturadas pela repetição de um motivo de três notas (em terça menor) que se move, passo a passo, em sentido ascendente, como se o fluxo da melodia, quebrado e paulatinamente intensificado, indicasse o acirramento dos ânimos. Os refrões alternam a essa parte uma melodia de amplo arco, que se anuncia pelo salto de sexta menor (diretamente ligado ao texto que se expande horizonte afora em “E um navio...” [*Und ein Schiff*]). Uma seção da música cuja amplitude sonora, aliás, fica ainda maior graças aos severos *tremolos* em semibreve do piano.

Os refrões permanecem sempre idênticos, mas as estrofes vão mudando conforme a fantasia restrita à imaginação de Jenny se transforma no pesadelo da cidade. Na última estrofe, de andamento bem mais lento e sombrio – quando a captura e o julgamento são relatados –, a melodia abandona os motivos de terça menor e se desprende da pulsação, num *Sprechgesang* sussurrado. Num sentido similar, o acompanhamento também se altera, sinalizando pela inversão rítmica a fusão entre o cotidiano – em que a opressão ficava diluída na ambiência de piano-bar – e a instauração da fantasia destrutiva de Jenny como lei da cidade. Isso toma forma na passagem que a música realiza do saltitante *ostinato* em *allegretto* predominante do 1º ao 28º compasso (duas colcheias + colcheia e duas semicolcheias) à marcha fúnebre (colcheia e duas semicolcheias + duas colcheias) que acompanha a última estrofe do poema, em *Meno mosso* (*wie ein langsamer March*):

³⁷⁹ “A terra de Brecht e Weill não apenas barbariza a devoção, como também faz da blasfêmia ortodoxia. É como pirata que o divino noivo aparece à noviça schubertiana, aqui transformada em pirata-Jenny. Assim como o ‘opa!’ é apocalíptico a não mais poder”. [“Im Weill-Brecht-Land macht sich aber nicht nur die Frömmigkeit gemein, sondern die Blasphemie rechtgläubig. Der himmlische Bräutigam erscheint der Schubertschen Nonne, die hier die Seeräuber-Jenny ist, als Pirat, und das Hoppla ist so apokalyptisch wie man nur will”]. “Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper (1929)” BLOCH, Ernst. In: DREW, David (hrsg). *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p.46.

28 **C** Meno mosso (wie ein langsamer Marsch)

Kl 1 in B
Kl 2 in B
Trp in B
Pos
Szg
POLLY
Klav

C Meno mosso (wie ein langsamer Marsch) 3. Und es wer-den kom-men hun-dert gen Mit-tag an Land und

Canção da Pirata Jenny, compassos 28-31.

Embora não pareça à primeira vista, boa parte do impacto dessa canção se deve ao modo como ela potencializa dados que foram lentamente desenvolvidos pela cena do casamento. Sob o fio da celebração das bodas de MacHeath e Polly, sob o pretexto da recuperação de um clichê sentimental, a cena trata, principalmente, das inúmeras formas de sabotagem com que os bandidos acenam a Macheath. É, portanto, sobretudo como uma exacerbação da quebra de protocolo (anti) social que esta canção condensa e amplia o alcance de seus “tiros de canhões”. Até aqui, a sobreposição das perspectivas de Polly e Jenny também aponta para esse mesmo efeito de sentido. Afinal, se até então Polly, cujas falas são pouco numerosas, não parece se dar por achada, mesmo com toda a movimentação clandestina que acontece à sua volta, aqui, ela de fato diz algo sobre a configuração de relações que faz dela a prenda, em torno da qual os “padrinhos” e o “noivo” desenrolam seu rito de achincalhões mútuas.

Dito isso, até este momento da peça, por mais agudo que seja o olhar realista, tudo é bem recoberto pela graça da comédia, pela inventividade narrativa, pela paródia bem humorada, satírica. Já aqui, como Polly adverte antes de começar a cantar, talvez não seja possível rir.

Se o quadro de referência da *Soubrette* prepara o espectador para uma indiscrição leve, uma piadinha picante, que, assumindo a perspectiva popular, trinca a fachada das convenções sociais, o movimento da *Canção da pirata Jenny* estoura essa mesma fachada: a empregada doméstica, ao contrário da patroa que de fato canta sua história (como *Canção de Polly* vai indicar), não se contenta com a fantasia exótica e

sentimental dos piratas, que lhe é oferecida como compensação afetiva pela impotência econômica. Antes, põe em curto-circuito o devaneio amoroso estandarizado com o desejo de destruição generalizada em favor de uma vida digna do nome, que, há poucos anos, aliás, tinha de fato eclodido durante o período revolucionário.

Faz parte da história da ópera essa relação entre a (administração da) sexualidade e os limites da civilização ocidental – recuperada aqui do frisson mantido em fogo baixo pelos romances de aventura. Incorporada à própria substância do gênero, em seus sedutores toscanos (*Cavalleria Rusticana*), ciganos (*Carmen*), turcos (*O Rapto de Seraglio*), orientais (*Madame Butterfly*), a exogamia, amiúde presente nos libretos de ópera³⁸⁰, ata essa forma de teatro à ideologia burguesa, que indicava, ao menos como horizonte, a capacidade das sociedades modernas de darem forma, sem violência, tanto às intermitências do desejo quanto ao lugar da alteridade. Aqui contudo, pelo contrário, a ópera só volta a funcionar, porque o “outro” de classe e gênero, empoderado imaginariamente pelo pirata – ou seja, os apátridas no sentido mais radical – interpela o próprio fundamento de uma sociedade que transforma a sexualidade em mercadoria, o sujeito em coisa e o outro em inimigo.

No sentido mais concreto possível, graças à música encantadora e à dramaturgia fantasiosa, a *joie de vivre* da ópera reconciliava numa espécie de transcendência profana o existente com o mundo das ideias, que assim apontava para além si mesmo no horizonte de uma correção recíproca entre realidade e desejo de emancipação. Na *Canção da pirata Jenny*, negada e invertida em violência generalizada e irracional, a desapropriação nua e crua, que é desvelada pela trama da peça seja nas relações libidinais seja nas sociais, reativa por um momento o potencial crítico do devaneio massificado. À altura, não um dos menores fatores que, por implicar em perda de público e atualização da sensibilidade, faziam das óperas de Wagner algo desgastado.

³⁸⁰ “Paradoxalmente os libretos conservam esse elemento de fantasia barata em virtude de uma deferência prestada à tendência autoglorificante e já então gananciosa do imperialismo burguês(...) A forma por excelência do antimitológico nos libretos do XIX é, contudo, a exogamia, assim como por outro lado, coerentemente, Wagner, que imolou a ópera ao mito, trouxe para o centro da forma o incesto. Já no *Seraglio* de Mozart a voz da humanidade (é claro que até esse ponto trata-se a apenas de uma voz *falada*) é a do tirano exótico que mantém o casal europeu sob custódia, apenas para, como Thoas, deixá-los partir e viver em paz. Desde então a ópera demonstrou cultivar um amor infinito pelos de sangue estrangeiro ou os marginalizados. A *judia* de Halévy, A *africana* de Meyerbeer, A *dama das camélias* na versão de Verdi e a princesa egípcia Aida, a *Lakmé* de Delibe, bem como mais uma série de ciganos, culminando em *Il Trovatore* e *Carmen*: são todas figuras ostracizadas ou marginais, em torno das quais as paixões explodem e entram em conflito com a ordem estabelecida”. [“Paradoxically, libretti contain that element of cheap fantasy by virtue of their deference toward the self-glorifying and already greedy imperialistic bourgeoisie(...) The form of anti-mythological in the libretti of the nineteenth century is, however, exogamy, just as on the other hand, and quite logically, Wagner, who surrendered opera to myth as prey, shifted incest to the center of opera ritual. Already in Mozart’s *Seraglio* the voice of humanity (of course, at this point and for the moment it is merely a speaking voice) is that of the exotic tyrant who holds the European couple in custody, in order, like Thoas, to allow them to depart in peace. Since then opera has shown an endless love for those who are of foreign blood or are otherwise “outside”. Halévy’s *La Juive*, Meyerbeer’s *L’Africaine*, *La dame des camélias* in Verdi’s version, and the Egyptian princess Aida, Delibes’s *Lakmé*, as well as the slew of gypsies, culminating in *Il Trovatore* and *Carmen*: all ostracized or outsiders, around whom passions explode and come into conflict with the established order”]. “Bourgeois Opera” In: ADORNO, Theodor W. *Soundfigures*. California: Stanford University Press, 1999, p.22.

Ou para dizer o mesmo nas palavras de Ernst Bloch, num artigo escrito no mesmo ano em que o sistema financeiro – não o devaneio produtivo – ameaçou eliminar a parte do mundo que não embarcou no encouraçado:

"Há uma dúzia de anos, esta Senta [heroína de *Der Fliegende Holländer* de Wagner] não apareceria como a esposa do pirata vermelho. Nem mesmo na *História do Soldado* de Stravinski, cuja música original também é feita de refugos, delírios e farrapos. Tampouco esse >>eles ainda não sabem quem eu sou<< se destacaria contra um doce e perigoso pano de fundo, não estivesse atualmente em marcha uma conjuntura revolucionária mundial e não estivessem os oprimidos em vias concretizá-la. Os fregueses da pequena espelunca chegam até mesmo a rir da canção de Jenny, acham engraçado; os burgueses acalmam-se e ajudam *A ópera dos três vinténs* em sua consagração, aliás mais compatível com piadas de boteco que com cargas de dinamite. O rapaz da *Canção da pirata Jenny* infelizmente não aparece ao final como arauto e bombardeia a cidade (o que teria acontecido segundo a lógica revolucionária da peça): trata-se aqui, no entanto, de música em que não se pode confiar, de ar pesado próprio ao entretenimento. A substância aparece como lixo, dentro da bacia de roupa para lavar, naquilo que a garota pensa que tem diante de si. Brilha brilha, chama santa; brilha brilha, chama santa - em trapos, o fogo ateia mais rápido³⁸¹".

Canção dos canhões

Se a *Canção da pirata Jenny*, com seus canhões mágicos, surgidos da linha do horizonte dos romances de aventura marítima, indica de certa forma um sentido emancipatório do potencial destrutivo da marginália, então a *Canção dos canhões*, inspirada em *Screw Guns* de Kipling³⁸², afirma ponto a ponto o contrário disso. O vínculo fica sugerido também pelos termos com que MacHeath recebe Tiger Brown, o delegado, em sua festa de casamento, numa fala permeada de lugares-comuns inspirados no jargão de marinheiros. Um número cujo teor 'didático', aliás, serve para que Macheath demonstre aos bandidos – que apavorados, vão saindo de seus

³⁸¹ "Vor einem Dutzend Jahren wäre Senta noch nicht als Braut des roten Freibeuters erschienen, auch in Stravinskys *Geschichte vom Soldaten* nicht, die das Original guter Musik aus Abfall, Traum und Lumpen ist. Auch das: >>sie wissen immer nicht noch, wer ich bin<< hätte nicht seine süßen und gefährlichen Hintergründe, wäre kein revolutionärer Zustand in der Welt und der unterdrückte Mensch nicht in jedem Sinn auf dem Marsch sich zu konkretisieren. Die Gäste lachen zwar über Jennys Lied und finden es nett, die Bürger reagieren sich ab und helfen der *Dreigroschenoper* zu einem Erfolg, den ihr Bierulk, aber nicht diese starke Dynamitstelle verdient hätte. Der Kerl der Seeräuber-Jenny kommt leider nicht als Bote des Schlusses und beschiesst die Stadt (was die revolutionäre Logik des Stückes gewesen wäre): es ist dennoch unzuverlässig Musik, die dicke Luft im Amüsement, die satte Kunst ist hin, die Substanz erscheint als Dreck, im Abwäschzuber und in dem, was sie denkt, die davor steht. Glüh' Heil'ge Flamme. Glüh' – an Lumpen brennt sie am besten". "Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper (1929)" BLOCH, Ernst. In: DREW, David. *Op. Cit.*, p.48.

³⁸² Indicação extraída de "Wort – und Sachkommentar" In: WÖHRLE, Dieter. *Bertolt Brechts Die Dreigroschenoper. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1996, pp.35-39.

esconderijos – o que significa ser um “verdadeiro homem” , ciente do sentido da “reciprocidade”:

“Mac – Senta aí, velho marujo, e dá um mergulho no whisky! – Minha querida Polly, meus senhores! Recebemos hoje em nosso meio um homem que os impenetráveis desígnos do rei colocaram muito acima de seus pares, mas que, no entanto, permaneceu meu amigo por todas as tormentas e revéses etc. etc. Os senhores sabem de quem estou falando – e você também sabe, Brown. Ah, Jackie, você se lembra como nós dois, você um soldado e eu um soldado, servíamos na Índia? Ah, Jackie, vamos cantar agora a canção dos canhões!”

Numa pequena parábola, feita com traços toscos e rápidos, a letra dessa cançoneta chauvinista inspirada na empresa colonial (literalmente uma daquelas quadrinhas cantadas pelos soldados para animar a marcha, contra todas as “intempéries e revéses”), conta a história de três garotos ingleses, John, Jim e Georgie, antes e depois da convocação para uma campanha. O percurso fica reduzido ao destaque de Georgie como sargento, ao insuflamento dos ânimos que ele exerce junto aos comparsas (agora subordinados) e à morte inútil dos três, numa guerra que não deixa de pelo menos garantir alguma diversão, unida à necessidade, quando “algum homem de outra raça” aparece e vira “Beafsteak Tartar”.

Refluindo para o contexto da cena, em que, sob os olhares temerosos do bando, a autoridade legal Tiger Brown é saudada pela autoridade ilegal MacHeath (àquela subordinado), a mensagem indica, assim, toda a beleza do compadrio nas empresas em tempo de paz, que promove a colaboração do sangue afim em nome do bem estar... restrito.

John estava lá e Jim também
E Georgie tornou-se sargento;
Não importa, na guerra, quem é quem,
Ao partir pro ofício sangrento.
Viva a brigada
Na canhoada
Do Cabo ao Industão:
Na chuva ou granizo,
Diante do paraíso,
Achando muita graça
Em cada nova raça,

Faziam dela picadinho com feijão³⁸³.

O tratamento musical, nesse caso, vai buscar no entretenimento sua raiz militar. Afinal, escrita como um *Fox-trot* bastante acelerado e distorcido, a música acentua aqui, mais que nenhuma delas até agora, o caráter corporal, dançante, do ritmo. Isso fica claro especialmente na introdução, que, escrita sob o motivo de colcheia pontuada e semicolcheia, pertencente à marcha e fundante do jazz, é usada também como ponte dos refrões de volta para as estrofes. Desde esse momento, a música segue, entretanto, numa sequência de enganos harmônicos sutis, que em verdade vão fazer da canção mais apelativa ao canto coletivo, uma armadilha (e pensar que justamente nessa canção o público explodiu em aplausos na estreia...).

A própria introdução, escrita no esquema de pergunta e resposta sob o movimento estereotipado do baixo de fanfarra (traços do *Fox-trot*) é familiar só superficialmente. Além de ser escrita em 7 compassos, numa densidade rítmica que encurta subitamente as durações nos dois últimos dois compassos, ela é atonal, até que surja uma cadência forçada em Mi que resolve a frase num ponto para onde ela não parecia de dirigir (ver *anexo d*). No mesmo sentido, a sessão do refrão, único ponto em que uma tonalidade chega a ser afirmada (Fá# menor), envolve todos na melodia realmente cantável, convocatória; mas apenas para que, sob o movimento escalar ascendente da parte mais violenta da letra (a que fala sobre a devoração do inimigo), novamente, a harmonia conduza do dominante de F#m, C#7, para o distante polo de Mi da introdução, numa falsa cadência.

Traças musicais como essas³⁸⁴ sugerem que o uso do entretenimento aqui é tão malicioso quanto o da ópera. Pela abordagem deslocada do que diverte hoje no espelho distorcido do que divertia ontem, tal como em *Mahagonny Songspiel*, fica indicada na *A ópera dos tres vinténs* a paródia do desejo de emancipação massificado, revertido em violência contra o estranho e em colaboração momentânea numa luta fratricida pela sobrevivência. Ou em termos mais específicos – pelo gesto musical que, rebatido na canção anterior, é aqui completado – se o desejo anárquico e assassino de

³⁸³ Nesse caso, a tradução tem perdas significativas. Não se diz “viva a canhoada”, mas sim que “os soldados, do Cabo a Couch Behar, moram em canhões” (“Soldaten wohnen/ auf den Kannonen/ von Cape bis Couch-Behar”); as culturas perseguidas do sul ao sudeste – desde as Cruzadas medievais até o Imperialismo do século XX – são especificadas: várias etnias africanas (Cabo), árabes, indús e orientais (“braune oder blasse”/ “pardos ou pálidos”); e, expandindo a desgraça para o nordeste, há também um jogo gastronômico-canibal entre a proveniência dos inimigos e o “bife tártaro” (turcos, mongóis e manchus), que fica de fora da abrasileirada panela de “picadinho com feijão”. “Die Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, pp.176-177.

³⁸⁴ Uma excelente e mais minuciosa análise desta canção – embora um pouco apressada em subestimar o poder de reversão da mercadoria – está no texto recentemente publicado por Nicolas Brown: “Kurt Weill, Caetano Veloso and White Stripes”. Fonte: <<<http://nonsite.org/article/kurt-weill-caetano-veloso-white-stripes>>>.

Jenny caricaturizava, via exogamia operística, o que restou em 1928 da ideia de confraternização universal dos povos (o mote da *Ode à alegria* de Schiller e Beethoven) – mas disso ainda extraía certo potencial emancipador refletido no espelho da revolução –, aqui, em prejuízo dos de baixo e dos de fora, são os canhões bêbados, atualizados nos acordos entre o lumpesinato e o poder institucional (um dos fatores de formação do nazismo), que representam a última palavra em diplomacia.

Canção de amor

A parte final da Cena 2 traz à tona, quase que desincumbindo-se da tarefa, a conclusão do fio dramático que sustenta, como convenção, os episódios que viemos comentando. Ela está organizada por dois eventos a que correspondem também duas canções. Assim, num primeiro momento, o que se passa é a entrega do presente de casamento dos bandidos ao casal, que é feita durante a última incidência da *Canção de núpcias para gente pobre*, quando os bandidos saem de trás da tapeçaria que os esconde, revelando uma cama:

Billy Lawgen confessou-me à parte:
Eu quero dela só uma pequena parte.
Porcalhão!
Viva!

Logo adiante, tem início o famoso diálogo entre Polly e MacHeath correspondente aos votos dos noivos, que são trocados – mas não precisariam ser, o que implica numa grosseira abreviatura narrativa – logo antes da “consumação” do casamento. Tal como prevê o esquema do recitativo acompanhado da ópera, ele emenda sem transição na *Canção de amor*, mas aqui, em vez de elevar a expectativa, o recitativo a rebaixa, pois o princípio da montagem na dramaturgia o reduz a uma simples repetição mecânica do que antes já fora expresso. Ou melhor, o recitativo fica assim limitado à confirmação da sequência de desqualificações do amor como clichê que já tinha sido iniciada *ipsis litteris* pela Sra. Peachum na *Canção do em-vez-de*:

Mac – Vês a Lua sobre o Soho?
Polly – Eu vejo, querido. Sentes meu coração bater?
Mac – Eu sinto, amada.
Polly – Para onde fores, eu irei também.

Mac – E onde ficares, eu ficarei também³⁸⁵.

De resto, também a linha geral da *Canção de núpcias para gente pobre* se confirma nesta canção. Pois se o casamento deveria celebrar a união do casal perante a comunidade, aqui nesta *Canção de amor*, faltando ou sendo rebaixadamente substituídas todas as validações civis (Tiger Brown), consuetudinárias (bandidos) e religiosas (Kimball), o de Polly e MacHeath, conforme eles mesmos dizem epicamente, não vai muito além da satisfação imediata das necessidades, assim como o par deve ser rapidamente substituído conforme a conveniência. É isso que esta paródia das cenas de casamento nas pastorais³⁸⁶ afirma, não sem mobilizar e destruir, pela alusão sexual, o lugar-comum bíblico do milagre do pão, fruto da terra:

Ambos – Mesmo sem registro civil afinal,
E sem flor no altar,
Sem saber de onde vem teu vestido nupcial,
Sem grinalda pra te enfeitar,
O prato, do qual tu comeste teu pão,
Sem dó, debes longe jogar!
O amor dura ou chega ao fim,
Neste ou em qualquer lugar.

Se aqui a instabilidade das relações afetivas sem tarimba social, premidas à fluidez da necessidade, serve como meio de abordagem despreciadora do casamento, a música também se caracteriza pela dissolução do aspecto cerimonioso da festa numa ambiência sensual estereotipada, que já está sugerida pelo título, onde ressoa a paródia de toda uma tradição da canção romântica, passando pela famosa canção de Lizst e principalmente pelo “Liebeslied” de *Tristão e Isolda*³⁸⁷.

Essa ambiência sensual estereotipada se forma especialmente no recitativo, onde – como já ficara sugerido na condução harmônica de *Canção de núpcias para gente pobre* –, num aproveitamento da harmonia impressionista, uma sequência

³⁸⁵ No caso, a paródia aqui é também bíblica – e nega um exemplo de deferência filial a toda prova – quando Rute, contrariando o mandato divino de partir para a terra prometida, fica junto à mãe viúva, Noemi, em Moabe. Ou seja, mais ou menos o contrário do que Polly faz com a Sra. Peachum. Que aliás tinha trocado um versículo bíblico por uma cena de filme americano. “Não insista comigo que te deixe e que não mais te acompanhe. Aonde fores irei, onde ficares ficarei. O teu povo será o meu povo. E o teu Deus o meu Deus”. Rute: 1,16.

³⁸⁶ A referência à pastoral, cruzada com a bíblica – e portanto a notinha neo-clássica dessa paródia, reforçada pela flexão verbal arcaica do indicativo de 2ª pessoa – se nota por um detalhe que, mais uma vez, está ausente da tradução. Assim, o que falta à noiva não é, como na tradução brasileira, “grinalda”, e sim “mirto”. E o mandamento de fidelidade conjugal, reduzido ao consumo e ao descarte, é dito com a forma ‘du issest’ não ‘du essest’. “Und gib’ts auch kein Schriftstück vom Standesamt/ Und keine Blume an den Altar./ Und weiss ich auch nicht, woher dein Brautkleid stammt./ Und ist keine Myrte im Haar./ Der Teller, von welchem du issest dein Brot/ Schau ihn nicht lang an, wirf ihn fort!/ Die Liebe dauert oder dauert nicht/ An dem oder jenem Ort”. “Die Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, pp.178.

³⁸⁷ WÖHRLE, Dieter. *Bertolt Brechts Die Dreigroschenoper. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1996, p.36.

cromaticamente decrescente de acordes é executada pelo piano e os sopros em *tremolo*. Essa textura, por sua vez, é constantemente atravessada por frases “expressivas” no clarinete e no trompete com surdina, que, como os pássaros chilreantes da pastoral, ecoam o diálogo insuflado pela paixão.

Quando o dueto de fato começa, a atitude da música muda para uma paródia ostensiva da valsa americana – o *Boston* –, composta de modo que encadeamentos sucessivos, correspondentes a cada verso, são separados por cesuras abruptas, onde ou o silêncio predomina, ou algum efeito estereotipado é colado na superfície da canção. Como o trinado ascendente do piano no compasso 30:

Canção de amor, compassos 29-34

A melodia ratifica esse mesmo movimento, pois não apenas na introdução, essa canção é feita de pequenos fragmentos, soltos no cálido espaço da intimidade desmistificada. Ao longo do dueto, aquilo que segundo a forma-canção, em contraste com uma introdução, deveria ser articulado num fluxo contínuo, é segmentado pelas cesuras. O resultado é que também o percurso das vozes em uníssono fica ao sabor de seus saltos pungentes que nada expressam ou de seus ritmos empertigados desprovidos de sentido. E assim a “valsa de um passo” americana – recuperando também a valsa europeia que ainda fazia sucesso 1928 nas operetas de Strauss – transforma-se em valsa que gira sem sair do lugar.

Cena 3

Esta segunda cena na rouparia [*Garderobe*] de Peachum, que narra a volta de Polly para casa na manhã seguinte ao casamento – e portanto retoma o fio da trama

onde ele foi suspenso na primeira cena –, soma, à mesma articulação entre negócios e família já esboçada no início da peça, a perspectiva da crise dos negócios de Peachum, antes apenas sugerida por sua instintiva e rotineira apreensão. Daí porque o palco, de novo, estará dividido entre a trama privada e os mendigos da *Bettlers & Co.*.

Que o assunto central seja o risco de bancarrota enfrentado por Peachum, fica indicado desde a rubrica, que, neste caso, não só adianta a ambientação, o tempo, as personagens envolvidas. Como também, num reaproveitamento dos subtítulos dos romances de cavalaria, entrega o aspecto principal do conflito econômico a ser desenvolvido. Para tanto, a peça usa, como apodo irônico, uma das fórmulas de autocomiseração do “rei dos mendigos”:

“PARA PEACHUM QUE CONHECE AS AGRURAS DO MUNDO, PERDER A FILHA SIGNIFICA A RUÍNA TOTAL”.

Essa perspectiva é logo reafirmada também pela Sra. Peachum, mas de modo que a linha alegórica que liga as arriscadas empresas afetivas com a batalha marítima – inaugurada nas canções da cena 2 – seja aqui prolongada sob o disfarce do humor grosseiro. Numa fala que, aliás, exemplo de economia dramtúrgica, também serve de gancho para a igualmente ‘velejante’ *Canção de Polly*:

“Sra. Peachum – Casada? Primeiro nós a cobrimos toda de vestidos e chapéus e luvas e sombrinhas, e depois que ela já nos saiu tão cara quanto um transatlântico, ela mesma se joga na sarjeta como um pepino podre?”

Canção de Polly

No nível imediato da trama, funcionando como uma explicação sobre o porquê de Polly ter se casado contra as expectativas dos pais, essa canção simplesmente põe às claras a atração da moça pelo bandido MacHeath. Nela Polly confessa, indolentemente, no balanço pendular de sua harmonia, que até pode pender para o “partido de Kent”, com “colarinho branco”, “barcos no cais”, “modos de um cavalheiro”. Mas acaba mesmo preterindo-o em favor de aventuras mais interessantes:

Outrora, ainda inocente
 – Eu era inocente, podem crer! –
 Pensei: talvez, um dia, venha um cavalheiro,
 Então, devo saber o que fazer.
 Se ele for rico,
 Se for amável,
 Com o pescoço cheirando a loção,
 Se for bem educado com a dama,
 Então, minha resposta será: “não”.
 Pois a gente deve ser inacessível
 E manter-se imparcial.
 Certamente a lua brilha a noite toda,
 E nas ondas se balança a canoa,
 Nada mais além disso, afinal.
 Sim, a gente deve negar-se,
 Deve manter frio o coração.
 Tanta coisa pode acontecer à noite,
 Mas eu sempre respondo “não”.

Piadas e alusões sexuais – o jeito sacana com que se diz “claro que a lua vai brilhar a noite toda”, “claro que o barco se balança sobre as ondas” –, fazem pensar, não só no tom escrachado da cena anterior, aqui mais discreto, mas também na média provocante das canções de cabaré. Um dado que a música, com sua ambiência de piano-bar e o canto solo na voz delicada de Polly – em oposição à rascante e viril voz de Jenny (ou Lotte Lenya) – acentua do começo ao fim.

Temos aqui, assim, a celebração da mudança de costumes que fazia da simples alusão à dança ou à vertigem dos tempos “na louca Berlim” um motivo de animação nos anos 1920. Isso, num momento em que, depois de uma grave crise econômica, malgrado as instabilidades políticas, o desfrute democrático das atrações urbanas não deixava de significar também, para a maioria da população, acesso ao prazer e liberdade possíveis, um fator que não se deve nem de longe desprezar³⁸⁸.

Num sentido mais específico, a referência à liberdade feminina, uma das conquistas de direitos da República de Weimar, é um fator importante aqui também – embora o aborto continuasse proibido e, por isso mesmo, irremovido da agenda de

³⁸⁸ Lembrando que *schwindeln* significa simultaneamente “girar” e “aplicar golpes”, um exemplo desse tipo de espírito – sob o olhar um tantinho civilista, vindo do cabaré (!) – está na canção *Alles Schwindel*’ de Marcelus Schiffer, cantada ainda hoje por Ute Lemper: “Papa Schwindelt, Mama Schwindelt, tut sie bloss auf ihre Mund./ Tante Otilie, und die Familie/ Und sogar die kleine Hund. (...) Bürger schwindelt./ Staatsmann schwindelt./ Schwindelt, was die Zeitung schreibt./ Moral und Sitte./ Rechts, Links und Mitte./ Ehrlich ist, was übrig bleibt”. “Papai gira/ Mamãe também gira/ gira e grita oba! oba!/ Tia Otilia e toda a família/, até o cãozinho gira, au! au! (...) Gira o cidadão/ Gira o governante./ Gira o que o jornal nos traz. / Moral e cumprimento/ Esquerda, direita e centro/ Reto é quem ficou pra trás”. LEMPER, Ute. *Entartete Musik – music suppressed under the Third Reich. Berlin Cabaret Songs*. Decca, 1996.

demandas dos *Weltliteraten*³⁸⁹. No balanço do temperamento de Polly, que vai da negativa à entrega apaixonada – e implica certo enfrentamento da ordem patriarcal – pode-se notar a oscilação entre a moça de família e a *pin up*, a recatada filha de pequeno proprietário e o ‘anjo azul’. Isso faz da *Canção de Polly* uma variante leve do que fica indicado no verdadeiro compêndio de milenares figuras da mulher fatal, grande sucesso da época, *Sou uma Vamp*:

Tenho os cabelos ruivos de Lulu
A silhueta de Salomé
A ambição de Potifar!
Meu vestido é de Mona Vanna
Meu anel de Maria Antonieta
Até desfilo às vezes
De Helena Korsen.
Sou o veneno dos Medici.
Tão bruxa quanto Joana D’Arc,
Meia-calça, três quartos ou arrastão,
Tomo banho peladinha num caixão.
(...)³⁹⁰

Esse mesmo plano de sentido será, no entanto, problematizado pelo modo como a canção se integra na alegoria da peça. Afinal, aqui, tal como na *Canção da pirata Jenny*, a alusão sexual vertida em metáforas marinhas continua remetendo ao conflito entre ordem produtiva e desejo. Só que os termos agora são outros: a pretensão é da ordem dos “transatlânticos”, enquanto a realização se encolhe às dimensões de uma “canoa” – que balança atracada no porto, retira-se ou mergulha ao sabor do próximo vapor, mas permanece distante do horizonte.

Noutras palavras, uma vez que foi Polly quem cantou, na cena do casamento, a *Canção da pirata Jenny*, há aqui um redimensionamento da mesma ordem alegórica que, antes, já unia a fantasia amorosa de emancipação e a revolução, pelo fio da exogamia. Assim, as perspectivas de Polly, a noiva que luta pelo seu amor, e a da ‘justiceira’ proletária da canção, se supendem e criticam-se mutuamente. O resultado, aparentemente, sendo o seguinte: Polly é ousada o suficiente para tentar inverter, numa

³⁸⁹ “A esquerda lutou, sem sucesso aparente, por reforma penal, pela abolição da pena capital e por maior liberdade sexual (eles queriam eliminar os parágrafos 175 e 218 do código penal que respectivamente lidavam com a homossexualidade e o aborto)”. [“The left campaigned without notable success for penal reform, for the abolition of capital punishment and for greater sexual freedom (they wanted to do away with the paragraphs 175 and 218 of the penal code dealing with homosexuality and abortion respectively)”]. LAQUEUR, Walter. *Op. Cit.*, pp.45-46.

³⁹⁰ “Ich habe Lulus rotes Haar./ Ich habe Salomes Figur./ Ich hab' die Gier der Pothiphar!/ Ich trage Mona Vannas Kleid./ Den Ring der Marie Antoinette./ Ich trag' sogar seit ein'ger Zeit/ Der schönen Helena Korsen./ Ich bin das Gift der Medici./ Bin eine Hexe wie Jeanne d'Arc./ Ich trag' den Strumpf der Dubarry./ Ich bade nackt in einem Sarg. (...)”. LEMPER, Ute. *Op. Cit.*

chantagem emocional e financeira, o esquema doméstico e patriarcal dos Peachum; mas ao contrário da protagonista da canção (roubada) na segunda cena (que, adiante veremos, não se confunde exatamente com Jenny, embora a homonímia identifique sua classe), ainda atém-se à ordem produtiva, que atrela regra e subversão domésticas como faces do mesmo vintém.

Mas um dia, e o dia estava azul,
Veio alguém que não soube pedir:
Pendurou seu chapéu atrás da porta,
E eu não pude mais resistir.
E como não era rico
Nem era amável,
Seu pescoço não cheirava a loção
E não soube respeitar a dama,
A reposta não foi mais “não”.
Então, tornei-me acessível,
E não permaneci imparcial.
Certamente a lua brilhou a noite toda,
E nas ondas balançou-se a canoa,
Tudo mais aconteceu, afinal.
Pois a gente não deve negar-se
E não deve manter frio o coração.
Tanta coisa pode acontecer à noite,
Quando a resposta não é “não”.

Não será de outra maneira que Frau Peachum responderá, quando em seguida – noutra expansão alegórica – lamenta a educação da filha nos romances sentimentais da sublitteratura, uma crítica aos limites privados – e travejados por critérios de classe – da mesma emancipação feminina que Weimar festejava, integrada ao conhecimento literário desde *Madame Bovary* e aqui retomada.

O movimento no entanto, ao longo da cena, também se voltará para a perspectiva masculina. Ou seja, se até aqui MacHeath foi desmistificado sobretudo pela focalização de suas aspirações burguesas, também virá à tona a crítica do desgastado papel antiburguês do bandido, refratado na tolice da imaginação feminina, que o ratifica. Isso acontece quando Sra. Peachum traça um paralelo entre Macheath e a desiderata idealista, schilleriana, dos nobres ladrões, seus “salteadores” [*Wegetagerer*] e “ladrões de cavalos” [*Pferdedieb*], os antepassados românticos e medievais do “terror do Soho”.

“Peachum – Então você virou mulher de malandro? Ótimo! Maravilha!

Frau Peachum – Se você foi imoral o suficiente para se casar, tinha que ser bem com um ladrãozinho de cavalos, um salteador? Isso vai te custar bem caro, viu? Mas eu já devia esperar por essa. Desde criança esta menina tem fantasias de princesa na caixola. Uma rainha Elisabete!³⁹¹”.

Com efeito, é o clichê da paixão da moça de família pelo tipo perigoso, arrastado dos romances de cavalaria às atuais novelas televisivas, que fecha a canção³⁹². Assim como, de fato, se nossa hipótese faz sentido, a marginália parisiense perigosa de 1870, transformada em mito, havia cegado a nova geração satírica dos *Weltliteraten* para o lado perigoso do “proletariado pequeno-burguês” da Estabilização, que Brecht enfoca sob múltiplos pontos de vista em sua “ópera de mendigos”.

*

Não é porque a suspensão mútua das canções levanta dúvidas sobre o alcance do desejo de emancipação na ala feminina da família Peachum que a ordem de forças não se transforma daqui em diante. Se a primeira cena era governada pela pressão de Peachum aplicada sobre Filch com o auxílio coadjuvante e doméstico da Sra. Peachum, no final desta cena, o conflito gerado pelo casamento, que promete piorar a condição da *Bettler's & Co.* vai fazer com que “os marginais” do núcleo dramático de Peachum comecem a formular suas demandas (ou propostas de solução para o conflito).

Assim, enquanto Polly tenta em vão convencer os pais de que Macheath é um bandido de visão, promissor, é a Sra. Peachum – entre os goles de Medoc que toma quando fica muito nervosa – quem aventa a possibilidade de apanhar MacHeath quando o bandido ceder ao hábito de vistar o bordel de Turnbridge. Em meio à confusão da cena, que embaralha a reprimenda à filha e a discussão do casal, os mendigos também aproveitam o clima instalado por Polly para cobrar Peachum. De modo que, se no

³⁹¹ No original: “PEACHUM: So eine Verbrecherschlampe ist sie geworden. Das ist schön. Das ist angenehm.// FRAU PEACHUM: Wenn du schon so unmoralisch bist, überhaupt zu heiraten, musste es ausgerechnet ein Pferdedieb und Wegetagerer sein? Das wird dir noch teuer zu kommen! Ich hätte es ja kommen sehen müssen. Schon als Kind hatte sie einen Kopf auf wie die Königin von England”. “Die Dreigroscheoper” In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.179 [T. do A.]

³⁹² Deste poema extraído da balada *Lamentos da bela arqueira* de Villon – parte do *Testamento* – o recorte de Brecht seleciona a parte em que a personagem relembra seus anos de juventude. O detalhe sardônico da colagem é que, no original, não só está exposta de pronto a motivação financeira do único amado para quem ela se entregou, mas também a recordação é feita do ponto de vista da cortesã idosa, de modo que a imagem que fica afirmada ao final da balada é a da fugacidade da beleza. “XLIX// Recusei a muitos, decerto,/ o que não foi muito sensato,/ pelo amor de um rapaz esperto/ a quem me dei toda, num ato./ Se com tantos fingi, de fato,/ juro que ele me amava – e quanto!/ Mas me tratou com desacato:/ os meus bens eram seu encanto”. “LVI// O bom tempo, assim, lamentemos/ entre nós, tão pobres velhotas/ e em roda, agachadas fiquemos,/ empilhadas como pelotas,/ junto a esse fogo de gravetos/ aqui aceso e logo extinto/ Onde os encantos tão facetos?/ É o fado a todos indistinto”. VILLON, François. *Poesia*. São Paulo: Edusp, 2000, p.137.

começo da peça, a fala de Filch era a do desempregado que bajula o dono de empresa por um emprego, agora ela é a do quadro de empresa que batalha melhorias nas condições de trabalho. Atitude que a comédia transforma numa fala direta, mas cambaleante, seja pela variante culta mal empregada, seja pelo ímpeto que precisa se proclamar para se sustentar:

“Mendigo – A gente temos que se queixar com energia, em que aqui é uma porcaria, em que isto não é nenhum coto direito, mas um remendo mal-arranjado que com ele não joga meu dinheiro fora”

A sessão final da cena indica que as negociações não dão certo e que, portanto, as forças da batalha ficarão divididas, opondo Peachum/Sra. Peachum a Polly/MacHeath. Ainda assim, a saída das personagens aponta para três direções diferentes: Sra. Peachum vai ao bordel de Turnbridge; Peachum vai à delegacia pedir a prisão de Macheath; Polly volta para o estábulo, para avisar Macheath do perigo que está correndo.

Antes que a cena se encerre, Peachum enuncia um tipo de sentença adiantada, que será retomada ao final – como numa montagem – na forma de um “juízo final”:

“Peachum – Senhor MacHeath, outrora o senhor tinha luvas de pelica, uma bengala com castão de marfim, uma cicatriz no pescoço e frequentava o Hotel Lula. Agora só lhe restou a cicatriz, que, dentre todas as marcas, é a de menor valor; e, frequentar, só as gaiolas, para, como é de prever, logo, logo, lugar nenhum...”

Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana (Finale I)

Esse primeiro *finale* da peça não só formula, como todos os *finales* de ópera, o conflito que está armado e vai mover a peça daqui em diante. Recuperando musicalmente, numa mistura de oratório com show de variedades, as ambiências musicais desenvolvidas até aqui, cantado pelos três membros da família Peachum, ele dá forma à cisão de pontos de vista que levou, ao final da cena, Polly, Peachum e a Sra. Peachum para lados opostos. Mas o faz – e aí é que está sua graça – já adiantando que, apesar das discordâncias, a última palavra é a do infeliz primado da organização antissocial da satisfação das necessidades, sempre lembrado por Peachum.

Ele está dividido em duas grandes sessões. A primeira se desenvolve pelo choque de perspectiva entre Polly/Sra. Peachum e Peachum. As estrofes das mulheres, que se alternam às austeras respostas de Peachum, expressam a vontade de que o mundo seja diferente e o amor vença as adversidades. Elas são acompanhadas por um *ostinato* saltitante e alegre de fanfarra (La-do#-si), cantadas com figuras consonantes banais em Si maior (*was ich mö-chte* – sexta maior; *ist es viel* – terça menor; *viel/einmal* – quarta justa ascendente; *tristen Le-ben* – quarta justa descendente). Essa textura musical – não indicada da partitura, mas extraída do *Shimmy* – sugere a tolice dessa posição inocente, já que o cálculo econômico esteve, desde o princípio da peça, orientando o próprio conflito:

Polly – É demais, meu coração?
Nesta vida castigada
Entregar-se e ser amada,
É absurda ambição?

(...)

Sra. Peachum – Eu gostaria de ser boa
E lhe dar o que quiser:
Da vida a florida coroa –
Acredite: com prazer.

Allegro animato (♩ = 132)

I Klarinette in B
(und Altsaxophon
in Es und Flöte)

II Tenorsaxophon in B
(und ev. Fagott)

III Trompete 1 in B

(VI) Trompete 2 in B
(ad lib.)

IV Kontrabaß
(und Posaune)

V Violoncello
(ad lib.)
(und Banjo)

VI Schlagzeug
(mit Pauken)

POLLY

FRAU PEACHUM

PEACHUM

Was ich möch - te, ist es viel? Ein - mal in dem tris - ten

Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana, compassos 1-4.

As respostas de Peachum, como de costume pesadamente inspiradas na visão religiosa, inicialmente repõem e ampliam esse desejo, mas em chave depreciativa, de modo que cada estrofe começa decodificando o anseio amoroso em boaventura cristã e termina negando essa perspectiva ao relembrar das “circunstâncias”. Ainda assim, porque o ponto de vista da narrativa não se confunde com o de Peachum, a música não permanece idêntica do começo ao fim das estrofes. Inicialmente cada uma das entradas de seu canto praticamente recitado – com a bíblia na mão, uma prédica – quebra a tolice saltitante das estrofes femininas por uma sonoridade litúrgica, com o *Harmonium* evocando os timbres do *Coral matinal de Peachum*, sob um severo baixo contínuo em Lá menor:

The image shows a musical score for a song by Peachum. It consists of two staves: a vocal line for Peachum and a piano accompaniment for the Harmonium. The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The lyrics are in German: 'ein zu ho - hes Ziel? mit der Bibel in den Händen Das Recht des Men-schen ist's auf die - ser Er - den. da'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana, compassos 10-15.

Da metade em diante, entretanto, (verso 6), sob uma progressão bastante heterodoxa que soa modal (Dm6m, A(5), Am(5dim)/G, D#m(5dim), F6, E(5), Am) o canto se transforma numa melodia, e o mesmo ritmo saltitante do *Shimmy* que predomina nas estrofes das mulheres retorna, aplicado às suas amargas constatações da miséria humana. Com isso, talvez fique indicada – como Brecht sugere num trecho cortado da tradução de *Notas sobre A ópera dos três vinténs*³⁹³ – a possibilidade autoafirmativa que cabe à personagem de Peachum. A saber: o prazer defensivo e masoquista de afinar, não com o desejo de liberdade, mas sim com as difíceis “condições”, que, apesar de tudo, pressionando-o, tiram-no da comum estatura de pequeno burguês e transformam-no em homem mais implacável que os desdenhados em suas preces matinais:

Peachum - Já que a vida é breve, o homem tem direito
De estar feliz, em nosso mundo-cão,
Para o prazer da mesa e do leito,

³⁹³ Refiro-me a ‘Die Hauptpersonen’, segunda parte de “Anmerkungen zur Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch – Texte, Materialien, Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1960, pp.65-67.

E mastigar não pedra, mas o pão.
É seu sagrado, primordial direito.
Mas que o tal direito fosse concedido,
Nunca se ouviu em conversas sérias;
O homem gosta de ser bem servido,
Porém as circunstâncias são adversas

(...)

Peachum – Ser homem bom! Sim, quem não gostaria?
Doar tudo aos pobres, porque não?
Seu reino advém com nossa melhoria,
E quem não quer estar na Sua luz?
Ser homem bom! Sim, quem não gostaria?
No entanto, infelizmente em nossa vida,
Pessoas são sovinas e perversas.
Quem não prefere paz e harmonia?
Porém as circunstâncias são adversas.

Na segunda sessão do oratório, a breve resistência do amor e da liberdade cede para o predomínio do juízo de Peachum sobre a questão. Agora também encampado por Polly e Sra. Peachum, que nada mais fazem do que ecoar as lições de desencanto do cristão praguejante:

Polly e a Sra. Peachum – Infelizmente ele tem razão:
O mundo é pobre, o homem, vilão

(...)

Polly e Sra. Peachum – Eis a eterna mesmice,
Isso é uma chatice.
O mundo é pobre, o homem, vilão.
Infelizmente ele tem razão”

Peachum – Naturalmente, estou com a razão:
O mundo é pobre, o homem, vilão.
Não fossem as pessoas tão perversas
E as circunstâncias tão adversas.

Musicalmente, para acompanhar essas estrofes, o mesmo material do começo é retomado, mas seu significado está alterado e sua sonoridade também. Assim, se a sessão em *alegro animato* ressurge para compor pequenos episódios entremeados às constatações de fim de linha de Peachum, elas continuam soando tolas (e assim são reforçadas pela partitura, na indicação *mit einen albernen step*, “num passo besta”), mas

são também impetuosas, barulhentas, escandalosas. Esse efeito é conseguido simplesmente pela realização do mesmo motivo rítmico saltitante do *Shimmy*, mas em *tutti*, somado às vozes das mulheres, que estão dobradas em uníssono.

Contrastando com essas partes em que Polly e Sra. Peachum concordam com o patriarca nanico, tem continuidade a pregação triste de Peachum. Isso acontece por um resfolegante *Sprechgesang*, acompanhado por descidas cromáticas do trombone e dos saxofones (o hades de Orfeu?), em que exemplos de alguns pecados capitais são reafirmados em verve crescente.

Peachum – E vejam bem: seu mais querido irmão,
Faltando o bifé, vira furacão
E pisa-lhe bem o rosto, pode crer!
E ser leal não é o maior prazer?
Porém, sua esposa adorada,
Sentido sua chama já cansada,
Pisa-lhe bem o rosto, pode crer!
E grato quem não quer ser?
Porém, seu próprio filho bem-amado,
Quando, no fim, o vir desamparado,
Pisa-lhe bem o rosto, pode crer!
E ser humano, quem não pretende ser?

The musical score for measures 83-87 includes the following parts:

- I** ASAX in Es
- II** TSAX in B
- III** Trp 1 in B
- (VI)** Trp 2 in B (ad lib.)
- IV** Pos
- V** Vc (ad lib.)
- PEACH** (Vocal part with lyrics)
- VII** Klav

The lyrics for the vocal part (PEACH) are:

Brü - der, wel - cher an dir hangt, wenn halt für zwei das Fleisch nicht langt, tritt er dir e - ben
dei - ne Frau, die an dir hangt, wenn dei - ne Lie - be ihr nicht langt, tritt sie dir e - ben
doch, dein Kind, das an dir hangt, wenn dir sein Al - ters - brot nicht langt, tritt es dir e - ben

Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana, compassos 83-87.

Textualmente o final do oratório – que poderia se chamar ‘A paixão dos Peachum’ – é uma tonitruante afirmação de que o mundo não vale um vintém (“Eis a eterna mesmice/ Isso é uma chatice/ Basta que se confira:/ Um mundo é uma mentira”). Decerto acentuada e ironizada pelos metais, na rítmica assertiva dos últimos compassos em terminação masculina 5ªJ-T que evoca, não só a pontuação final dos atos ‘quentes’ de ópera, como também as cornetas em campo de batalha (ver *anexo e*).

ATO II

“If thou canst cuckold him, thou dost
thyself a pleasure, me a sport. There are many
events in the womb of time which will be delivered.
Traverse! go, provide thy money. We will have more
of this to-morrow. Adieu.”³⁹⁴

Cena IV

Declarada no final do Ato I a transformação do universo das aspirações em luta entre concorrentes, este Ato II inaugura finalmente a cronologia na peça, que se desenrola, em sua fantástica proliferação de episódios, num intervalo de tempo bastante curto, rompendo assim com a regra da unidade dramática. Isso fica claro pela primeira vez no título projetado, que fixa o decurso da ação em aproximadamente três dias: a noite de quarta-feira em que Polly escapuliu da rouparia e casou-se; a quinta-feira em que os Peachums se dão por achados, dando início à perseguição de MacHeath; a manhã de sexta-feira, para quando estão programadas as festividades da coroação da rainha:

TARDE DE QUINTA-FEIRA; MAC NAVALHA SE DESPEDE DE SUA MULHER
A FIM DE, FUGINDO DE SEU SOGRO, IR PARA O PÂNTANO DE HIGHGATE.

Tal como o desfecho do ato anterior indicara, o motivo aparente da ação nesta cena IV é a despedida de Polly e MacHeath, que, mal acabaram de se casar, já são impedidos de viver a felicidade conjugal, exatamente como as canções da cena de casamento sugeriam. Mas também aqui os episódios adquirem um significado mais importante que o da trama afetiva. Afinal, depois que Polly relata a MacHeath o que se passou na rouparia da *Bettler's & Co.* e que MacHeath se dá conta de que nem o compadrio com Tiger Brown pode ajudá-lo, a questão principal da cena – num cruzamento de negócios e afeto, mais uma vez – será a transmissão da “gerência” do bando para Polly.

Isso acontece numa cena engraçada, em que, tentando conter Polly, MacHeath a convence de que os negócios estão em primeiro lugar e que “cada coisa tem sua hora”. Assim, o senso de realidade é encenado como uma espécie de lição paternal do bandido, que tem de refrear, como Peachum, a “sensualidade” da esposa:

³⁹⁴ “Se puderes logrã-lo, será para ti/ um prazer, para mim diversão. No útero do tempo/ estão sendo gestados muitos eventos ainda por vir. / Anda! Vá buscar teu dinheiro. Amanhã falaremos mais sobre isso. Adeus”. *Otelo*, cena II, Ato I.

“[Polly] *Lança-se ao pescoço dele.*

Mac – Tudo bem, já que eu tenho que partir, você deve assumir a direção do negócio.

Polly – Nada de negócios agora, Mac, não posso nem ouvir falar disso. Beija a sua pobre Polly mais uma vez e jura que nunca nunca...

Mac a interrompe bruscamente e a conduz para a mesa, plantando-a numa cadeira”

Tal como se dá em todos os romances policiais em que há focalização do assassino, as atribuições típicas de um *gangster*, em tempos de crise, mandam que ele se esconda, mas também elimine os possíveis alcaguetas que podem levar a lei ao seu encontro. De pronto, isso se realiza na peça, não só como uma brutal intenção de queima de arquivo, mas sim sobretudo como oportunidade para otimizar os negócios. Isso acontece no episódio em que Macheath explica a Polly o “livro de contabilidade” de sua “firma”, que se transforma em pretexto para uma caracterização mais detalhada do bando:

“Mac – Eis os livros de contabilidade. Presta bastante atenção. Esta é a relação do pessoal. *Lê*: Bem, aqui temos Jakob-dedo-de-gancho, um ano e meio de serviço; vejamos o que ele conseguiu. Um, dois, três, quatro, cinco relógios de ouro, não é muito, mas foi um trabalho limpo. Não sente no meu colo, não estou afim agora. Aqui temos Walter-salgueiro-chorão, um tipo pouco confiável. Faz transações por conta própria. Alivia por três semanas, depois rua. Entrega ele simplesmente para o Brown.
(...)

Mac – Jimmy II, um sujeito descarado, lucrativo mas descarado. Leva até as calcinhas das senhoras da alta sociedade. Dê-lhe um adiantamento.
(...)

Mac – Robert-serrote, um cara mesquinho, sem o menor talento. Não morre enforcado, mas também não leva nada”

Essas caracterizações não são apenas preenchimentos, mas sim, mínimos e significativos desenvolvimentos da trama, que aqui esmiúça o núcleo dramático dos bandidos. Num pequeno traço, numa intercorrência que parece ser gratuita, peripécias

longas ficam abreviadas e as diferentes facetas das personagens, que não são estáticas, nos são apresentadas. Por mais secundários que os bandidos sejam, eles não deixam também de sofrer transformações, de modo que, na cena final, quando todos negam salvamento a MacHeath, quem estará no comando será Matthias, justamente aquele que, desde a cena de casamento, não se conforma muito com as descomposturas que o *gangster* lhe passa. Tal como na cena do bordel é Jakob quem estará ao lado de MacHeath, como uma espécie de braço direito.

Também no plano principal da cena essas súbitas revelações de caracteres acontecem, sempre ligadas à premência da necessidade a operar maravilhas. Assim, se neste momento, Polly parece ainda ser a delicada moça a reboque o bandido temerário, quando ela é posta diante do bando antes que MacHeath fuja para o pântano de Highgate, ela aprenderá rapidamente como tomar as rédeas da situação. A graça da cena infantilizante não esconde que uma inversão de papéis aconteceu, aproximando da violência curta e grossa aqueles que de praxe têm pouco contato com o lado mais cruento da exploração, quando o que está em questão são seus interesses:

“Polly – Rapazes, penso que nosso Capitão pode partir tranquilamente. Nós daremos conta do recado. Serviço de primeira, hein, rapazes?”

Matthias – Bem, eu aqui não apito nada. Mas não sei se justamente uma mulher, numa época como essa... nada contra a senhora, madame.

Mac, *do fundo* – O que é que você diz disso, Polly?

Polly – Seu canalha! Estamos começando bem, hein? *Grita:* Claro que não é nada contra mim! Porque se fosse, estes senhores aqui já teriam tirado as suas calças e te dado uma boa sova, não é mesmo meus senhores?”

De permeio ao acerto da fuga de MacHeath, pequenas intercorrências sugerem quais são os planos do bandido para o futuro e por que o presente lhe ameaça. Se mesmo afastado ele vai continuar repassando o dinheiro das operações para o banco *Jack Pool* em Manchester, a crise lhe convence de que não vale a pena continuar insistindo na pequena contravenção. Mais interessante será transferir-se para o ramo bancário, em que o serviço é tão eficiente quanto, sem que os beneficiários precisem sujar as mãos. Essa ideia, que já está presente aqui, será desenvolvida até suas últimas consequências no *Romance dos três vinténs*, em 1934, onde Macheath, ligado ao crime,

começa como dono de loja de varejo e termina como presidente de um dos bancos em concorrência.

A iniciativa de MacHeath de dirigir-se para os roubos mais limpos e de “queimar” os bandidos (ou como ele diz na mesma cena, numa referência à *marginália urbana alemã do XIX*, os *Galgenvögel* [Pássaros de forca]³⁹⁵) não é um detalhe qualquer desta cena. Nem é por acaso que justamente nesse momento os bandidos aparecem numa listagem, decodificados em suas margens de risco, potencial de rentabilidade etc. Transformada em fator de estranhamento da trama amorosa – que num drama histórico schilleriano faria de MacHeath um bandido nobre, com senso de justiça social e tato humanitário – a empresa criminal de MacHeath é mais um dos meios que a peça cria, a fim de compor um olhar para os “marginais”. Nesse sentido, a comédia aqui mobiliza e desvirtua as formas como o entretenimento, o noticiário e a reportagem sensacionalista apresentavam as figuras antissociais, espetacularizando sua ousadia, apagando as marcas da necessidade (afinal toleradas por “todos”), e como que residualmente humanizando o bandido pela desumanidade de seus crimes (nada mais compreensível que tachar como naturalmente aberrante e mau aquele que não tem função legal na ordem produtiva construída e excludente).

Esse plano da peça pode ter sido bastante prejudicado pelo sucesso que ela fez, mas o fato é que, no momento da Estabilização Econômica, segundo alguns dados da bibliografia³⁹⁶, o principal interesse da ala teatral à esquerda era pensar sobre a questão do lumpesinato urbano na Alemanha. Se o SPD e o KPD, em virtude da ideia acomodatória ou exógena que faziam do proletariado, mantiveram com essas faixas sociais uma relação ambígua; se, na mesma época, um teórico como Kracauer está

³⁹⁵ Aqui também há um cruzamento entre a história do cabaré literário e a marginalidade criminal. O livro de Christian Morgenstern só se chama *Galgenlieder* [Canções de forca] porque o poeta apresentava no começo do século seus poemas no cabaré, com sua trupe, os *Galgenbrüder* [Irmãos de forca]. Já vimos essa mesma lógica operando no cabaré “Onze Carrascos”. A referência à pena capital, transformada em nome de atração noturna, era uma inversão cômica do risco que, tanto os artistas progressivamente proletarizados, quanto o lumpesinato urbano corriam, sujeitos ambos à política imperial já orientada pela lógica produtiva capitalista. “Von den *Galgenbrüder* zum *Schall und Rauch*” In: HÖSCH, Rudolf. *Op. Cit.*, 72-75.

³⁹⁶ Nesse sentido, há a declaração de Piscator de que em 1928, em *Rasputin* e em *As aventuras do soldado Schweijk*, peças cuja elaboração Brecht participa enquanto escreve a *Ópera dos três vinténs*, o problema central é pensar no lumpesinato: “[Schweijk] não é apenas o trocista que com suas troças afirma coisas e relações; é também o grande cético que, com sua afirmação rígida e incansável, a tudo nega realmente. É um elemento profundamente antissocial, não é nenhum revolucionário que queira uma nova ordem. É um tipo sem ligações sociais, que também numa sociedade comunista agiria da mesma forma destrutiva e desagregadora” (PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 229). E há também a discussão entre Brecht, Piscator e Fritz Sternberg sobre uma possível remontagem de *Tambores na noite*, em que a questão da despolitização de Kragler – apontando para a das classes populares em pleno processo revolucionário – é o assunto principal. Nela, Brecht – que viveu a Revolução na boêmia Munique –, indicando o quanto a construção do debate político havia crescido de 1918 a 1928, justifica sua visão de Kragler com a condição do proletariado alemão da década de 1910, num tempo que, lançando-o à guerra e à crise, o manteve longe do processo produtivo, numa condição de lumpesinato. Ao passo que Piscator – que viveu a Revolução em Berlim – insiste que essa visão provém do romantismo (boêmio) de Brecht, pois na verdade o problema teria sido que a politização efetivamente ocorrida não obteve apoio suficiente para sustentar a Revolução. *Apud*: “Reflexões sobre *Tambores na noite*” In: *Revista Vintém*, número 7, tradução de Gabriela Itocazo, colaboração de Sergio de Carvalho, pp.68-77, feita a partir da tradução francesa, de François Mathieu e Regine Mathieu, do artigo inserido em HECHT, Werner. *Entretiens avec Brecht*, Paris: Éditions Messidor, 1988, pp.73-95.

bastante interessado no potencial regressivo dos profissionais liberais e funcionários públicos que a república havia criado³⁹⁷, os escritores à esquerda (Alfred Döblin também, em seu *Berlin Alexanderplatz*; Erich Kästner, em seu *Fabian*) tentaram figurar de formas diversas a função daquela classe que enchia os cinemas, os parques de diversão, os conjuntos habitacionais, os cabarés (no palco e na plateia), consumia a subliteratura de aventura e também criava formas de organização autônomas, às vezes nas margens do banditismo de pequena escala.

Dito isso, também aqui o tratamento da peça para o potencial emancipatório da marginalia é bastante crítico. Se desde esse momento tem início na *Ópera dos três vinténs* uma rearticulação de forças que vai revelar os acordos e pressões estabelecidos entre ordem oficial e marginalidade – aqui em prejuízo de MacHeath, ou nos termos críticos da peça: da visão romântica da subversão legada pela cultura urbana imperial prolongada no entretenimento de Weimar –, os bandidos, prostitutas, senhoritas de família e policiais, para levarem a melhor, não hesitarão em passar seus “patrões” para trás.

Essa questão já está proposta desde esse momento, pois a preocupação central dos bandidos – que logo se transformará em vantagem contra o chefe – é que Macheath tenha de se ausentar bem quando a polícia, ocupada com a coroação, vai aliviar a vigília, abrindo o flanco da *society* para mais operações. Não por acaso o bandido que mais lamenta a debandada de MacHeath é o que também mais atenta contra a reputação do cabeça de gangue:

“Matthias – Capitão, consegui finalmente o programa das festividades da coroação. Eu diria que temos muito trabalho pela frente. (...) Deus do céu, estão querendo prendê-lo? E isso justamente às vésperas da coroação? Sem o senhor, a coroação será como pão sem manteiga...”
(...)

“Mac – O chato em tudo isso é que eu não poderei estar aqui para a coroação. Isso é que é um puta negócio. De dia, todos os apartamentos vazios e de noite, a grã-finada toda bêbada. Aliás, Matthias, você bebe demais. Na semana passada, você insinuou novamente que foi você quem incendiou o hospital infantil de Greenwich. Se uma dessas coisas tornar a acontecer, você está despedido. Então, quem foi que incendiou o hospital infantil?

Matthias – Claro que fui eu.

³⁹⁷ Refiro-me ao conhecido ensaio “Os funcionários” de Kracauer.

Os outros – O senhor, Capitão MacHeath”
Canção de despedida (Melodrama)

O final da cena IV traz de volta o fio da trama afetiva, desdobrando-se por clichês de cenas românticas de separação, desmoralizadas pelo ângulo esbatido na fuga criminal. O roteiro arquiconhecido desse tipo de cena é retomado ponto a ponto: o adeus, mas cioso das aparências e dos “negócios” (em que fica recomendado que a heroína não borre a maquiagem, para que a ausência do bandido não seja notada); a leve cena de ciúme demolida pela grosseria (“porque é que eu haveria de me interessar por qualquer balde furado, Polly?”); a saudade, expressa pela mais surrada das metáforas de opereta (“oh Mackie, não parta meu coração”); o lamento pela curta duração da felicidade e os maus agouros.

Maus agouros – constantes também na ópera – que nada têm de muito sobrenatural, quando o motivo da ‘lua do Soho’, que já desempenhava função rebaixadora no começo, é retomado no sonho premonitório de Polly como uma moeda gasta. Acompanhando esse sonho desmistificado aparece mais uma vez o dístico final da *Canção de amor*, numa colagem que não deixa de sugerir que o “outro lugar” onde o amor pode recomeçar, pode ser, ou prova de que o espírito sobrevive entre os que de todo modo têm onde se escorar, ou de mau caráter, entre os que dele precisam para se manterem:

“Polly – Oh, ontem eu tive um sonho. Nele, eu olhava pela janela e ouvia uma gargalhada na rua e, quando enxerguei melhor, vi nossa lua, e a lua estava tão fina quanto um vintém bastante gasto. Onde você estiver, Mac, não se esqueça de mim

(...)

Mac – O amor dura ou chega ao fim,
Neste ou noutro lugar”

Como já indica o subtítulo da canção (melodrama – ação acompanhada de música), todo esse preâmbulo para a *Canção de adeus* foi musicado por Weill numa sequência de acordes suspensos que docemente aterrissa em C7M, inspirada na harmonia wagneriano-impressionista, e aqui tocada pela jazzband sob um pedal em ‘si’ do *Harmonium*. Esse pequeno detalhe da instrumentação está longe de ser casual, pois se o poema que compõe a canção de Polly – parodiado de *Mary, pity women* de

Kipling³⁹⁸ —é uma espécie de prece informal da garota que confia a Santa Maria sua desilusão amorosa, a escolha de Weill é certa em retomar o timbre do *Coral matinal de Peachum*. Aqui como lá, fica indicado que, à parte as desilusões, a necessidade vai prevalecer sobre o impulso do sentimento:

Polly - Tudo era belo então,
Mas agora só restou a dor.
Arranca teu coração,
Diga adeus, meu amor!
Não adianta o lamento!
Virgem do céu, ouve essa prece,
Ah se minha mãe soubesse
O que comigo acontece.³⁹⁹

No entanto, se o timbre é em parte o mesmo, a orquestração em seu todo está completamente retrabalhada. O impávido ritmo do encadeamento harmônico dessa introdução, que figura “a força do sentimento”, faz pensar, não no seco e austero “órgão” das preces de Peachum, mas sim numa marcha nupcial, ainda que o trecho esteja escrito em $\frac{3}{4}$ (ver *anexo f*). Já a canção, sob o acompanhamento arpejado, ondulante, feito no violão e no saxofone e, pela articulação, ainda mais recortado do Impressionismo, é extremamente delicada. Essa doçura será ressaltada até o limite do enjoamento, quando a celesta, como sinos, marcar os tempos 2 e 3 do $\frac{3}{4}$ em *andante com moto*, figurando as lágrimas que caem no chão.

Para fechar o ramalhete, uma flauta vibrante, em *p dolce* também dobra em uníssono o canto de Polly:

³⁹⁸ “(...) Nice while it lasted, an’ now it is over -/ tear out your ‘eart an’ good-bye to your lover!/ What’s the use o’ grievin’, when the mother that bore you/ (Mary, pity women!) knew it all before you? (...)”.

³⁹⁹ A tradução novamente põe detalhes importantes a perder. Polly não “teme que sua mãe saiba o que acontece”. Ela gostaria que sua mãe soubesse de antemão que a filha iria se desiludir e a avisasse. Ou seja, a graça da canção é que a Sra. Peachum — que afinal de contas come o pão que o Senhor amassou com Peachum — não só de fato “sabia antes” que o amor não duraria e se esgoelou de tanto avisar, mas também sabe o que vai acontecer depois, adiantando-se aos passos de Mac a caminho do bordel em Turnbridge. No original: “Hübsch als es wärhte/ Und nun ist’s vorüber/ Reiss aus dein Herz/ Sag goodbye, mein Lieber!/ Was nützt all dein Jammer/ Leih, Maria, dein Ohr mir!/ - Wenn meine Mutter selber/ Wusste all das vor mir”. “Die Dreigroschenoper” BRECHT, Bertolt. In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.184.

The musical score for measures 1-5 of 'Canção de despedida' features four staves. The Contrabaß (Cello) part is marked 'pizz.' and 'p'. The Gitarre (Guitar) part is also marked 'pizz.' and 'p'. The MACHEATH part has a bracketed note '[Dialog zwischen MAC und POLLY]' with a circled '1' above it. The Celesta part is marked 'Andante con moto (♩ = 70)' and 'p', with a 'simile' marking in measure 5.

Canção de despedida, compassos 1-5.

Se são essas as duas formas do acompanhamento, então o gesto musical que liga a cena do casamento à da despedida também figura uma ordem sonora que vai, ironizante, das esperanças à desilusão. Ou da marcha nupcial que foi substituída pela correria do estábulo, ao lamento sentimental – escorado em Maria – pela perda “daquele que roubou seu coração”. Desfecho que está por vir, mas virá em benefício financeiro de Polly, seja pelo interrompido enforcamento de Macheath que lhe deixaria os negócios, seja pelo dote magicamente providenciado pela rainha no *Finale III*.

Intermezzo

Antes que a ação da Cena 5 propriamente dita comece, a peça impõe ao desenvolvimento da linha dramática duas interrupções que, longe de simplesmente suspenderem o decurso da trama, se articulam entre si. Assim é que mais uma vez a trama nós é adiada por uma rápida cena – imprecisamente localizada no tempo – em que a Sra. Peachum explica a Jenny como a entrega de MacHeath será feita, situação que também funciona como introdução para a *Balada da servidão sexual*.

Se o *intermezzo* de fato costuma fazer parte das óperas, ele aqui não nos é apresentado como de costume: com uma ação muda acompanhada pela passagem orquestral, enquanto se dá a recomposição da cena, a troca de personagens e de clima. Nesse caso, num diálogo a dois, com as cortinas baixadas, uma parte da trama é recortada e apresentada, nisso que, no fundo, compõe um rápido *sketch*, com a conversa inicial servindo como preparação da canção ilustrativa.

Essa pequena ação introdutória, contudo, é ainda intermediada por outro filtro estilístico que se sobrepõe ao do cabaré. Tudo se passa como se o espectador pegasse Jenny e Sra. Peachum numa espécie de final de conversa, o que cria praticamente dois cortes sucessivos delimitando a cena, tal como numa rápida e lacunar narrativa de roteiro cinematográfico:

“Senhora Peachum – Então, se vocês virem Mac Navalha nos próximos dias, corram ao policial mais próximo para denunciá-lo; vocês receberão dez xelins por isso”

Jenny – Mas como nós o veremos, se a polícia já está atrás dele? Quando a caçada começar, ele não vai perder tempo conosco...

Senhora Peachum – Vou te dizer uma coisa, Jenny: mesmo com toda Londres atrás dele, Macheath não é homem de abrir mão de seus hábitos. *Ela canta:*”

Balada da servidão sexual

Esta balada cantada pela Sra. Peachum, é tocada inicialmente – tal como o *Coral matinal de Peachum* – à base de xingamentos, mas aqui, especialmente destinados à reputação masculina (‘açogueiro’, ‘egoísta’, ‘putanheiro’ [*Hurentreiber*], ‘animal’). Ao mesmo tempo ela abre na peça uma dimensão temporal que só lateralmente, pelo difuso sabor popular e medieval, estava em causa até agora.

Inspirada num complexo temático de François Villon que, com base na consciência cristã da perecebilidade do mundo material, relativiza a glória histórica através de um olhar mundano (a *humilitas*), ela se intercomunica, tanto com a *Canção de Salomão*, desenvolvida adiante a partir desse mesmo *locus*, quanto com as baladas cantadas por MacHeath antes do enforcamento, todas também extraídas do poeta francês. Neste ponto da peça, entretanto, o ponto de vista que permite tal relativização é o do olhar feminino para a soberba masculina, momento da forma que, assim, também dá continuidade ao complexo alegórico afetivo que, até aqui, vinha sendo articulado pelas canções de Polly.

O gancho imediato da canção é, como o *sketch* deixou claro, a certeza de que Macheath, como todo bom burguês, em vez de fugir para o pântano de Highgate, não vai abrir mão de seus hábitos, aqui, desmoralizados: visitar as prostitutas toda quinta-

feira. Ainda assim, a ideia de servidão sexual vai mais longe: se a respeitabilidade pública e a primazia doméstica patriarcal estiveram reservadas aos homens, esse poder jamais deixou de ser relativizado pela dependência sexual e amorosa mútua, que o liga à mulher. O que, assim, inversamente, confere à mulher o poder que coube ao polo negativo da dominação masculina, tal como na dialética hegeliana do senhor e do escravo (expressa já no título, esta é uma referência algórica importante aqui, para o jovem Brecht, estudante de dialética).

Por essa tônica é que, na primeira estrofe, em chave cotidiana e rotineira, tanto a envergadura pública masculina será desmentida como ascetismo (“surdo ao canto das sereias”), quanto o zelo doméstico, reduzido à brutalidade (“quer queira ou não ergue-se o animal”), quando o cair da noite leva o “espertalhão” da bonomia diurna ao “esporte noturno”:

1

Aquele é um sem-vergonha excomungado
Que vê nos outros miserável gado.
Um cão danado, um sedutor vadio,
Quem vence o espertalhão? O mulherio!
Queira ou não ergue-se o animal:
Esta é a servidão sexual.
A bíblia não é sua leitura,
Um egoísta, eis a verdade pura!
Só sabe rir de todos e tudo,
Ao canto da sereia é surdo-mudo;
Porém à noite vai mudando o ar:
Seu esporte favorito é trepar.

Desenvolvendo essa dialética de gêneros, armada pela civilização e invertida em alguns episódios célebres da história e do mito (Medeia, Salomé, Lucrecia Borgia etc), esse mesmo ponto de vista, ampliado na segunda estrofe – num detalhe que a tradução brasileira minora, com o termo “herói”⁴⁰⁰ –, permite a releitura da História dos grandes vultos do passado sob o ponto de vista feminino. Um movimento que, note-se, não

⁴⁰⁰ Na verdade, a tradução nesse caso perde realmente muitos detalhes fundamentais. A sintaxe atropelada, elíptica, popular, do poema não é recuperada (“Weiss, das wer’n Weib sieht, schon verschoben ist.”). O modo lateral de dizer as coisas também se esvai, onde de quebra se perde o pastiche pornográfico da bíblia que justifica o jejum da segunda estrofe. É um adágio bíblico falsificado (“não dever louvar o dia antes da noite”) que alude à vagabundagem de MacHeath. Assim como o “levantar-se antes que caia a noite” alude a uma ereção [“Er soll den Tag nicht vor dem Abend loben/ Denn vor es Nacht wird, liegt er wieder droben”]. Além disso, também desaparece a ampliação histórica do olhar feminino que organizava a canção, sem a referência aos ‘grandes espíritos’ e ao empalamento – que no poema também completa, numa piada pornográfica, a inversão do sentido da relação sexual (“So mancher Mann sah mancher Mann verecken/ Ein grosser Geist bleibt in ‘ner Hure Stecken!” ficaria aproximadamente: ‘Assim os homens todos vão à breca/ o grande vulto cai na estaca da boneca!’). *Ibidem*, p.184.

poupa sequer a sublevação francesa organizada pelos anarquistas e comunistas⁴⁰¹, distante de meio século:

2

Assim termina, geralmente, a luta:
Quem vence o herói é sempre a puta!
E os pretensos seres elevados
Pelas piranhas foram sepultados.
Queira ou não ergue-se o animal:
É esta a servidão sexual.
Um prende-se ao Código Civil; o outro à Bíblia sagrada
Um torna-se cristão; o outro, anarquista:
De dia come apenas torradas com salada,
À tardinha, suas ideias reconquista,
Porém à noite vai mudando o ar:
Seu esporte favorito é trepar

Dada a inspiração medieval da letra – seu olhar mundano e relativizante da glória das sumidades – a música aqui traz de volta, coerentemente, os empréstimos do *Bänkelsang*, o que de imediato fica marcado pelo acompanhamento do bandoneon, outro instrumento usado pelos cantores populares nas feiras. O restante do conjunto instrumental (o naipe de metais) em parte reforça os acordes (trompetes e saxofone alto), em parte acompanha em uníssono o canto, numa combinação que resulta – especialmente aplicada sobre a voz relativamente grave da Sra. Peachum – num timbre galhofeiro (trombone e saxofone tenor).

Se o primeiro uso do *Bänkelsang* que se deu na peça (o da *Moritat*) era propositalmente simplificado, quase que uma transposição tal e qual do gênero para a cena, aqui algo diferente acontece. O canto, novamente, é baseado num ritmo regular, armado, em seu sobe-e-desde, numa sucessão ininterrupta de colcheias com apenas uma cesura mais significativa na metade da estrofe (“Das ist die sexuelle Hörigkeit!”). Essa constância da linha melódica é, no entanto, enganosa, pois a harmonia – baseada em

⁴⁰¹ Apesar de ser caso posterior à Comuna de Paris, talvez nem o machismo arraigado espanhol nem o estatuto clandestino dos militantes chegue a dirimir o mal-estar no depoimento da esposa de Buenaventura Durutti, Emilienne Morin, sobre a rotina dos trabalhos dos anarquistas na preparação da Guerra Civil Espanhola. Ele nos ensina alguma coisa sobre o desencontro entre atividade política e manutenção de injustiças domésticas: “Uma outra coisa me assombrou: as mulheres não tinham nenhum papel a desempenhar. É claro que havia mulheres nas manifestações, nas reuniões. Mas nunca acompanhadas de seus maridos. Os homens costumavam se encontrar no café. Ficavam sentados horas e horas diante de uma única xícara. Devo confessar que não eram bebedores, mas, como essa história estava indo longe demais, um dia eu disse a Buenaventura: “O que há com teus companheiros? Será que são todos celibatários?”. Mas não dava pra fazer nada. O senhor entende, não é? Lugar de mulher é em casa, e basta!” ENZENSBERGER, Hans M. *O curto verão da anarquia – Buenaventura Durutti e a Guerra Civil Espanhola*. Companhia das Letras: São Paulo, 1987, p.90.

tríades simples mas de sintaxe heterodoxa, cuja métrica é, aliás, bastante irregular – leva esse fluxo melódico para direções incongruentes⁴⁰².

Noutras palavras, não existe aqui a métrica harmônica de oito compassos, que fazia da *Moritat* uma canção rudimentar, organizando recursividades pelas cadências simples repetidas de dois em dois versos.

Semanticamente pode-se dizer que a quebra da direcionalidade e da métrica harmônica, expondo as arestas da canção, indica um momento da peça em que o olhar mundano do *Bänkelsang* resulta numa perspectiva menos pitoresca que a da *Moritat*, que apenas apontava distante os crimes de MacHeath. Aqui, é o traço sardônico, maldoso da cultura popular que predomina sobre seu divertido senso de humor. Nesse mesmo sentido, a inversão da inicial predominância de tons menores (Cm e Fm) na breve cadência em Dó maior, ressalta, ironicamente, a entonação gloriosa marcada pela cesura do “Esta é a servidão sexual!”. Efeito que também predomina na passagem harmônica cromática ascensional do primeiro terceto da segunda parte da estrofe (Eb, Ab/Eb, E), como se, quanto mais vilipendiada a reputação de MacHeath – e mais reafirmada a dependência sexual masculina –, mais triunfante se fizesse o discurso musical (ver *anexo g*).

Cena 5

Assim como até aqui cada um dos espaços criados pela peça, ao mesmo tempo em que pôs em ação um núcleo drâmático, usou a situação para estranhar a cena com um grupo delimitado do lumpesinato, também aqui, no bordel de Turnbridge, o episódio da denúncia de MacHeath servirá como pretexto para que sejam apresentadas as prostitutas. Como nos casos anteriores (família Peachum/mendigos; casamento de Polly e Macheath/bandidos) a cena fica, portanto, dividida entre a ação principal e a presença desse grupo.

O fio da ação é aqui bastante tênue, de modo que a atividade da cena se dilui ainda mais no secundário: o cotidiano das prostitutas, os pequenos episódios, a canção. Para que o desvio da expectativa dramática seja realizado de pronto, o título projetado reafirma a traição que a esquete do *intermezzo* já entregara, assim como a rubrica

⁴⁰² Já daí seria possível pensar num pastiche de ‘melodia infinita’ wagneriana, feito com tríades modificadas e com imitação da instrumentação popular.

indica, mais uma vez, a importância do olhar para a rotina de trabalho da marginália, retirada de sua falsa aura de excepcionalidade:

“OS SINOS DA COROAÇÃO AINDA NÃO HAVIAM ACABADO DE SOAR E
MAC NAVALHA JÁ SE ENCONTRAVA ENTRE AS PUTAS DE TURNBRIDGE.
AS PUTAS O TRAEM. ANOITECER DE QUINTA-FEIRA

Puteiro de Turnbridge

Uma tarde comum; as putas, a maioria delas em trajes íntimos, passam roupa, jogam damas, se lavam: um idílio burguês. Jakob-dedo-de-gancho está lendo o jornal sem que ninguém lhe dê atenção. Dá a impressão de atravancar a passagem”

Se a cena está escrita, desde o começo, de modo a tratar a situação segundo a perspectiva do habitual, a entrada de Macheath não poderia ser diferente. Assim é que o temível bandido entra no bordel como se fosse de casa, já perguntando onde está seu café, contrariando a expectativa de Jakob e das prostitutas que estão, nesse momento, lendo o libelo público de acusação que o declara oficialmente procurado pela justiça. Diante do perigo iminente, impresso em documento oficial e timbrado, a reação da marginália, que certamente vai sofrer o tranco, será – é lógico, que fazer? – consultar a providência espiritual. Por isso mesmo, a primeira intercorrência da cena será a leitura da mão de MacHeath, que fica a cargo – num detalhe engraçado e funesto – de Jenny.

No fundo, trata-se aqui de um clichê melodramático (pense-se em *A cartomante* de Machado), que dá oportunidade para que a caracterização da quiromante – apresentando uma das ocupações populares baseadas nas apreensões dos mais bem postos –, reforce, novamente, o caráter dúplice dos exotismos da peça. O prenúncio da “escuridão apertada”, dos “momentos difíceis”, afinal, não deixa de ser verdadeiro, não só no nível da trama, que levará MacHeath à força, mas também naquele nível alegórico posto agora na voz de uma “cigana”, que relembra o desejo expresso pela alegoria da pirataria e dos nômades perigosos, potencialmente emancipadores, que não será realizado, mas organiza o ponto de vista da peça.

Depois de um jogo divertido, em que cada letra imaginada no “riscado” serve para ir desfazendo a inabalável confiança de MacHeath, vem a paródia do diálogo de Jesus com Pedro, em que a traição é prevista por quem trai⁴⁰³:

⁴⁰³ Esses episódios bíblicos de traição são um prato cheio para Brecht nessa peça. A expressão “Judaslohn” – salário de judas, literalmente –, é recorrente na peça. Além disso, uma argúcia suplementar da peça é ela ser escrita de modo a evocar as negações de Pedro não só nesse pequeno trecho. Afinal, contando o *sketch* de abertura, Jenny entrega MacHeath “três vezes”.

“Jenny – Mac, quando os sinos da coroação em Westminster começarem a bater, você viverá momentos difíceis”

Em sequência, a cena segue dividida entre a leitura escandalizada do documento por Jakob, preocupado naturalmente em achar seu nome na estupenda relação de associados – Macheath não parece estar muito preocupado – e as interações do “terror do Soho” com as prostitutas, nas quais, em clima de amenidades, elas comentam sobre os tipos de vestido de que gostam. Isso, que genuinamente se poderia chamar conversa mole, tem uma motivação dramática: é nesse momento que Jenny aproveita para sair de fininho e buscar o guarda Smith.

Para além disso, no entanto, o episódio serve para que a peça desmistifique a sensualidade mercantilizada, quando – numa sutil recuperação da lógica administrativa de Peachum com os mendigos –, as prostitutas discutem os tipos de efeitos suscitados por cada “figurino”, deduzidos a partir da reação dos clientes. Cena em que não falta nem o esforço feito para driblar o estigma da doença por força da necessidade, nem a rusga de brios concorrencial, escancarada pela revolta daquela que (como Matthias), a cada fala, derrama veneno no café do bandido:

“Putá velha – Eu nunca uso seda. Os fregueses pensam logo que a gente está doente.

Molly – Mas o linho caseiro também não agrada.

Putá velha – Eu dou muita sorte com linho caseiro.

Encrenqueira – Claro, aí os homens se sentem em casa”.

O momento no qual Macheath finalmente dá pela ausência de Jenny forma o gancho para a *Balada do Cafetão*. Isso é feito da perspectiva daquele que melhorou de condição e cultiva uma saudade mais ou menos hipócrita dos velhos tempos partilhados com os que foram deixados para trás. Mais precisamente, trata-se aqui da perspectiva da celebridade, num depoimento honesto e sentido sobre seu passado, anterior ao estrelato, que, dadas as conjunturas da ação, risca o céu do Soho com brilho... fugaz:

“Mac – Caras damas, muito antes de minha estrela brilhar sobre esta cidade...

Encrenqueira – “Muito antes de minha estrela brilhar sobre esta cidade...”

Mac –... eu vivi nas condições mais precárias com uma das senhoras, caras damas. E mesmo sendo hoje MacNavalha, jamais esquecerei, em meio à felicidade, os companheiros dos dias sombrios, sobretudo Jenny, que, entre todas as meninas, me era a mais querida. Prestem atenção!”

O final da cena completa-se a toques de clichês da comédia. Seja quando MacHeath tem sua dança encerrada pela mão de Smith sobre o ombro, para logo em seguida correr em círculos pelo palco e acabar carregado para a delegacia; seja quando a cena se encerra focalizando Jakob, que – oportunamente – entretido com o relatório criminal, ou escondido atrás do jornal, não percebeu a prisão de seu chefe. Tom que tinha sido, antes disso, completado pela entrada posuda e triunfante de uma transformada Sra. Peachum, que, com polidez impecável, acompanha a retirada do “cavalheiro”, acerta sua conta no “recinto”, e se despede com um “passar bem, minhas senhoras”.

Balada do cafetão

O gancho épico acima descrito, cheio de autocomplacência masculina – em meio a uma cena de bordel que, portanto, deixa entrever a instrumentalização mercantil da violência naturalizada contra as mulheres – dá o tom do que nesta canção se tornará manifesto. Essa ordem de coisas, assim, não deixa de justificar o porquê da delação de Jenny, cujas razões já tinham sido esboçadas na *Balada da servidão sexual*. Ainda que as razões suplementares fiquem constantemente ressaltadas aqui, já que a canção é executada com o policial Smith em cena, evocando assim a pressão da lei sobre a marginália.

Partindo da *Balada da gorda Margot* de Villon, que enuncia no presente, Brecht modificou o poema, de modo a transferir para o passado edulcorado das memórias afetivas estereotipadas o “idílio burguês” que foi construído durante a cena no bordel, para ser agora mais ostensivamente desmistificado. A música, já nesse estrato, opera um efeito importante, permitindo reorganizar as perspectivas. Afinal, se um nível de crítica mais sutil é expresso ironicamente na primeira estrofe (cantada por *el cantante* MacHeath), seu correlato desvelado e violento é expresso pela segunda

(cantada pela estrela de cabaré Jenny). Essa alternância não existe no poema de Villon⁴⁰⁴.

A primeira estrofe deixa entrever, de novo numa piada pornográfica, em situação-limite, a divisão do trabalho travejada por gêneros (“eu da cabeça, ela do ventre”), a falsa horizontalidade da relação afetiva como chantagem sustentando a exploração (“pode ser diferente, mas pode ser tal qual”), o modo como a necessidade econômica reverte os pactos de relação, acima e abaixo na escala social, quando o adultério torna-se algo recomendável por razões diferentes (“quando chegava algum cavalheiro, eu lhe cedia a cama prazenteiro/ e vendo a grana, ria”), a impossibilidade de separar espaço privado do público por quem vive de serviço informal (bordel que é moradia):

1

Mac – Bom tempo aquele que não volta mais.
Como casal, vivíamos sem briga,
No esforço para o mesmo ideal:
Eu da cabeça, ela da barriga.
Pode ser diferente, e pode ser tal qual.
Quando chegava outro cavalheiro,
Eu lhe cedia a cama prazenteiro
E, vendo a grana, ria: Meu senhor,
A casa é sempre sua, por favor!”
Foi num bordel de fina freguesia,
Onde fixamos nossa moradia.

A segunda e terceiras estrofes são tão curtas e grossas que quase dispensam explicação; salvo a indicação de que, cantada em duo alternado, a terceira estrofe volta a rebaixar os duetos apaixonados da ópera, como já havia sido feito em *Canção do em-vez-de*, cuja crítica que aqui se espelha e intensifica:

2

Jenny – Bom tempo aquele que não volta mais.
Trepávamos sem conta e sem noção,
E ele, gastando nosso capital,
Botava as minhas roupas no leilão.

⁴⁰⁴ Eis sua segunda estrofe: “Mas ocorre que as coisas ficam pretas/ Quando sem prata vem dormir Margot./ Mal posso vê-la, de ódio às suas tretas./ Tomo cinto e jaqueta, e o que mais for./ E juro que me servem de penhor./ Ela, punhos nas ancas: “Anticristo!”/ Grita e jura por Nosso Senhor, Cristo./ Que não dará. Com um pau lhe quebro as asas/ E em seu nariz lhe gravo o meu escrito/ Aqui neste bordel que é nossa casa”. “Balada da gorda Margot” In: VILLON, François. *Op. Cit.*, p.257

Fiquei de birra, por achar-me nua,
E perguntei: Rapaz, qual é a tua?
Sua resposta foi uma porrada
Que me deixou, por dias, acamada.
Foi num bordel de fina freguesia.

3

Jenny e Mac – Bom tempo aquele que não volta mais
Jenny – Trepávamos de dia, afinal,
Mac – De noite ela estava ocupada
(pode ser diferente, e pode ser tal qual).
Jenny – Peguei um filho desse valentão.
Mac – Mas com prazer eu lhe servia de colchão
Jenny – Para não esmagar no ventre a criancinha
Mac – Que se foi pro brejo ainda bem novinha.
Mac e Jenny – Foi num bordel de fina freguesia,
Onde fixamos nossa moradia

O estranhamento do arranjo fica por conta, sobretudo, do estilo – um apaixonado tango, via de regra cantados por homens. Mas há também coesões gestuais espalhadas pelo arranjo. O baixo, durante toda a canção, se move pelo *ostinato* de fanfarra estereotipado, um traço que evoca a *Canção dos canhões*, complementando a brutalidade doméstica com a lembrança do chauvinismo militarista. Por fim, há também o acompanhamento do cálido saxofone alto, interpolando frases de resposta aos saltos pungentes do canto, o que retoma a ambiência sensual desmoralizada de *Canção de amor* (ver *anexo h*).

Cena 6

Esta cena inaugura um novo espaço na narrativa e, assim, passa a desenvolver um núcleo dramático que até então fora apenas introduzido. Sendo assim, a situação de MacHeath estar retido na prisão de Old Bailey vai permitir à peça trabalhar a dimensão da lei – que, tal como a filantropia, o crime e a prostituição, também está travejada por disparidades entre seus representantes⁴⁰⁵. Na cena, portanto, ficamos conhecendo melhor o delegado Tiger Brown, o guarda Smith e também a filha de Tiger Brown, Lucy, com quem MacHeath tem um caso secreto.

⁴⁰⁵ Um detalhe interessante aqui é a reelaboração que Brecht fez do texto original de John Gay. Na *Beggar's Opera*, o antagonista de Peachum é Lockit, não delegado, mas sim carcereiro de Old Bailey. Criando Smith, que vai ser o guarda e carcereiro, e Tiger Brown que vai ser o delegado, Brecht cria condições para trabalhar com as contradições internas ao grupo dos representantes da lei. O mesmo se dá com Filch e os mendigos; Jenny e as prostitutas; Matthias e os bandidos.

A abertura da cena rouba bastante das cenas secundárias do drama em que as apreensões sobre o destino das personagens principais são expressas, via de regra em apartes, por um confidente (pense-se em Eunone de *Fedra*, ou em Frei Lourenço de *Romeu e Julieta*). O terrível embate de paixões, refletido na perspectiva de uma figura interessada na felicidade das personagens, destaca o que está em causa na trama privada e estimula o desejo pela vitória das boas aspirações. É desmoralizando precisamente essa perspectiva que a cena nos apresenta o delegado Tiger Brown, aqui um pouco desmunhecado, mirando a mesma lua por que Polly suspira, de modo que, antes que seu grande compadre chegue atado e conduzido por Smith, ele reflete:

“Brown – Tomara que meu pessoal não consiga agarrá-lo! Meu Deus, quem dera que ele estivesse além do pântano de Highgate, penasando no seu Jackie. Mas ele é tão descuidado, como são os grandes homens. Se o trouxessem agora, preso, e ele me olhasse com aqueles olhos de cão fiel, aí eu não aguentaria. Graças a Deus que é noite de lua. Se ele agora estiver cavalgando sobre o pântano, pelo menos não se perderá. *Ruído no fundo*: O que é isso? Oh, meu Deus, estão trazendo ele”

Na sequência, a cena segue como uma aberta e engraçada tentativa de suborno aplicada por MacHeath sobre o guarda Smith, que prontamente aceita o negócio. Essa diferença entre o comportamento do servidor da lei agora e ao final – quando ele será surdo aos apelos de MacHeath – é um detalhe importante da trama. Afinal, em tempos de desacerto entre pequenos proprietários para benefício dos grandes, a feira está aberta a quem, para escapar do garrote e/ou garantir o funcionamento dos negócios, pagar mais; já quando a coroação da rainha está programada e o menor rastro de perturbação pública tem de ser reprimido, essa “benevolência” pode ser suspendida:

“Mac - Como é, seu guarda? Então são estas as [algemas] mais pesadas que vocês têm? Com todo respeito, eu pediria um par mais confortável. *Saca o talão de cheques.*

Smith – Bem, senhor Capitão, aqui nós temos para todos os preços. Só depende de quanto o senhor pensa em gastar. De um a dez guinéus”

Uma vez que também Lucy, filha do delegado, começa a ser mencionada agora – um caso paralelo que, dado seu casamento e a virada de Brown contra ele, também começa a se tornar um fardo –, tudo se passa, nesse momento da peça, como se o preço da vida (supostamente) folgazã do bandido estivesse ficando alto demais, embora a

saída ainda esteja em sua margem de alcance e o perigo da situação, distante de sua consciência. Daí a graça de seu muxoxo, ainda movido pela soberba do cometa do Soho, quando ele diz: “Que belos dias até a execução!”.

Dito isso, não é por acaso que a mais enraizada alegoria da punição injusta do justo – a Cristã – foi aqui mobilizada. O drama *à la lettre* deveria ressaltar, nesse momento de baixa do herói, sua condição de vítima injustiçada, seus bons ideais, sua sede de liberdade etc. Aqui, contudo, contrariando essa expectativa, as adversidades podem ser revertidas com o talão de cheques, o bandido faz bravata quando a situação está crítica e o mergulho em sua interioridade (que certamente resultaria numa ária) só demonstra, com clichês desgastados, que ele tem de manipular a todos para manter-se à cavaleiro de seus acordos com a legalidade e a ilegalidade.

Por outro lado, a cena não deixa de demonstrar também, negando todos esses ideais – nas palavras de um homem preso cantarolando – que dentro ou fora da cadeia, as condições de vida, de fato, não são muito diferentes. Se a liberdade nesta cena é comprada com o suborno e os acordos com o aparato opressivo estatal, fora da cadeia, ela é comprada com a administração dos negócios e a aplicação da mesma violência, até segunda ordem reservada ao Estado, em diferentes modalidades, sobre os iguais, os de baixo e os de cima.

Essa consciência de quem, bandido ou santo, sabe que é “impossível viver de belas ideias”, forma o gancho para a próxima canção, que definitivamente afasta a expectativa de uma ária:

Mac – Julgai, senhores, isso lá é vida?
Não acho graça onde não a tem.
Já cedo aprendi a lição devida:
Só na fartura é que se vive bem.

Balada da boa vida.

Se o momento da peça, baseado na soberba do bandido, faz com que Macheath, longe de retroceder à demanda de piedade, reafirme – já sem tanta razão para tanto – o caminho que o levou até ali, esta balada vai especificar os termos em que isso é feito.

Isso acontece numa adaptação que Brecht fez das *Répliques a Franc Gontier* de Villon, uma balada que confronta a riqueza dos frades com a dos camponeses⁴⁰⁶. No fio das transformações que Brecht opera no original, não só a pobreza modicamente descrita de Villon é acentuada (“viver numa cabana com ratos”⁴⁰⁷). Alguns detalhes importantes são também acrescentados e desmistificados, como a figura do sábio que abre mão dos interesses materiais, pela vida reclusa:

1

Louvam a vida de uns ilustres seres,
Cuja barriga sempre está vazia.
Que moram em choupana pobre e fria.
Poupem-me, por favor destes prazeres!
A vida assim, deixo para quem quiser.
Eu não comungo desta fantasia:
Nenhuma ave disso viveria
Um dia só, vocês podem crer!
E a liberdade – servirá a quem?
Só na fartura é que se vive bem.

Na segunda estrofe, surge um detalhe importante da peça, que será desenvolvido daqui em diante. Se até esse momento era o amor e a caridade cristã as inclinações espirituais criticadas pela peça, a partir daqui, a peça começa também a refletir sobre a função de crítica atribuída pela sociedade burguesa aos intelectuais. Isso se dá porque Brecht implica, nesta segunda estrofe da canção, também os escritores imbuídos, não só do espírito de solidariedade universal da era heróica burguesa – à maneira idealista de Schiller e seus “aventureiros” –, como também os de espírito cívico de denúncia, como Victor Hugo, Ibsen, Tolstói, próprios à fase de crise da sociedade burguesa.

Neste sentido o que entra em causa aqui, e será retomado adiante, é a “existência catilinária” do intelectual que se alia com os interessados na queda de um determinado regime. Uma função cuja caução social, como Brecht descreve num artigo sobre Baudelaire, estaria com os dias contados desde 1848⁴⁰⁸:

⁴⁰⁶ Na primeira e segunda estrofes desta balada, Villon contrasta a visão de um frade que vive em luxo abundante com a do casal camponês Franc Gontier e Helena que vive de “pão, cevada e água, nada mais”. A perspectiva não deixa de ser mordaz, quando se diz “que se alegre, com Deus, Franc Gontier/ Com Helena e os rosais. O que fazer?”. Mas, ainda assim, há certa relativização mútua da riqueza e da pobreza, quando se pondera “Gabam-se de em rosais adormecer.../ Que é melhor? Em almofadas adormecer?”. Brecht corta totalmente essa relativização e cria, de certa forma, um Franc Gontier que exige viver como um frade. VILLON, François. *Op. Cit.*, p.243.

⁴⁰⁷ O detalhe fica mais evidente no texto original: “Apregoa-se a nós a vida os grandes espíritos/ que vivem com um livro e sem nada na barriga/ numa cabana onde ratos nadam” [Da preist man uns das Leben grosser Geisten/ Das lebt mit einem Buch und nichts im Magen/ In einer Hütte, daran Ratten nagen]. “Die Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.187

⁴⁰⁸ Essa reflexão está na série de notas sobre Baudelaire que Brecht escreveu ao longo dos anos 30. Pautando-se pela distinção entre lumpesinato e proletariado, ela já reflete uma posição diferente da que se vê aqui, na *Ópera dos três vinténs*. Ainda assim, ela é bastante relevante como resultado das questões dos anos 1920. Desse escrito, destaco três fragmentos: 1) “Baudelaire é o poeta da

Aventureiros de arrojado porte,
 Conscientes da centelha que os invade,
 Ansiosos, correm a dizer verdade
 Pra que os burgueses leiam algo forte.
 No inverno, batem os dentes com a esposa,
 Deitados numa cama fria e dura,
 Prevendo a evolução futura,
 O ano 5000 em nada rosa.
 Eu que pergunto: isto é bom pra quem?
 Só na fartura é que se vive bem.

Por manipulações certeiras e pouco aparentes, a música toma uma posição bastante irônica frente a essa afirmação do primado da boa vida sobre a pobreza. Para fazê-lo, o arsenal da cultura de massas, à altura ligado também à repentina mudança de ares da República na época da Estabilização, vem a calhar. Nesse sentido, a ironia não só se deve ao fato de que Weill vaza a consciência rebaixada de MacHeath com um saltitante *Shimmy* – evocando assim, num gesto, o mesmo empolgado tom com que Peachum reafirmava o primado das “condições” no *Finale I* –, mas também por ele dobrar o tempo dessa dança (de 48 bpms para 96)⁴⁰⁹. A imagem total da canção, criada pelo deslocamento semântico, resultaria, assim, no elogio do conforto material e da liberação frente às adversidades logrados pelo dinheiro, feito entretanto por um cantor que se esfalfa numa dança frenética ou saltita sobre cabeças.

À parte esse efeito irônico, em virtude da colagem de um trinado ascendente do piano a cada cesura entre as estrofes, é feita aqui também uma evocação da *Canção de amor*, que explorara o mesmo efeito, com o mesmo sentido mas na temática do amor: confrontando a ideologia da prevalência dos valores humanos, com a evidência do primado das necessidades materiais e pulsionais que funcionam diferentemente acima e abaixo na escala social:

pequena-burguesia francesa numa época em que já estava estabelecido que os funcionários do poder, caucionados pela alta burguesia para a opressão sangrenta da classe trabalhadora, não deveriam mais ser recompensados”. 2) “Existe o proletariado e o *lumpen*-proletariado; o cesarismo e o *lumpen*-cesarismo”; 3) “Se fosse lícito por um momento e sob infinitas reservas comparar Napoleão III a Cesar, então Baudelaire seria a decadência da existência catilinária, cujas ‘armações, miséria e ignomínia foram longe demais’”. [1] “Baudelaire ist der Dichter des französischen Kleinbürgertums einer Epoche, wo schon feststand, dass die Bütteldienste, die es der Grossbourgeoisie bei der blutigen Unterdrückung der Arbeiterklasse geleistet hatte, nicht belohnt werden würden”, 2) “Es gibt das Proletariat und es gibt das Lumpenproletariat, den Cesarismus und den Lumpencesarismus;” 3) “Wenn erlaubt sein sollte, für einen Augenblick und mit allen Reservaten, dem dritten Napoleon mit Cesar zu vergleichen, so wäre Baudelaire die hier fällige katilinarische Existenz, welche >> Armut, Schande und Prozesse so weit gebracht haben<<”] “Über die Schönheit in Baudelaires Gedichte [Notizen]”. In: BRECHT, Bertolt. *Über Lyrik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, p. 64-69.

⁴⁰⁹ WAGNER, Siegfried. *Op. Cit.*, p.252.

Canção da boa vida, compassos 24-26.

*

O restante da cena se desenvolve com a chegada de Lucy e Polly à prisão de Old Bailey, implicando por isso, em confronto com MacHeath que às duas enganara.

A atitude de MacHeath deste ponto até o final da cena é a de renegar Polly e favorecer Lucy – afinal, o que era o caso escondido com a filha do delegado parceiro, agora pode também ser a chave de saída da cadeia. Lucy, que inventa uma gravidez tentando dar o golpe da barriga, confronta MacHeath sobretudo pelo casamento com Polly, assim como Polly, se inicialmente o reprime pela escapadela no bordel, passa a lutar pelo título de esposa. Rapidamente, portanto, a cena passa de uma confrontação de ambas dirigida contra MacHeath para uma briga entre as mulheres pela primazia na relação oficial.

A situação é de pronto ridicularizada já que, ao contrário do que o casamento promete – sua aura de respeitabilidade pública, integração na vida civil, gozo e acolhimento íntimos – aqui o objeto da alteração é um homem de má reputação dado a pancadas. Ademais, se na ópera o casamento é o fim glorioso do movimento pelo qual, desarmadas pela irrupção do desejo, as convenções burguesas são mais uma vez afirmadas num patamar mais alto, aqui ele funciona como uma espécie de luta pelo título civil e religioso, que laureia um processo de traições e arranjos de ocasião estendido até o momento em que apareça a proposta mais promissora (a cena “Luta pela propriedade” vai retomar essa questão).

Nesse momento da cena a comédia se serve da linguagem baixa e ideologicamente indistinta, fixando um pequeno escândalo que acontece na delegacia, com direito a “patife ordinário”, “vagabunda”, “desgraçado”. Adiante, o registro vai se alterar, trazendo de volta o mesmo jogo de disputas cifradas no uso cerimonioso da linguagem já explorado na cena do casamento – que opunha MacHeath aos bandidos –,

numa dinâmica em que a boa educação fica sendo, comicamente, atestado de aptidão para ser senhora de sociedade casada com *gangster*. Mesmo neste ponto da cena, no entanto, ataques mais reveladores deixam entrever as disputas de classe, indicando que há diferenças entre a “filha do delegado” e a “filha do rei dos mendigos”.

Essa disparidade forma o gancho para a *Canção do Ciúme*:

“Lucy – (...) É isso o que você foi arranjar? Essa titiquinha? Grande conquista, a sua! Então é ela sua beldade do Soho?”

Dueto do ciúme

De todas as interrupções musicais que até agora aconteceram, esta (como o primeiro *Finale*) é uma das poucas em que há paródia de fato da ópera. Isso fica claro na própria composição, que, embora use a estrutura estrofe-refrão da canção, é mais detalhada em suas rápidas sucessões de partes, mais variada na elaboração de motivos, e, sendo um dueto, mais precisa no comentário aos diálogos. Pensando na importância que as óperas de Mozart tinham para Weill, é possível também levantar a hipótese de uma expansão do recitativo em que Marcelina e Susanna, ambas apaixonadas por Fígaro, se estranham, na Cena IV do Ato I das *Bodas de Fígaro*⁴¹⁰.

Como já indicara o gancho da canção, a disputa entre Polly e Lucy se dá de forma que cada uma usa o que tem para desbancar a adversária. Lucy usa o privilégio e a pretensão, numa fala cheia de superioridade, depreciando as “belas pernas” de Polly, ressaltando a insignificância da “beldade do Soho”. Polly acolhe o insulto e o vira contra a “filha de delegado”, destacando seu poder de sedução e as belas pernas que faltam à adversária.

Em meio a respostas indignadas e xingamentos da oponente que repetidamente se interpolam à continuidade dos ataques, cada uma das duas execuções da composição fixa um dos lados – e como se trata de uma repetição, que cria a sucessão de perspectivas numa mesma disposição de espírito musical, isso também é um detalhe cômico do número. O final de cada uma das repetições – brilhante representação do

⁴¹⁰ Com o rebaixamento do desenlace marcado: lá, o fato de Fígaro ser filho de Marcelina desarma um dos lados da disputa, assim como a comédia de enganos armada por Susanna a partir do desejo compensatório do conde desarma o outro. Assim, garante-se tanto o casamento da camareira e do mensageiro, quanto a reconciliação do conde com a condessa. Já aqui, a disputa, esgotada em simples luta pela promessa de respeitabilidade civil, vai ser resolvida por uma espécie de acordo mútuo de Polly e Lucy diante da segunda prisão do bandido, na cena “Luta pela Propriedade”. *As bodas de Fígaro – Mozart, Da Ponte, Beaumarchais*. (Organização, introdução e notas de Antônio Monteiro Guimarães). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, pp.11-12.

ciúme, que eleva a importância de um terceiro acima da que disfruta o objeto – une as duas, num acalantado duo, em que, juntas, ambas se comprazem com o amor exclusivo do bandido (que – e aí está a graça – é das duas e de nenhuma).

Escrita de modo a indicar o paulatino acirramento dos ânimos, a música vai se intensificando em densidade e agógica, fixando cada fase dos ataques em sessões progressivamente mais belicosas (é essa a palavra), de modo que a letra fica dividida da seguinte maneira:

A⁴¹¹

Venha cá, ó beldade do Soho!
Quero ver suas formosas pernas. (É comigo?)
Eu adoro ver coisas tão finas,
Que não acho em outras meninas (Seu lixo!) (Lixo é você!)

B

Era só que me faltava, é de dar risada. (Ah é?)
Que Mac te desse uma cantada. (É mesmo?)

C

Ah é mesmo o fim da picada (Ah é mesmo o fim da picada!)
Que alguém te dê uma cantada (Que alguém me dê uma cantada?)

D

Espere só e verá (Espere só e verá!)
Ha-ha-ha-ha-ha-ahhhhhhhhhhhhhhhhh!

E

Mackie e eu vivemos qual pombinhos
Ninguém vai me roubar os seus carinhos
Não acredito nessa,
Que ele perca a cabeça
Por um bagulho desses!
É ridículo!

A sessão ‘A’, correspondente sempre a uma provocação mais articulada, é acompanhada por um floreio galhofeiro do clarinete:

⁴¹¹ Aqui conservamos apenas pedaços da tradução, pois seria interessante reproduzir o ritmo das interpolações com maior precisão.

Molto agitato (♩ = 112)

■ Klarinette in B
(und Altsaxophon in Es)
 ■ Tenorsaxophon in B
 ■ Trompete 1 in B

Dueto do ciúme, compassos 1-3

A sessão ‘B’ introduz um rufo de caixa que passa a acompanhar a rítmica galopante da mão direita no piano:

Dueto do ciúme, compassos 11-12.

Na sessão ‘C’, a textura se preenche um pouco mais, quando entra o banjo marcando os contratempos, bem como a irritadiça e constante figura de duas colcheias do *Shimmy* (alternadas entre os trompetes e o contra-baixo). Ao mesmo tempo, nas vozes, o floreado motivo das sessões anteriores se transforma numa figura descendente cromática, repetida e alternada, sucessivamente, sem pausa, entre Lucy e Polly:

Dueto do ciúme, compassos 22-25.

Finalmente, na sessão ‘E’, sob o acalanto das vozes no duo em terças (algo bastante piegas), os floreios galhofeiros do clarinete de ‘A’ retornam, mas passam para a mão direita do piano, de modo que, assim, se transformam de provocações em trinados românticos:

Dueto do ciúme, compassos 25-28

*

Depois que a disputa amorosa é momentaneamente resolvida pela chegada de Sra. Peachum – que arrasta Polly para fora da delegacia, sob os mesmos finos insultos trocados pelas senhoritas –, Mac consegue que Lucy o liberte da cela e fuge da prisão de Old Bailey, combinando de encontrá-la, o que na verdade não vai acontecer. Assim é que o amor – mas o de *gangster*, aliado com o interesse do partido feminino mais proveitoso e privilegiado – provou ser, ao menos por enquanto, tão eficiente ou mais que o talão de cheques.

Antes que se encerre a cena, no entanto, a peça nos conduz para outra questão, quando Peachum chega à delegacia e encontra Brown diante da cela vazia. Interação que tem início, pondo em evidência que, não basta a garantia da continuidade dos negócios da *Bettler & Co* – com as belas pernas de Polly, a esperteza da Sra. Peachum e a pele dos mendigos –, como também é necessário alinhar cada vintém conseguido

no meio do caminho. E quando isso não é possível, então sempre cabe o queixume sobre o descabro da ordem civil, em que se pese seu fundo de verdade:

“Peachum *a Smith* – Olá, meu nome é Peachum. Vim pegar as quarenta libras prometidas em troca da prisão do bandido MacHeath. *Vai até a cela*: Ei! Senhor MacHeath? *Brown cala*. Ah, é assim! Então o cavalheiro foi dar uma voltinha? Ora, a gente aparece aqui para visitar um criminoso e quem está sentado aí: o Sr. Brown!”

Armando-se numa conversa passivo-agressiva em que Peachum, consolando Brown, tripudia a incompetência da polícia e seus vínculos com a ilegalidade, aos poucos a cena deixa claro que, na impossibilidade de se garantir a prisão de MacHeath, o “rei dos mendigos” vai colocar em cheque toda a ordem civil, bem no dia da coroação da rainha, usando para tanto o poder explorado pela sua empresa filantrópica. Essa jogada de Peachum fica sugerida definitivamente na fala final da cena, que evoca uma sublevação das classes populares tão antiga quanto as épocas que já começaram a entrar na peça através das longínquas referências dos poemas de Villon.

O trecho, que junta manual historiográfico com reportagem, polícia e faraós, atropela-se na lembrança das cidades e é dito com empertigada afetação acadêmica, poderia ser chamado ‘A parábola da revolta de Ninive (ou do Cairo, ou de Berlim)’:

“Peachum – Permita-me lembrar-lhe um incidente histórico que, embora na sua época, isto é, no ano de 1400 a.c, tenha causado sensação, hoje em dia o grande público desconhece. Quando o faraó egípcio Ramsés II morreu, o chefe de polícia de Ninive, quer dizer, do Cairo, cometeu umas arbitrariedades contra as camadas mais baixas da população. Já naquela época, as consequências foram terríveis. De acordo com os manuais de história, o cortejo da coroação da sucessora do trono, Semíramis, acabou se transformando numa “sequência de catástrofes por causa da participação um tanto animada das classes mais baixas da população”. Os historiadores falam de maneira terrível como Semíramis tratou seu chefe de polícia. Eu não me lembro dos detalhes, mas mencionam-se as cobras que ela o fez amamentar”

A reação de Brown, que só se dá depois que Peachum abandona o palco, deixando seu “o Senhor esteja convosco”, encerra a cena com as forças da repressão sendo convocadas (“Sargento, reunião, alarme!”), fator esse que será o principal motivo estruturante do ATO 3.

Pois de que vive o homem? (Finale II)

Trazendo de volta ao palco MacHeath e Jenny, os cantores de cada estrofe, essa canção executada logo depois da parábola sobre os levantes populares milenares retoma as desmoralizações masculinas e femininas da *Canção do cafetão* – o estigma social do criminoso e da prostituta –, transformando-os agora em ataques contra a má consciência sempre na linha da inversão das virtudes cristãs. Assim, na estrofe de MacHeath:

1

Mac - Como viver sem crime e sem briga,
Nos daí, senhores, esse nobre ensinamento;
Porém, enchei-nos, antes, a barriga,
Depois falai, é este o seguimento.
Prezai a vossa pança e a nossa lida,
Porém sabei a regra universal,
Tocei, virai, mas eis a lei da vida:
Primeiro o pão, mais tarde, a moral.
Que a gente pobre aprenda a simples arte
De abocanhar do bolo a sua parte”

E na estrofe de Jenny:

2

Jenny - A que a moral uma mulher obriga,
Nos daí, senhores, esse nobre ensinamento.
Porém enchei-nos, antes, a barriga,
Depois falai, é este o seguimento.
A nós, pudor, a vós, luxúria atrevida.
Porém sabei a regra universal,
Torcei, virai, mas eis a lei da vida:
Primeiro o pão, mais tarde a moral.
Que a gente pobre aprenda a simples arte
De abocanhar do bolo a sua parte.

Entre cada uma das repetições da composição – funcionando portanto como um refrão – uma antístrofe completa as estrofes, justificando a razão das “antilições” cristãs e respondendo ao grito de transição “Pois de que vive o homem?”. Sua afirmação não é muito diferente da que Peachum fizera no *Finale I* e, bem pensado, porque se trata aqui de mais um *finale*, retoma-a. Trazendo à peça pela primeira vez um coro, essa antístrofe trabalha de tal forma que a diferenciação das perspectivas das estrofes, que opunha os

interesses dos explorados aos dos exploradores, se reduz à mesma lei de Talião, “olho por olho, dente por dente”:

Voz atrás do palco: Pois de que vive o homem?

Mac (Jenny) – Pois de que vive o homem? Tão-somente
De maltratar, morder, matar como um animal insano,
E tendo esquecido inteiramente
De que ele próprio é um ser humano.

Coro – Não vos deixeis, senhores, iludir:
O homem vive só de destruir!

Neste caso, no entanto, a composição mexe profundamente com o sentido da letra, estabelecendo filtros de leitura para cada uma das partes e reatando com os episódios anteriores da peça. Uma vez que essa canção aparece logo depois da “Parábola de Ninive”, a música vai buscar nas cenas de batalha de ópera e também – mais importante que isso – em hinos proletários os materiais que dão forma, inicialmente, às estrofes. Especialmente a melodia é hínica, enquanto a ambiência medieval é traçada pelo acompanhamento.

Isso é feito, não só porque o acompanhamento em *p* imita, nos metais e no piano, sob a batida constante do tambor e o canto dobrado com o trompete, uma harmonia em pêndulo, vagamente modal (quintas e quartas justas) disfarçada pela cadência em ‘Mi’ insinuada no baixo. Mas também, porque, dividida em sessões de 8 compassos, o movimento melódico do hino esboça sempre uma expansão, que retorna ao ‘Mi’ de origem, até que chegue a fermata, em que se grita dos fundos da cena o “Pois de que vive o homem?”:

Moderato assai (♩ = 70)

I Altsaxophon in Es

II Tenorsaxophon in B

III Trompete 1 in B

(VI) Trompete 2 in B (ad lib.)

IV Posaune

V Gitarre (und Bandoneon)

VI Schlagzeug (mit Pauken)

FRAU PEACHUM

MACHEATH

Chor

Klavier

Moderato assai (♩ = 70)

2. Ihr lehrt uns, wann ein Weib die Röcke heben und

1. Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben und

Pois de que vive o homem? (Finale II), compassos 1-4

Se a harmonia das estrofes se atém a esse movimento pendular, a transição, que vai desembocar na fermata, contraria a dinâmica das estrofes, reforçando a expansão do movimento. Seja porque a agógica se intensifica (*mf*, *f*, *ff*), seja porque o pêndulo – aqui indicado no trombone, mas também reforçado pelo piano – avança cromaticamente:

I Asax in Es

II Tsax in B

III Trp 1 in B

(VI) Trp 2 in B (ad lib.)

IV Pos

V Band

VI Sg

FR P

MAC

VII Klav

schnei den. Denn wo von lebt der Mensch? In dem er

schnei den. Denn wo von lebt der Mensch? In dem er

HINTER DER SZENE: (laut gerufen)

Denn wovon lebt der Mensch?

Denn wo von lebt der Mensch? In dem er

Pois de que vive o homem? (Finale II), compassos 22-24

Essa atmosfera de iminência de um embate (que note-se, é parecida com a do *Dueto do ciúme*) é no entanto, aqui como lá, negada pelas antístrofes, que começam –

como se pode ver no exemplo acima – com a inversão do movimento de expansão cromático anterior, pela descida escalar em “Pois de que vive o homem?”, (re, do, sib) [*Denn wovon lebt der Mensch*]. E assim, o que era uma disruptiva ambiência medieval de batalha fundida à evocação dos hinos militantes do presente transforma-se num animado ambiente de cabaré, quando a lei do mundo-cão é promulgada com melodias triunfantes, cheias de saltos ressignificando o vai-vem anterior, sob o ritmo sincopado do piano:

Pois de que vive o homem? (Finale II), compassos 25-28.

Tudo para que, com a entrada do coro, numa melodia com assertivos saltos (quarta justa ascendente = *Ihr Herr*, terça menor descendente = *nicht ein*; quinta diminuta descendente = *Mis-setat*), os motivos pendulares da belicosa primeira sessão retornem, sob a mais intensa agógica da peça (*ff*), para ressaltar que “o homem vive só de destruir”, seja no canto, seja no acompanhamento:

Pois de que vive o homem (Finale II), compassos 31-32.

A afirmação que esta canção faz da mesma barbárie efusivamente denunciada por Peachum no *Finale I* não deve induzir ao erro. Tudo se passa aqui de modo parecido com o que Brecht e Weill trataram da revolução em *Mahagonny Songspiel*. Em vez detransporem diretamente os slogans pungentes e humanitários da luta militante, eles os reinterpretam de acordo com a verve provocativa do jovem Brecht e a consciência cínica predominante em Weimar. Ainda assim entre um caso e outro, há diferenças notórias. Ali o filtro da polêmica com os círculos ilustrados de vanguarda fazia com que a passeata, dirigida contra Deus, pedisse “mais dinheiro”, “mais amor”, mais “distribuição dos bens espirituais”. Aqui, numa peça que quis chegar ao grande público opondo o lumpesinato à burguesia, fazendo referência aos hinos proletários (e não à *Internacional*), ela ameaça roubar o pão e o prazer rotineiramente destinado pelos mais bem postos.

Também na economia formal da *Ópera dos três vinténs* esse avanço se faz notar. Como fechamento de um ato em que MacHeath conseguiu escapar das garras da lei e da concorrência; cantada pelo “terror do Soho” e a “justiceira de Turnbridge” logo depois que Peachum, levando a autoconservação à beira do disparate, ameaçou desencadear a revolta dos mendigos, a canção *Pois de que vive um homem?* aponta para um momento de possível realinhamento de classes na peça. Ao final do ATO I a declaração de que “o mundo é uma mentira” era fruto da ruptura da esfera doméstica dos Peachum, quando cada um de seus membros saía em busca de seus interesses, desmistificados pela paródia. Ao final do ATO II, a realização desses mesmos interesses ameaça trazer à tona o poder que todas as revoltas conservadoras têm de mobilizar, para que tudo permaneça em seu devido lugar: a revolta popular.

Ou a “passeata dos mendigos”, que contornará como pano de fundo todo o ATO III.

ATO III

“Vorwärtz und nicht vergessen
Worin unsre Stärke besteht!
Beim Hungern und beim Essen
Vorwärtz, nie vergessen
Die Solitarität!”⁴¹²

Cena 7

Reatando com a situação suspensa ao final da Cena 6, a Cena 7 começa indicando, de pronto, que a ameaça de Peachum cifrada na “Parábola de Ninive” vai ser levada a cabo na noite mesma que antecede a coroação. Nesse sentido, contrariando a ideia de que o ATO III lide só com a captura de Macheath, seu fio dramático, a projeção do título ao fundo da cena focaliza epicamente a questão fundamental do ato, lembrando também o curto intervalo de tempo em que ela se propõe e se resolve:

NA MESMA NOITE, PEACHUM SE PREPARA PARA UMA AÇÃO. ELE ESTÁ DECIDIDO A PERTURBAR O CORTEJO DA COROAÇÃO COM UMA MANIFESTAÇÃO DA MISÉRIA.

Tal como se dera na primeira cena, temos aqui de novo a rouparia da *Bettler's & Co.*, agora não mais tomada pela montagem dos mendigos segundo os “figurinos” da filantropia, mas sim subitamente transformada num quartel general agitado pela preparação da passeata. A coincidência de espaços, que faz confundir o lugar da exploração da mão de obra com o da organização imposta de uma sublevação, está longe de ser casual. Ela indica o ângulo pelo qual esse episódio será enfocado⁴¹³. Coerentemente, a abertura da cena acontece quando o casal Peachum, dividido entre o

⁴¹² “Avante! E não se esqueça/ de onde vem nossa força!/ Na fome ou na saciedade, / Avante! E não se esqueça/ da solidariedade!”
“Solidaritätslied” In: BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke. Band 8. Gedichte I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p.368

⁴¹³ Brecht retomou o mesmo episódio no *Romance dos três vinténs*, mas o desenvolveu bastante. Assim, no romance, não são os mendigos que lhe servem de massa de manobra, mas sim os trabalhadores das docas, que estão empregados nos reparos dos navios que a SANT, empresa em que Peachum está como laranja, almeja vender para o governo inglês, aproveitando-se da Guerra dos Bôeres na África do Sul. Uma vez suspensa por decreto ministerial a venda dos superfaturados navios – ou, como se diz na narrativa, dos “caixões flutuantes” –, Peachum organiza uma falsa passeata patriótica contra o governo, que termina por encobrir e direcionar a repressão para a verdadeira. Já os mendigos, reduzidos à figura de Fewkoombey, são igualmente logrados no final da fábula. Ainda assim, ao contrário do que se dá nesta ópera, é deles o “sonho” do último capítulo, que, numa espécie de julgamento da história não-redimida, desmoraliza toda as armações privadas e públicas da fábula. Neste caso, assim, a criação de uma camada intermediária de proletários permite a Brecht relativizar a visão tranchã, negativa que ele tinha do papel das classes populares na história recente. Nas classes de fato desarmadas sem luta – o mais depauperado lumpesinato, dos mendigos – fica projetada a imagem do triunfo capitalista; nas classes que opuseram alguma resistência à dinâmica do capital – os “sindicalizados” proletários das docas – fica registrada a luta social perdida, mas realizada. Correta ou não, essa duplicidade reelabora a que já existia em *Tambores na noite*, entre o soldado Kragler e os combatentes, embora a revolta na Friedrichstrasse não fosse ali relatada. A esse tipo de refinamento informado do processo produtivo, que pode ter lá seus erros e que se revela tanto no *Romance dos três vinténs* (1934) quanto em *Santa Joana dos Matadouros* (1932), é que viemos aludindo. A alegoria realista precisa, estruturada em dados concretos do processo social, leva Brecht para além da perspectiva “catilinária” e do traço polêmico do escritor que se identificava, certa ou erradamente, com o lumpesinato que não foi adiante com a revolução, visão que para todos os efeitos já está se diluindo na *Ópera dos três vinténs*. Nesse sentido, ver “A batalha nas docas das Índias Ocidentais” (pp.288-295) e “O talento dos pobres” (p. 346-359). BRECHT, Bertolt. *Romance dos três vinténs*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

animado tom de agregação patriótica e a direta arregimentação militar, coordena os preparativos:

“Os mendigos estão escrevendo cartazes onde se lêem frases como “Dei meu olho ao rei”, e assim por diante.

Peachum – Meus senhores, neste momento, em nossas onze filiais, de Drury Lane até Turnbridge, 1432 cavalheiros estão trabalhando como vocês em cartazes semelhantes para participar da coroação de nossa rainha.

Senhora Peachum – Vamos! Trabalhando⁴¹⁴! Quem não quer trabalhar, não vai poder mendigar. Como é que você pretende ser um cego se nem sabe fazer o R como deve? Ei, não escreva como velho, isso tem de parecer letra de criança”.

Retomando um traço musical de *Pois de que vive um homem?* e assim reforçando a lembrança dos levantes populares – amalgamada aqui ao fervor nacionalista da Primeira Guerra –, esta cena terá seu andamento inteiramente marcado pelo tambor, que advém em momentos-chave no fio dos episódios. É ao final da fala da Sra. Peachum que o primeiro rufo dos tambores acontece. Logo em seguida, um dos mendigos que participava da escrita dos cartazes distancia-se epicamente do papel – coisa inédita até aqui – e comenta:

“Mendigo – Agora, a guarda da coroação está se colocando em formação, também eles ainda não fazem ideia de que hoje, no dia mais belo de suas vidas militares, vão ter trabalho com a gente”.

Essa mudança de função cênica do mendigo indica o desenvolvimento das tensões do núcleo dramático a que eles pertenciam, até então confinado ao âmbito dos Peachum. Na verdade, mais do que isso, esta cena inteira convoca os grupos do lumpesinato numa grande reorganização de forças, que, entretanto, é problematizada pelo contraste entre a presença coletiva no palco e as ações de suas personagens-representantes. Assim, se a enunciação do mendigo-narrador não é neutra – exprime a intenção de seu coletivo –, a mesma atitude é polarizada pelas ações de Filch, que, na

⁴¹⁴ Um detalhe importante que a tradução elimina aqui é que a Sra. Peachum diz ‘avante!’ em vez de ‘Vamos! Trabalhando!’. Ou melhor, ela diz *Vorwärtz!*, palavra que, além de ser um indistinto comando militar, era também o nome do mais importante periódico da social-democracia alemã. Sem dúvida há aqui uma crítica à política oficial do SPD, se não dos demais partidos à esquerda, já que o que se organiza aqui é a instrumentalização de uma revolta popular. “Vorwärtz, vorwärtz! Wenn ihr nicht arbeiten wollt, könnt ihr nicht betteln. Du willst ein Blinder sein und kannst nicht einmal ein richtiges K machen? Das soll’ne Kinderhandschrift sein, das ist ja ein alter Mann”. “Die Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.192.

cena, num desvirtuamento da função operística de mensageiro, age também no interesse dos Peachum.

É sob tal lógica que ele, como uma espécie de esbirro, anuncia a chegada das prostitutas, que chegam à rouparia a fim de cobrar o pagamento pela denúncia de MacHeath:

“Filch *entra avisando* – Senhora Peachum, está vindo aí uma dúzia de galinhas pernoitadas. Elas afirmam que aqui tem dinheiro para elas...”.

A discussão entre a Sra. Peachum e Jenny segue inicialmente numa retomada daquele mesmo jogo de apropriação do registro mais polido, que cede quando em quando para a brutalidade declarada. O pagamento é rispidamente negado, já que MacHeath está novamente foragido. A chegada de Peachum, que nega mais uma vez o pagamento, faz entretanto com que Jenny entregue novamente MacHeath. Isso acontece numa fala tortuosa que, em meio a tratamentos respeitosos (senhor) socavados pelo ataque ao corruptor, leva da rememoração afetiva do ex-amante à delação (onde tampouco deixa de se expressar, em meio à admiração pela saúde do garanhão, a hipocrisia dos “belos velhos tempos” da *Canção do cafetão*, agora invertida, para vantagem de Jenny).

Daí a cacofonia precisa, que marca todas as ambiguidades de seus compromissos, quando ela diz:

“Jenny – Vê se o senhor não me enche mais o saco com essa sua ideia fixa em MacHeath. O senhor não chega nem aos pés dele. Até tive que dispensar um freguês, esta noite, de tanto que fiquei chorando no travesseiro, só de pensar que vendi esse cavalheiro ao senhor. É, minhas amigas, e o que vocês acham que aconteceu nesta madrugada? Não faz nem uma hora, eu acabara de adormecer de tanto chorar, quando assobiaram, e na rua estava justamente esse senhor por quem eu chorara, pedindo que eu lhe jogasse a chave. Nos meus braços, queria me fazer esquecer a desgraça que lhe causei. É ele o último cavalheiro de Londres, minhas senhoras. E se a nossa colega Suky Tawdry não nos acompanhou até aqui é porque ele, depois que me deixou, foi ainda à casa dela para consolá-la também”.

Na sequência, quando Filch já se retirou para levar a Tiger Brown a notícia sobre o paradeiro de MacHeath, a retomada da *Balada da servidão sexual* reafirma epicamente, num gesto, a denúncia de Jenny. Não sem indicar os interesses a quem ela serviu, já que é a Sra. Peachum quem canta:

Para a forca corre a sua estrada,
 Já a cal, para caiá-lo, está comprada!
 Por um cabelo pende a sua vida,
 Mas continua a mente atrevida!
 Perto do fim ainda ergue-se o animal:
 É esta a servidão sexual.

Um Judas feminino o despachou.
 Até que finalmente, ele viu:
 Buraco de mulher se lhe tornou
 Em tal buraco que o coveiro abriu.
 Mas mesmo assim, com todo este azar,
 Seu esporte favorito é trepar.

Mudado o clima entre os Peachum e as prostitutas, agora parceiros momentâneos, uma bandeja com chás é passada e os acertos para a passeata são concluídos, mas antes que isso aconteça e a cena se encerre, mais um episódio se interpõe: a batida policial de Tiger Brown, que já ficara sugerida ao final da Cena 6. A cena é assim evacuada, restando no palco apenas as prostitutas e alguns dos mendigos, transformados por Peachum rapidamente numa banda marcial, que ensaia ao pé do único cartaz ainda aparente: “Vítima da arbitrariedade militar”.

O episódio se desenrola inicialmente no mesmo tom do final da cena 6, segundo o qual Tiger Brown, agora transformado em delegado truculento, vai sendo desarmado pouco a pouco pelas sugestões ameaçadoras do “rei dos mendigos”. Isso dá oportunidade para que a dramaturgia já adiante, em boa medida, a crítica que será fixada definitivamente na fala de MacHeath antes do enforcamento. Ou seja, aparecendo aqui ironizado pela hipocrisia e a já conhecida autocomiseração do cristão praguejante – resignificada pelo momento em que Peachum rompe a legalidade, mobilizando os mendigos – temos aqui o contraste expresso entre a condição dos pequenos contraventores e a dos grandes, fixada quando Peachum diz, sob o segundo rufar dos tambores:

“Peachum – (...) Por acaso eu sou algum criminoso? Sou é um homem pobre, Brown. A mim o senhor não pode destratar. (...) Por que não viver em harmonia? Nós todos obedecemos a lei! A lei foi feita única e exclusivamente para explorar aqueles que não a entendem ou que, por pura necessidade, não podem cumpri-la. E quem quiser receber sua parte nessa exploração tem que agir rigorosamente dentro da lei.

Tiger Brown – Então o senhor quer dizer que nossos juízes são corruptos!

Peachum – Pelo contrário, senhor, pelo contrário! Nossos juízes são absolutamente incorruptíveis: e não há dinheiro no mundo que os corrompa a ponto de fazerem valer a justiça”

Quando Brown dá sua ordem de prisão – transformando assim, como num regime de exceção prontamente conseguido, a mendicância em crime –, Peachum revela seu plano e põe em ação o pequeno ardil que preparara antes da chegada da polícia. Ao soar da palavra combinada ‘i-no-fen-si-vos’ (um clichê de comédia de enganos), a banda dos mendigos começa a tocar a *Canção da ineficácia do empenho humano*, um “pequeno número oferecido à rainha nos festejos de sua coroação”, segundo Peachum.

Longe de se reduzir ao pequeno truque dramático que não deixa de ser, na medida em que funciona como uma reflexão a respeito do próprio ponto de vista da peça, esse espelhamento da banda de mendigos de Peachum na jazzband da *Ópera dos três vinténs* é um expediente de suspensão épica da narrativa. Ao implicar-se na organização da subversão que o “rei dos mendigos” está aqui preparando – reduzida em ambos os planos às dimensões de uma performance – a ópera talvez se desloque de uma posição isenta e soberana. Como num escândalo, ela passa a se imiscuir na mesma trama suspeita de interesses pela qual o pequeno proprietário, rompendo a legalidade, instrumentaliza a miséria que seus espetáculos pretendem representar contra a gente bem posta.

Ou, como já dizia a *Balada da boa vida*, essa piscadinha para o espectador indica que, catilinarmente, *A ópera dos três vinténs*, a despeito de ir além e registrar a dinâmica histórica, também está apenas “fornecendo algo apimentado para os burgueses assistirem”.

Canção da inutilidade do esforço humano

Suspendendo o fluxo da cena no preciso momento em que Peachum inverte os planos de Tiger Brown; sendo executada pela jazzband que disfarça os mendigos, essa quebra épica funciona, em primeira instância, como um canto de vitória do “rei dos mendigos”. Daí porque a cançõeta será bem humorada, engraçada, não sisuda como o

hino religioso e parte do oratório anteriores. Ainda assim, trata-se aqui de um humor que se duplica, cuja graça vem, não só do tom brincalhão da música, mas também do fato de que a baixa apreciação pela condição humana reapareça bem na hora em que a sorte de Peachum mudou para melhor.

Nesse sentido, sob as espirituosas repetições das estrofes de 8 versos, ainda é possível notar nesta canção do cristão praguejante a mesma catalogação ‘bíblica’ das condutas humanas que incorrem em pecado. Sendo que a diferença aqui é que, transposta para um novo critério de negligência, a enumeração passa a envolver – não a esposa infiel, o esposo concupiscente e usurário, o filho pródigo – e sim as várias formas como os marginalizados tentam mudar sua sorte (a esperteza, o charlatanismo, a sofreguidão).

Note-se, assim, os estribilhos que fecham cada uma das unidades de oito versos:

1

Quem vive da cabeça
De lucros não transborda.
Tenta: que da cabeça
Só um piolho engorda.

Pois que nesta vida
O espertalhão não tem vez:
Nunca é percebida
Manha e malvadez.

2

Faça um grande projeto
Seja a luz brilhante,
Faça um outro projeto –
Ambos não vão adiante.

Pois que nesta vida
O charlatão não tem vez:
Só na dura lida
Achas altivez.

3

Corra atrás da sorte
Mas não corra demais;
Todos correm atrás da sorte

E a sorte sempre atrás.

Pois que nessa vida
O sôfrego não tem vez:
A gana desmedida
Leva ao xadrez.⁴¹⁵

Se a consciência infeliz religiosa persiste laureando a vitória parcial do “rei dos mendigos”, por outro lado, não há só bonomia no humor popular dificilmente transponível da letra, que se move à base de trocadilhos (“quem vive da cabeça é piolho”; “quem corre atrás da sorte acaba por ela perseguido” etc.). Afinal a enumeração de atitudes obedece a uma curva que vai da galhofa depreciativa frente à inutilidade dos esforços humanos, um tipo de válvula-de-escape próprio aos adágios populares – que pode funcionar como ataque, mas leva consigo o atacante – à recomendação do principal tipo de esforço que, de fato, no regime do capital, tem mais chances de ser recompensado: o da desumanização rentável de si mesmo e dos outros.

É o que aparece na última estrofe da canção, que suspenderá a cena mais adiante, quando Peachum finalmente conseguirá que Brown volte a perseguir MacHeath e não sua sublevação de mendigos. Isso forma o desfecho da cena, que, aliás, acompanhado do redirecionamento da passeta para a prisão de Old Bailey, vem marcado pelo último rufar dos tambores:

Se o homem não quer nada,
Dá-lhe uma paulada;
Curtindo-lhe o couro
Aprende a valer ouro.

Pois que nesta vida
O bom moço não tem vez:
Com a lição devida
Vem a sensatez.

Nesse sentido, se na *Canção da inutilidade dos esforços humanos* há uma progressão imagética que desentranha da comédia popular a linha que vai do corre-corre pela providência à luta pela sobrevivência, então a música também vai retirar seu traço cômico das reminiscências do pastelão, já sugeridas pelo poema. Isso está

⁴¹⁵ Aqui, modificamos a terceira sessão do poema, tentando preservar a ideia de que a “sorte corre atrás de quem corre atrás da sorte”, perdida na tradução brasileira. Eis a tradução: “Corra atrás da sorte/ Mas não corra demais;/ Todos correm atrás da sorte/ E a sorte – sempre mais”. E o original: “Ja renn nur nach dem Glück/ Doch renne nicht zu sehr!/ Denn alle rennen nach dem Glück/ Das Glück rennt hinterher”. “Die Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.195.

esboçado desde os primeiros compassos, que nos trazem à lembrança as trilhas dos filmes de Chaplin. O acompanhamento no bandoneon, as colcheias acentuadas no contra-tempo e a bufona e diatônica linha inicial do baixo são indicações disso.

Canção da inutilidade dos esforços humanos, compassos 1-5.

Esse aspecto cômico da música também se deve à estrutura meio circular que, numa espécie de imitação do malabarismo, é constantemente interrompida por cesuras que fazem o fluxo cambalear, sendo logo retomado em figuras idênticas terminadas noutra direção (fig. acima). Bem como às acelerações súbitas, criadas pela redução drástica e passageira da subdivisão da pulsação, o que acontece, seja no canto (Denn für dieses Leben, ist-der-mann-nicht-schlau genug),

Canção da inutilidade dos esforços humanos, compassos 9-12

Seja nos metais do acompanhamento (Ja renn nach den Gluck, doch renne nicht zu sehr):

Canção da inutilidade dos esforços humanos, compassos 31-36.

Enfim, no que toca à coesão épico-narrativa, se esta canção indica, num primeiro plano, a mudança de posição de Peachum – que agora faz chalaça com a antiga consciência infeliz –, ela não deixa também de prenunciar a prisão de MacHeath,

ou, melhor dizendo, nos termos da canção: a “mudança de sua sorte”. Isso fica marcado em seu gesto de abertura mesmo, que faz com que o anacuse inicial da melodia retome exatamente nas mesmas alturas (mi-sol-la-la; sol-la-la) o da *Moritat*, canção cujo assunto era o incerto paradeiro – e portanto a impunidade – do “terror do Soho”.

Canção de Salomão

Imediatamente após o encerramento da *Canção da inutilidade dos esforços humanos*, o palco se esvazia para que em seguida, com as cortinas abaixadas, Jenny apareça com um realejo e cante a *Canção de Salomão*. Temos aqui, portanto, sem que as rubricas o identifiquem, mais um *intermezzo*. Ainda assim o sentido da canção anterior não deixa de continuar ressoando, o que arma ambas as canções numa nova tensão épica.

Justaposta à bravata contemporânea de Peachum – seu ‘pastelão’ – e aludindo ao modo como a imprudência venceu as grandes figuras da mais recuada história da civilização, esta canção equivale, assim, a uma espécie de ampliação alegórica dos ‘erros’ dos marginais, que ali ficaram indicados. Na cançoneta moderna, a imagem dos patifes, pequenos funcionários e mendigos do cinema mudo americano; no falso poema medieval, as figuras decalcadas das enciclopédias de História Universal.

A mesma articulação de temporalidades se propõe no fio das adaptações de Villon que se estende até aqui, já que, nessa reelaboração da *Balada dos senhores do tempo passado*⁴¹⁶, vem à tona um outro aspecto de sua lírica, que até então não havia aparecido. Afinal, se noutros momentos da peça (*Balada da servidão sexual*, *Balada do cafetão*), o que se buscava em Villon era uma espécie de olhar mundano capaz de relativizar a riqueza e a glória do passado, agora, Brecht adapta na verdade uma porção

⁴¹⁶ Se não me engano as duas baladas de Villon aqui citadas fazem parte do *topos* do *ubi sunt*. Seja a que indica a fugacidade da glória dos homens, seja a que lamenta o esvanecimento da glória e da beleza feminina. Eis a primeira estrofe de cada uma delas, cuja lógica se repete do começo ao fim. “BALADA DOS SENHORES DO TEMPO PASSADO “E ainda: e o terceiro Calisto?/ Final finado deste nome,/ no papado há anos já visto?/ Onde Afonso, rei de Aragon,/ O afável Duque de Bourbon/ E Arthur, o duque da Bretanha?/ Onde Carlos VII, o bom?/ Carlos Magno, que a lenda ganha?” (p.125). “BALADA DAS DAMAS DOS TEMPOS IDOS. “Dizei-me onde, em qual país/ Anda Flora a bela romana/ Arquipiádes, ou Taís,/ Que foi sua prima-germana?/ Eco a falar; voz que se emana,/ Qual rumor, de rios e planos:/ Que beleza foi mais que humana?/ E onde estão as neves dos anos?” (p.120). VILLON, François. *Poesia*. São Paulo: Edusp, 2000.

mais meditativa do *Testamento*, identificada pela crítica sob a temática do *ubi sunt* [onde estão?]. É o mesmo *topos* que opera na conhecida *Balada dos tempos de outrora*, onde, em contraste com a vivaz e irada poesia de roubos e invectivas, as grandes figuras da antiguidade são, num lampejo, recompostas em suas paixões e imprudências, por um segundo presentificadas, e então logo devolvidas à poeira dos séculos – ou assimiladas à neve que derrete de estação e estação.

Pensando no ponto da trama em que isso se dá, por implicar um homem ousado (César), um sábio (Salomão) e uma mulher sedutora (Cleópatra), a canção não deixa de aludir lateralmente a Macheath, Polly e Peachum, deixando fixado o desnível. De modo que, se antes, era a mobilidade das disputas materiais que relativizava a imobilidade das representações atemporais do drama; agora, num movimento inverso, é a instabilidade radical e abrangente da história – seu fluxo que tudo abarca e carrega –, que epicamente faz vibrar no tempo a pequenez das tramas amorosas, administrativas ou contraventoras da *Ópera dos três vinténs*:

1

Foi grande o sábio Salomão,
Mas triste o seu destino!
No fim da vida percebeu:
Maldita a hora em que nasceu
E o mundo, que é cretino.
Foi grande o sábio Salomão!
E antes de findar-se o dia,
Soube-se de seu destino a razão
Livrar-se dela é a salvação!

2

Formosa foi Cleópatra
Mas triste seu destino!
Arruinou dois imperadores,
E no final do desatino
Morreu de seus amores.
Babel também foi bela em vão!
E antes de findar-se o dia
Soube-se de seu destino a razão
Beleza só cria problemas
Livrar-se dela é a solução.

E Cesar corajoso foi,
 Mas triste o seu destino!
 Pensava que era onipotente,
 Igual a um ser divino
 Reinando, mas infelizmente
 Foi morto por traição.
 E antes de findar-se o dia,
 Soube-se de seu destino a razão:
 Coragem traz desarmonia,
 Livrar-se dela é a solução

Se entre a *Canção da inutilidade* e a de *Salomão* temos uma colisão de temporalidades articulada pelo aspecto comum da relativização – social e temporal – das empresas humanas, então também a música arma um contraste entre a trilha de cinema mudo de Peachum e o quinquicentenário *Bänkelsang* de Jenny. O que é feito, por sua vez, com um deslocamento do uso que até aqui se fizera do estilo.

Acompanhada no bandoneon com tríades arpejadas em tercinas de 6/8, a estrutura da composição é similar à que fora fixada na *Balada da servidão sexual*, o último *Bänkelsang* trabalhado na partitura; as distorções métricas, a harmonia sintaticamente quebrada, a rusticidade da linguagem têm aqui, contudo, outro sentido. Enquanto ali as súbitas mudanças de maior/menor e a linguagem cromática esgarçavam as proporções e punham a descoberto as arestas da canção popular – afiando os dentes da sereia – aqui, a dissolução formal realiza o efeito de desagregação do tempo que está pressuposto na letra.

Ou seja, também aqui, uma polaridade é criada entre a primeira quintilha e a segunda, com o ápice irônico das estrofes incidindo bem na transição entre uma parte e outra (“Como era sábio Salomão!”). Aqui como lá, a primeira seção é estruturada sobre polos tonais (C e Fm), que por sua vez são completamente dissolvidos na segunda. O sabor arcaico da canção é mantido pelas cadências eólicas; a passagem rápida por tonalidades distantes é garantida pelo encadeamento de semidiminutos na segunda sessão da estrofe; e a quebra da organicidade harmônica fixa-se na interrompida cadência plagal em Dó maior que falsamente encerra a canção numa unidade (ver *anexo i*).

A mesma sensação de dissolução é garantida, como na *Balada da servidão sexual*, por um fluxo contínuo da melodia, aqui também derivada de um motivo

repetido do começo ao fim, como manda a articulação mecânica do realejo imitado pelo *Harmonium*. Mas agora, o movimento ondulado, o pra-lá-e-pra-cá da melodia evoca a fluidez do escoamento do tempo⁴¹⁷:

Andantino (♩. = 46)

JENNY

1. Ihr saht den wei - sen Sa - lo - mo, ihr
2. Ihr saht den küh - nen Cä - sar dann, ihr

Andantino (♩. = 46)

Harmonium

p In der Art eines Leierbustens *simile*

Canção de Salomão, compassos 1-6.

A única quebra dessa fluidez melódica (reforçada pela vacância harmônica dos semi-diminutos) incide bem no momento em que a canção – obedecendo à estrutura da balada arcaica alemã – acumula tensão rítmica para o desfecho, em que a moral da história é transmitida. Isso é conseguido pelo *Sprechgesang* em *p* que acelera e desvincula da pulsação a oração “E antes de findar-se o dia/ soube-se de seu destino a razão”, para que o retorno do ondulado melódico em *f* depois do *accelerando* pontue o “Livrar-se dela é a solução”:

31

JENNY

Und seht, da war es noch nicht Nacht, da sah die Welt die Fol - gen schon, die
Und seht, da war es noch nicht Nacht, da sah die Welt die Fol - gen schon, die

Harmonium

p

36

JENNY

Weis - heit hat - te ihn so weit ge - bracht; be - nei - dens -
Kühn - heit hat - te ihn so weit ge - bracht; be - nei - dens -

Harmonium

f

⁴¹⁷ Impossível não lembrar o similar efeito melódico e harmônico, sob exatamente a mesma tópica popular, mas em nossa chave melancólica – “pendulando como o vento/ e tendo igual destinação” – em *Xote da navegação* de Chico Buarque e Dominginhos.

Canção de Salomão, compassos 31-40

Por fim, outro detalhe importante da canção é a intrusão do autor, que ela perfila entre os exemplos imemoriais de imprudência, antes que a enumeração se encerre em MacHeath:

4

Vocês conhecem Bertolt Brecht
Sedento de saber!
Ele indagava, de onde vêm
Os bens dos ricos. Podem crer,
Isto não lhes convém!
Perdeu a casa e o chão.
E antes de findar-se o dia,
Soube-se de seu destino a razão:
Curiosidade desafia,
Livrar-se dela é a salvação!

Também essa possibilidade, frequentemente explorada pela obra de Brecht⁴¹⁸, é reaproveitada da obra de Villon, cujos grandes poemas são inteiramente enunciados a partir de um Eu-lírico empírico.

Mais do que isso. Sabe-se que no *Testamento* de Villon fica também indicada, não só uma miríade de casos de sua vida que se misturam às alusões históricas, como também sua participação no assalto ao Colégio de Navarra e a subsequente delação realizada por um de seus comparsas⁴¹⁹. Uma vez que essa alusão, no próprio original, ganha a forma da irônica recomendação de um plágio mal feito de obra sua, nesta intrusão de Brecht, que se dá dentro de um ‘plágio’ mesmo de Villon, toda a questão

⁴¹⁸ Antes da *Ópera dos tres vinténs* há o prólogo de *Um homem é um homem*; depois, o epílogo de *A boa alma de Setzuan*.

⁴¹⁹ “O poeta alude a um suposto romance que teria sido escrito sobre o roubo feito pelos estudantes da pedra *Pet au Diable*, em frente à casa de Mademoiselle de Bruyères, o qual teria sido copiado pelo seu amigo Guy Tabarie. Num segundo nível, alude ocultamente ao roubo do Colégio de Navarra(...). Guy Tabarie, escrivão e comparsa do poeta naquele roubo, foi quem “copiou o romance”, isto é, terminou por confessá-lo às autoridades”. Extraído do prefácio à tradução de *Testamento* por Sebastião Uchôa Leite. VILLON, François. *Poemas*. São Paulo: Edusp, 2000. p.31.

dos direitos autorais gerada pela *Ópera dos três vinténs* – refratada nas traições que o ladrão MacHeath sofrerá – é incorporada à peça:

LXXXVIII

Dou-lhe a biblioteca em paz,
E meu romance *Peido ao Diabo*.
Guy Tabarie, homem veraz,
Copiou-ou de cabo a rabo.
Jaz sob a mesa e ao fim e ao cabo,
Se ele foi rudemente feito,
A matéria, sem menoscabo,
Compensa todos os defeitos.⁴²⁰

Cena 8 (Luta pela propriedade)

Aqui conclui-se o fio dramático que fazia do amor proibido entre Polly e MacHeath a falsa linha condutora da peça. Porque esse fio é o que sustentava também a alegoria politico-afetiva da peça, também aqui a questão do conflito entre ordem produtiva e desejo será rematada. O percurso dessa cena, que vai do embate cômico entre Polly e Lucy à reconciliação entre as duas, em prejuízo do objeto de disputa e amor, termina por indicar que, também aqui, o partido das aspirações não prevalecerá. Daí o humor sardônico – o olhar desabusado para o marxismo – de seu subtítulo: “luta pela propriedade”.

A tal “luta” será proposta aqui, mais uma vez, por uma oscilação entre registros polidos e sujos de linguagem, a mesma que a essa altura já apareceu diversas vezes na peça. Assim é que, em clima de fingida trégua, Polly aparece nos aposentos femininos da prisão de Old Bailey para visitar Lucy, o que leva a cena, inicialmente para uma frágil demonstração de respeito mútuo. Nessa toada Polly, polidamente, tendendo à bajulação, se retrata do barraco armado na noite anterior, ainda que sua fala já deixe entrever a curiosidade pelo paradeiro de MacHeath:

“Polly – Distinta senhora, a senhora tem que me desculpar. Ontem, o comportamento do senhor MacHeath me deixou muito irritada. Realmente, ele não podia ter nos colocado numa situação como aquela, não é mesmo? A senhora bem que deveria dizer isto a ele quando o vir...”

⁴²⁰ VILLON, François. *Op. Cit.*, p.175.

A cada fala bajulatória em que Polly finge estar reconhecendo o amor de MacHeath por Lucy, se além ao respeitoso tratamento e se deprecia, está contido entretanto, pelo avesso, um ataque. Salvo o veneno, próprio de quem precisa e pode se dar ao trabalho de destilá-lo, a estratégia discursiva não deixa de lembrar – com exatamente o mesmo sentido social, mas em estrato pouco mais elevado – as demonstrações de humildade de Filch diante de Peachum:

“Polly – Mas, distinta senhora, o homem sempre tem medo da mulher que o ama demais. É claro, em consequência disso, ele menospreza e finalmente evita a mulher. Logo vi que ele estava comprometido com a senhora de uma maneira que eu naturalmente não podia prever...”

Também a reação de Lucy, que não é besta, vai ser bastante parecida com a de Peachum, mediada, é claro, pela sutileza da “filha do delegado”. Ela finge que aceita a conversa mole de Polly e, tal como o comerciante, vai reforçando os rebaixamentos fingidos de Polly. Isso fica claro neste pequeno diálogo, em que Lucy não perde tempo em atacar, enquanto Polly, pouco depois de reconhecer a paixão mais duradoura de MacHeath pela oponente, no mesmo movimento em que atesta sua própria inocência, vai reforçando a primazia de sua paixão pelo bandido:

“Polly – (...) E agora, distinta senhora, gostaria de lhe explicar como tudo aconteceu. A primeira vez que eu vi o senhor MacHeath foi no Hotel do Polvo, há dez dias. Minha mãe estava comigo. Cinco dias depois, ou seja, mais ou menos anteontem, nós nos casamos. Ontem fiquei sabendo que a polícia o procura por vários crimes. E hoje já não sei o que vai ser. E com tudo isso, distinta senhora, doze dias atrás, eu nem sequer podia adivinhar que seria capaz de me envolver com um homem”

Lucy – Eu a compreendo, senhorita MacHeath

Polly – Senhora MacHeath!

Lucy – Senhora MacHeath”

Uma vez organizada a cena sobre essa alteração farcesca de “senhora/senhorita” – cuja graça, tal como no *Dueto do ciúme*, vem do fato de que nenhuma das duas tem a propriedade que lhe permitiria reclamar o título –, um pequeno acordo começa a se esboçar. É quando Lucy, em meio a um ataque aberto de classe, começa a consolar Polly da perda de MacHeath, passando uma lição sobre como os

interesses comerciais devem estar em primeiro plano, mesmo nas coisas afetivas. Note-se que essa é exatamente a mesma lição ensinada pelos Peachum, mas aqui, passada pela mesma classe que a expropria, ela surte efeitos. Com a experiência da violência social implícita na disputa pelo partido, a sabedoria antes refutada é prontamente aceita:

“Lucy – Bem, distinta senhorita, eu realmente não sei se o senhor MacHeath é o único culpado. Você nunca deveria ter deixado sua classe social, querida senhorita.

(...)

Polly – Tem toda razão – ou pelo menos deveria ter conduzido tudo em termos comerciais, como papai sempre quis.

Lucy – Sem dúvida.

Polly *chorando* – Mas ele é meu único bem”.

O verdadeiro *status* da luta é revelado num episódio engraçado, no qual Polly, a partir de um retrato, tenta extrair de Lucy a verdade sobre se ela está ou não escondendo MacHeath. Aqui, parodiado pela cena de investigação nos romances policiais, um velho recurso da ‘peça bem-feita’ – que faz dos objetos no palco índices do encaminhamento da trama⁴²¹ – ajuda a pôr às claras a farsa mútua:

“Polly – (...) Este retrato dele é muito bonito, quando foi que ele o trouxe?

(...)

Lucy – Ele nunca o trouxe.

Polly – Ele deu seu retrato aqui mesmo no quarto?

Lucy – Ele não esteve aqui no quarto.

(...)

Lucy – Vamos parar com essa conversa mole. O que a senhora quer é espionar.”

Uma vez que Lucy cede, revelando a verdade de que MacHeath não passou por ali, a situação se inverte: ela chora; Polly ri. Segue-se a isso, em meio a um clima ameno em que as duas comem bolo e tomam chá, a confissão da farsa que Lucy – até então “distinta senhora” – estava aplicando sobre MacHeath. Essa revelação também se

⁴²¹ Por exemplo, quando no *Inimigo do Povo* de Ibsen, o dramaturgo, inspirado em Scribe, faz com que o boné e a bengala de Peter Stockman, dependurados numa das cadeiras do escritório do jornalista Hovstad, indiquem de pronto a nós o que Thomas Stockmann aos poucos ficará sabendo: que a mesma esfera pública que estava ao seu lado na revelação da contaminação da água da cidade, agora passara para o lado do prefeito, expondo o médico ao rechaço da cidade, antes pronta a acolher sua denúncia. “O inimigo do povo” In: IBSEN, Henrik. *Seis dramas*, Porto alegre: Editora Globo, 1960, p.154.

dá por um truque cômico, bastante ridículo, no qual o figurino artificial aponta para o artificioso da “luta”, naturalizado como primado do sentimento. A resolução do conflito é feita então como se o desfecho de uma piada – o *punchline* – unisse as duas no movimento cômico da cena, que por sua vez reflui de volta para sua própria estrutura de revelação das convenções e rupturas, onde o acordo (e a posse pressuposta, com a subjetivação que acarreta, mesmo quando se trata de uma transferência sem objeto (!)) é firmado:

“Lucy – Está aqui! *Apontando para a barriga*. Ela não é verdadeira. E tudo isso por causa daquele bandido.

Polly – Ah, mas isso é fantástico! Então, era um travesseiro? Você é danada de esperta, hein? Olha, quer ficar com o Mac? Eu te dou ele de presente. Se você o achar, pega ele”.

Indicado o rearranjo de classes – geracionalmente análogo aliás àquele que unira na marra Peachum e Tiger Brown –, a chegada da Sra. Peachum, que anuncia a segunda captura de MacHeath, quebra a atmosfera divertida antes predominante, numa fala cujo humor negro transforma Polly de pronto numa ‘viúva alegre’ (outro clichê de opereta). Isso dá o encaminhamento para o final da cena, que, na infantilização de Polly, novamente realizada pela Sra. Peachum – tal como no final da primeira cena no cárcere de Old Bailey –, deixa indicado que o comedido chá com bolachas na antessala de Lucy equiparou Polly a seus desencantados pais, contra cuja consciência infeliz ela se opunha. Assim como, invertendo o movimento da subjetivação mercantil fantasmática, castrou o fervor que ela antes aplicava na luta pelo “bandido que roubou seu coração”:

“Senhora Peachum – Ah, Polly, até que enfim te encontrei. Muda a roupa, vão enforcar teu marido. O vestido de luto está comigo. *Polly despe-se e põe o vestido de luto*. Você será uma viúva linda. Vamos, faça uma cara mais alegre”

O desenvolvimento desta cena, que amarra parte do nó dramático que arma a trama, se refrata para a economia formal da peça. Afinal, assim como a revolta popular fora tratada na cena anterior enquanto uma arregimentação militar promovida por um pequeno produtor, aqui, o amor e a luta de classes se criticam mutuamente, num embate decidido em prejuízo de ambos, dado o desfecho frustrante da trama amorosa. Se *Ópera dos três vinténs* se propôs a enxergar no desgaste das convenções da ópera o

impessoal mecanismo pelo qual a vida, correndo de forma aparente desorganizada, faz prevalecer a reprodução das relações produtivas alienadas sobre o embate emancipador entre as classes, nada mais natural então que o amor – desde o começo desmistificado – desemboque aqui num arranjo transversal entre classes que deveriam estar lutando pelos seus interesses antagônicos, ou ao menos por uma conjunção de interesses emancipadora.

Ao contrário do que se passara no começo da peça, contudo, onde o humor afiado revelava os interesses materiais nas demandas do sentimento, aqui é o tom farcesco que reveste da aura da falsa reconciliação, num mesmo movimento, o desfecho rebaixado das aspirações afetivas e da luta de classes.

Cena 9

Desenrolando-se na cela dos condenados à morte de Old Bailey, esta cena equivale à amarração de todos os fios da trama na condenação de MacHeath. Ao fazer com que a narrativa salte diretamente das interações das personagens secundárias para o destino do protagonista, ela funciona também como uma abreviatura narrativa do processo de perseguição e captura do “terror do Soho”. Ambos os aspectos da cena são no fundo o mesmo: ao dispensar a agitação folhetinesca há pouco focalizada (“erst kommt das Fressen...”), a cena já sugere, por si só, que o importante são as reacomodações de compromissos entre os grupos sociais aqui mobilizados, não a “bravura” por fim domada de MacHeath (“...dann kommt die Moral”).

Esse corte narrativo fica expressso na projeção, que resumindo o que se passou, além enfatizar a traição – e assim lembrar a alegoria cristã que permeia toda a peça –, também insiste no pouco tempo que resta a Navalha:

“CINCO HORAS DA MANHÃ DE SEXTA-FEIRA: MAC NAVALHA, QUE ESTEVE OUTRA VEZ COM AS PUTAS, FOI TRAÍDO OUTRA VEZ PELAS PUTAS. AGORA, ELE SERÁ ENFORCADO”.

Se a cena de preparação da passeata, focalizando a sublevação esboçada dos mendigos, era marcada pelos tambores, esta, servindo-se também de um recurso musical, vai ser acompanhada pelo repicar dos sinos da abadia de Westminster. Com isso, a peça mantém no campo de vista, tanto a questão da alegoria cristã, quanto a lembrança da coroação da rainha, o que, a despeito de simplesmente acenar com

esgotamento do tempo, numa peça que ironiza “princesas em perigo” e “ladrões ousados” – os “inimigos do reino” – também indica um desfecho negativo.

É no mesmo sentido que, mais uma vez, o destino de MacHeath está indicado pela paródia bíblica das traições de Pedro, que assinala mais uma vez reacomodações de pactos de classe. Ela aparece agora na boca de um renovado e truculento Smith, a quem apanhamos dando ordens a um coletivo de policiais que prepara a execução de MacHeath:

“Smith – Para dentro com ele. Os sinos de Westminster estão repicando pela primeira vez. *Para Macheath*: Vê se fica em pé direito; não quero nem saber qual é a dessa cara amarrotada. Você deveria se envergonhar. *Aos policiais*: Quando os sinos de Westminster repicarem pela terceira vez, às seis em ponto, ele já deverá estar enforcado. Preparem tudo”

Seja pelo repicar dos sinos, seja pelas frequentes marcações expressas dos minutos restantes entre 5 e 6 da manhã (o horário da coroação), temos uma sensação vívida da compressão do tempo nesta cena. Efeito também complementado pela construção de um cadafalso no pano de fundo da cena. Ela fica a cargo dos policiais, nisso que – numa parodia da construção das cruzes pelos legionários romanos – talvez seja uma indicação do trabalho capturado e dotado de sentido antissocial pela ordem (na prática temos populares cavando a sepultura de populares).

É em meio a esse episódio aparentemente secundário, que, no tom de conversa trocado pelos policiais, ficamos sabendo do destino da passeata dos mendigos, até então afastada da narração⁴²². Isso acontece numa fala que deixa entrever o conhecido fascínio suscitado pela espetacularização da punição legal, como se ela atestasse o sentido dos esforços de todos em permanecerem distantes do pecado ou do crime. Aqui (como já estava sugerido na cena “Luta pela propriedade”) esse traço da cultura medieval – ainda hoje sobrevivente na imprensa marrom –, serve, ironicamente, para indicar que o poder oficial é de fato menos reverenciado que a projeção fantasmática do poder popular, de onde o outro democraticamente emanaria, mas desvirtuado e exercido sobre um dos iguais.

O funcionamento desse distanciamento é, no entanto, ambíguo (como eram os adágios de *Pois de que vive o homem?*), afinal o mesmo movimento que atesta a

⁴²² Esse é um efeito épico bastante recorrente na obra de Brecht. Pela execução rotineira de um trabalho no pano de fundo e pelo modo como uma figura das classes populares, num comentário, reintegra à rotina traços de sua própria alienação projetados num terceiro, a distância entre compromissos de classe emancipadores e a ordem antissocial fica exposta de modo seco, avesso a qualquer populismo. A estrofe final de *Jakob Apfelbock, ou o lírio do campo*, comentada pela entregadora de leite, é um exemplo disso. Ver comentário sobre o poema na seção sobre Wedekind.

punição do igual tira prestígio da rainha. Como se trata ainda de uma ópera, a mesma crítica se estende à capacidade desse gênero de conferir aura sobrehumana e atemporal à ordem burguesa:

“Um policial – Não eram nem cinco horas e todas as ruas de Newgate já estavam entupidas de todo tipo de gente; agora então, nem dá para passar.

Smith – Que estranho; como é que elas ficaram sabendo?

Policial – Se continuar assim, daqui a pouco toda Londres vai ficar sabendo. Aí, as pessoas que iam ver o cortejo da coroação vão aparecer todas aqui. A rainha terá que desfilar por ruas vazias”

O restante da cena se desenvolve então como uma espécie de ‘Santa Ceia’ em que cada núcleo dramático é representado num pequeno episódio em que cada qual nega a MacHeath a ajuda que o tiraria da forca. O primeiro representante é o próprio Smith a quem MacHeath tenta subornar pela segunda vez, deparando-se entretanto com um carcereiro bem menos ‘benevolente’ que aquele que guardava a cela do bandido em sua primeira apreensão. Não que ele tenha se tornado um de exemplo retidão; na manhã seguinte à coroação, a vida há de seguir seu rumo: portanto, o suborno é agora fixado em 1000 libras.

Seja nesse caso, seja no dos bandidos, que se segue, cada um dos apelos de MacHeath é pontuado epicamente por uma canção, repartida em duas estrofes.

Clamor da tumba

Essa prece – mais do que canção – é uma paródia da *Epístola aos amigos*⁴²³, parte final do *Testamento* de Villon, preenchida por Brecht com detalhes concretos da trama da *Ópera dos três vinténs*. Ela será aqui desmembrada em duas partes, cada uma das quais destinada respectivamente à interação de MacHeath com os guardas e com os bandidos.

⁴²³ As duas estrofes originais, respectivamente: [“Vinde vê-lo em atroz calamidade,/ Nobres homens, sem tributos retidos,/ Que sois livres de império e majestades,/ E só a Deus no céu sois prometidos./ Terça e domingo são jejuns batidos/ E tem os dentes mais longos que ancinhos;/ Após pão seco – e nada de pasteis –/ Corre nas tripas água aos borbotões. Jaz no solo, sem mesa e sem tripé:/ Fica o pobre Villon sob os grilhões?”] [“Tende piedade, ó tende piedade/ Ao menos vós, amigos mais sentidos!;/ No fosso estou, e sem amenidades/ Cá neste exílio ao qual fui remetido/ Pela sorte, por Deus foi permitido./ Moças, amantes, jovens e donzéis,/ Saltimbancos girando sobre os pés,/ Velozes dardos, finos agulhões,/ Gargantas-guizos como cascavéis,/ Fica o pobre Villon sob os grilhões?”]. “Epístola aos amigos”. VILLON, François. *Op. Cit.*, p. 347 e 349.

Em ambos os casos, é o martírio dos agonizantes em contraste com a sorte dos vivos que é relatado – a ironia vai sendo afiada pelo choque entre os hábitos corriqueiros e o sofrimento de quem morre. Ainda assim, na primeira estrofe em terceira pessoa, a ênfase recai sobre o pedido de clemência e no fechamento dos horizontes do morto, um processo que se dá quase que naturalmente, obra do destino:

1

Ouçam a voz que pede piedade
MacHeath não jaz debaixo da roseira,
Porém na escura tumba, em verdade.
Culpada disso é a sina traiçoeira.
Que Deus do céu lhe envie a mão clemente!
Não há ninguém no mundo que o proteja?
Seus ossos sentem frio de inverno.
Quando morrer, bebam uma cerveja
Mas tirem-no agora deste inferno,
Terminem seu martírio tão pungente!

Já na segunda estrofe, a enunciação é deslocada para a primeira pessoa e o foco recai sobre a usura dos vivos, de modo que é propriamente a recusa dos pares em fornecer ajuda – ou pior, a expropriação ativa – seu assunto predominante:

2

Agora vejam como ele sofre,
A vítima da pérfida maldade!
Você aqui, que adoram só o cofre
E o julgam ser maior autoridade,
Não deixem seu herói na fossa, gente!
Corram depressa junto à soberana
Para pedir clemência, anistia;
Pois os malvados contam minha grana
E, eu sofrendo, riem de alegria.
Terminem meu martírio tão pungente!

Numa como noutra incidência da música, a recitação é feita num canto rápido e sussurrado, acompanhado por um toque funeral em *pp* no tambor. Trata-se aqui de um gesto, afinal essa é a diminuição da célula-base que estrutura a marcha fúnebre da *Canção da Pirata Jenny*:

Clamor da tumba, tambor, compasso 1

Canção da pirata Jenny, piano, compasso 28

O mesmo motivo rítmico é igualmente marcado no piano, cuja linha desenvolve uma harmonia cromática inteiramente suspensiva, brevemente polarizada pelo Lá menor, que vai do bicorde de mi/si à sua inversão si/mi. Ou seja, exatamente como o ‘clamor da tumba’, ela faz um percurso que, para o ouvido tonal, vai do nada ao nada (ver *anexo j*).

Em geral, assim como esta cena fecha o processo de reacomodação dos arranjos transversais entre as classes, é possível dizer que, sem piratas, sem canhões, o horizonte de emancipação ligado ao crime é aqui também sepultado. Mas não antes que o gesto ligando a marcha fúnebre de Jenny a esta indique o que foi desmobilizado de um momento ao outro na forma.

*

Logo após a primeira incidência do *Clamor da tumba*, Matthias e Jakob chegam à cela de Old Bailey. A primeira fala de Matthias, um distanciamento épico, já indica que, como ficara sugerido durante toda a peça, ele passou a tomar conta dos negócios do bando. Isso é dito no mesmo tom sumamente elegante que ele empregara para louvar o ‘Capitão’ e sua noiva durante a *Cena 2*, numa fala que, lateralmente, retoma também a *Canção do cafetão*, indicando que a vingança privada de Jenny não mudou muito a situação das prostitutas. Movimento que também deixa entrever um cálculo de garantia da seguridade social em situação-limite, onde a prostituição proibida tira do governo, disfarçada em atividade legal, a ninharia que ele oferece em troca de deixar mulheres à mercê da prostituição:

“Matthias – Desde que o Capitão foi embora, eu é que tenho que emprenhar as nossas damas para que elas se beneficiem do parágrafo da incapacidade! É preciso ser de ferro para manter-se firme neste trabalho. (...)”

A cena segue numa discussão entre MacHeath e os capangas, em que ele pede ao bando o dinheiro que o tiraria da forca. Como se trata de uma soma enorme, os

bandidos teriam de ir buscá-lo ou de praticar mais crimes para levantá-lo. Justamente isso dá oportunidade para que eles ‘não se apressem tanto’ a ponto de chegarem em tempo para salvar seu chefe. O atraso dos bandidos, aventado já como uma possibilidade no momento mesmo do pedido, põe em questão novamente o destino da passeata dos mendigos, que no começo da cena fora mencionado pelos guardas que estão montando o cadafalso. Lógico que quem usa isso como desculpa para se atrasar é Matthias, numa fala onde se nota, pelos súbitos ares de enfado com o povo lá fora, a nova posição do capanga transformado em cabeça de gangue:

“Jakob – Então vamos rapidinho Matthias, senão não vai adiantar nada.

Matthias – Se é que a gente consegue passar; está tudo entupido. Essa plebe! *Ambos saem*”

Eventos secundários vão marcando o tempo da cena, que se comprime mais e mais (medido a cada fala por MacHeath, aliás, com precisão talvez impossível para o século XVIII). Há também um reforço da paródia da Santa Ceia, quando o delegado Tiger Brown manda perguntar a MacHeath o que ele vai querer para sua última refeição (Jesus não teve essa lambuja; já Barrabás...).

Mas se a tônica aqui é a da traição de todos contra MacHeath, então a mesma situação se repete com Polly, num episódio rápido em que um breve lampejo de arrependimento pelas memórias não compartilhadas é logo interrompido pela impossibilidade em se levantar a quantia do suborno, sob a alegação de que, conforme ao desejo do ‘Capitão’, a soma já fora despachada para Manchester. O mesmo se passa com Tiger Brown, quando, num episódio igualmente abreviado, a leve intenção de deixar vazar o lamento pelos velhos tempos cede logo ao acerto pelas últimas entregas de MacHeath. Num diálogo em que, sob todas as medidas, Brown barganha até mesmo as oito libras que escaparam às contas do ‘ex-marujo’:

“Tiger Brown – Bem, se você faz tanta questão: primeiro temos aqui a quantia referente à captura de assassinos, denunciados por você ou seu pessoal. No total do que você recebeu do Governo (...) Como? Só 8 libras, mas o combinado...”

A lembrança da *Canção dos Canhões*, que já discorria sobre as idas e vindas dos três amigos unidos e separados pela patente, forma por isso mesmo o gancho para a

mais uma paródia de Villon na peça. Trata-se da *Quadra*⁴²⁴, que Brecht adaptou pela simples inserção do nome do bandido e da alusão à traição de Brown:

“Mac – Três anos na Índia – John estava lá e Jimmy também –, cinco anos em Londres, e esta é a paga. *Mostrando o aspecto que terá como enforcado.*

Mackie jamais a um piolho ofendeu
E pende por obra de um ser traiçoeiro.
No seu pescoço, que a corda torceu,
Sente ele o peso do próprio traseiro”

A entrada de Peachum sela o destino de MacHeath com aquela mesma fala da Cena 3, que ali funcionava como prenúncio e aqui funciona como paródia de sentença, no tribunal dos iguais que acaba de condená-lo. Ela faz com que todas as manobras cruentas relatadas pela peça ganhem os ares daquela impessoalidade de que nenhuma transação financeira – rebaixamento da objetividade judicial – pode prescindir, não importa quantos pescoços e traseiros tenham sido levados para o cadafalso:

“Peachum – Senhor MacHeath, o destino determinou que o senhor, sem que eu o conhecesse, se tornasse meu genro. As circunstâncias nas quais eu o vejo pela primeira vez são bem tristes. Senhor MacHeath, outrora o senhor tinha luvas de pelica brancas, uma bengala com castão de marfim, uma cicatriz no pescoço e frequentava o Hotel do Polvo. Agora, só lhe restou a cicatriz, que dentre todas as suas marcas, é a de menor valor e frequentar, só as gaiolas, para, como é de se prever, logo, logo, lugar nenhum...”

Depois de uma série de falas espalhadas nas quais predomina a mesma comiseração hipócrita demonstrada por todos, segue-se a conhecida fala de MacHeath sobre o desbalanço de forças entre os pequenos e os grandes criminosos. É notório aqui como o mesmo raciocínio que atribui às “circunstâncias” a queda de MacHeath tem peso diferente na boca de Peachum e na do bandido agora condenado. Por isso mesmo, essa fala constitui também uma espécie de distanciamento épico, que, no fundo, sob a atitude de autocontenção do criminoso burguês – que não quer parecer indigno na hora da bancarrota providenciada –, relativiza as traições, impedindo que elas sejam vistas apenas do ponto de vista moral.

⁴²⁴ “Eu sou François, isso me pesa;/ Sou de Paris, junto a Pontoise;/ De uma corda que se retesa/ verá o pescoço o quanto o cu pesa”. VILLON, François. *Op. Cit.*, p.367.

Essa mesma fala, dirigida ao público, é que serve de gancho para a última paródia de Villon:

“Mac – É, não vamos deixar as pessoas esperando. Minhas senhoras, meus senhores, estão vendo extinguir-se o representante de uma classe em extinção. Nós, os pequenos artesãos burgueses, que trabalhamos com o bom e velho pé-de-cabra as modestas caixas dos pequenos comerciantes, estamos sendo engolidos pelos grandes empresários atrás dos quais estão os bancos. O que é uma gazua [mouros x Cruzados] comparada a uma ação ao portador? O que é o assassinato de um homem comparado à contratação de homem? Concidadãos, aqui me despeço de vocês. Agradeço por terem vindo (...) A coincidência de algumas circunstâncias infelizes provocou minha queda. Pois bem – eu caio”

Balada na qual MacHeath pede desculpas a todos (Epitáfio)

Assim como *A ópera dos três vinténs* é aberta pela intermediação de três aberturas sucessivas disfarçadas, também agora, quando a peça se encaminha para seu desfecho, esse número funciona como uma espécie de *finale* que vai duplicar a função do *Finale III*. Para escrevê-lo, Brecht adaptou o *Epitáfio – balada dos esforçados* de Villon, um poema bastante sério e meditativo, no qual o Eu-lírico, já no cadafalso, malgrado a costumeira veia escatológica, pedindo clemência e prevenção aos que ali estão, relativiza seus crimes espelhando-os na soberba dos vivos.

O modo como ele foi alterado por Brecht, contudo, faz com que o mesmo tipo de crivo de classe que atuava em *Pois de que vive o homem?* seja agora atualizado, criando no poema, em estrofes suplementares, um olhar *post mortem* para as assimetrias sociais. Nesse sentido, o poema fica dividido entre o mesmo tipo de relativização atemporal vigente no original e a relativização de classes que a peça, em seu decurso, foi retratando sob um juízo também suspenso.

Essa divisão realiza-se inclusive graficamente no poema de Brecht. Afinal, em suas 1ª e 2ª estrofes ele se estrutura pelo olhar cristão, no qual a primeira ordem de relativizações tem a primazia:

1

Irmãos que vêm após a nossa morte,
Contenham-se do impiedoso insulto,
Também não riam da perversa sorte

Atrás das barbas bobo riso oculto,
E não praguejem sobre os enforcados,
E não se mostrem, qual justiça, duros;
Pois todos nós deixamos de ser puros
E todos nós afundamos nos pecados.
Queiram ouvir a nossa advertência,
Pedindo a Deus a graça e a clemência

2

As chuvas a nós todos purificam
Lavando a carne muito bem-nutrida;
Os olhos, insaciáveis nesta vida,
Para que não cobicem, corvos picam.
Alto subimos, cheios de ganância,
Pagando nossa arrogância,
Deixando nossa existência amada
Igual a sujo esterco sobre a estrada.
Queriam ouvir a nossa advertência,
Pedindo a Deus nossa clemência

Já nas 3ª e 4ª estrofes, ele passa do indistinto e cristão “irmãos” para o apelo aos pares marginais, dirige a eles suas desculpas e nesse ínterim realiza uma enumeração deles. Mas, finalmente – segundo à verve do bandido – termina por negar até mesmo esse pedido, invertendo-o num ataque dirigido especialmente à polícia, mas não só a ela:

3

Às moças, desnudando seus seios
Para pescar fregueses sempre prontos,
A cavalheiros que não são alheios
Aos charmes das perdidas nos seus pontos,
Aos vagabundos, frescos, prostitutas,
Aos maltrapilhos, loucos e birutas,
Eu peço também que perdoem meus pecados.
Também aos tiras. Claro, não os invejo,
Alimentar os presos com sobejos
E torturar na cela escura e fria.
Eles merecem minha maldição,
Mas prefiro ser condescendente,
Que aprendam a magnânima lição:
Lhes pedirei perdão humildemente

Que suas caras se desfaçam logo
 Sob golpes de martelos mais pesados!
 De resto, quero esquecer e rogo:
 Desculpem pois todos os meus pecados!”

Uma vez que não se trata de uma simples balada aqui, mas sim de um *finale* disfarçado, a música, conseqüentemente, vai se estruturar de modo bem mais minucioso que a média das canções, tal como nos *finalli* e nos números decalcados da ópera (*Dueto do Ciúme*) que apareceram até agora. Também os gestos que ela realiza são múltiplos, evocando pontos diferentes da trama, ressignificando-os.

Ou seja, se toda a sua dinâmica, em sua passagem do *Sostenuto* ao *Poco animato*, imita, numa ambiência mortíça, diferente da semântica da batalha medieval, a curva de intensidade e os meios da *Pois de que vive o homem?*, as estrofes 1 e 2 – onde predomina o lento e desanimado *Sostenuto* – estão vazadas segundo um gesto que retoma o *Finale I* (*Sobre a incerteza das circunstâncias humanas*), bem no ponto em que Peachum, circunspecto, entra acompanhado do *Harmonium* e sentencia a felicidade do *Shimmy* de Polly. Esse, o motivo em *ostinato* executado pela flauta, o fagote e o trompete (um timbre até aqui inédito) que serve como linha condutora do arranjo até a segunda parte da balada:

Epitáfio, compasso 1

Finale I, compassos 11-13

No que toca ao trabalho motivico na voz, os 20 compassos das estrofes 1 e 2 estão divididos em sessões de métrica irregular. E aqui também está outro gesto, pois, se os 6 últimos compassos apenas formam o estribilho que acompanha o dístico sempre retomado ao final dessaas estrofes (“Queriam ouvir nossa advertência,/ Pedindo a Deus nossa clemência”), os 12 primeiros são na verdade derivações da melodia de *Clamor da Tumba*, só que, em contraste com a esbaforida recitação do pedido de clemência anterior, eles aparecem ralentados, imitando a mesma curvatura:

Epitáfio, compasso 3

Clamor da tumba, compassos 8-10

Nas estrofes 2 e 3, o andamento se apruma no *Poco animato* e seus rompantes evocam a segunda sessão de *Pois de que vive o homem?*. Isso se dá também em duas partes. Inicialmente, durante os 8 primeiros compassos (sobre seis versos) a melodia da voz permanece idêntica à das estrofes 1 e 2, só que cantada em *mf*, enquanto que a textura orquestral, antes comprimida no *ostinato* fúnebre à Peachum, é subitamente adensada em *mezzo forte* pelos assertivos acordes em mínimas dos sopros. Já num segundo passo, sob o mesmo acompanhamento, a melodia na voz (bem no ponto da enumeração das prostitutas, mendigos, loucos, etc) abandona seu ondulado resignado e se esgarça em anacuses com saltos descendentes, num movimento inverso ao do coro que, naquele hino proletário, em movimento ascendente, cantava: “Não vos deixeis, senhores, iludir: o homem vive só de destruir” [“Ihr Herren bildet euch nur da nicht an:/ Der Mensch lebt nur vom Missetat alein”]:

Epitáfio, compassos 32-33

Pois de que vive o homem?, compassos 32-33

Em geral, pode-se dizer que aqui reitera-se o mesmo sentido geral que estava esboçado em *Clamor da tumba*. Esse olhar *post mortem* que relativiza o sentido da vida de acordo com seus limites temporais e de classes faz pela última vez ressoar as alegorias revolucionárias da peça, bem quando o “herói” da peça, instância ambígua, está condenado pela comunidade antissocial.

FINALE

Marcha para a forca

O momento em que MacHeath é carregado por Smith até o cadafalso equivale à última quebra épica do fluxo da ação. Como indica a rubrica, os atores, é lógico, saem pela porta à esquerda e retornam pela porta à direita com lampiões nas mãos, criando assim uma ambiência de execução pré-moderna em plena aurora (são 6h conforme os acertos para a coroação). Note-se que a peça não resolveu a questão da passeata de mendigos, nem vai de fato resolver.

Quando MacHeath já está sobre o cadafalso, vem a fala de Peachum, distanciada epicamente, e interrompe o percurso da peça. Em que seja o ator intérprete de Peachum aquele que realiza esse movimento também há o que dizer mais adiante:

Peachum – Prezado público, lá vem o fim:
O senhor MacHeath será enforcado,
Pois toda a cristandade age assim –
Cada qual paga pelo seu pecado.
Porém, não pensem como aprovado
Por nós o que pratica tanta gente.
O senhor MacHeath não será enforcado:
Nós temos um desfecho diferente.
Na ópera a injustica que nos laça
Fica vencida, às vezes, pela graça.
Eis um arauto com a boa nova,
Que salva o herói da escura cova.

Entrada do arauto a cavalo (Finale III)

Sendo de fato o único ponto da obra que se desenvolve do começo ao fim como uma paródia de ópera em estado (quase) puro, nesta cena, o próprio mecanismo de crítica interna da peça se expõe. Como se trata, entretanto, de um final que inverte e repõe todas as críticas acumuladas, realizando falsamente as aspirações em causa, ainda assim, nessa pequena encenação, a escolha dos atores que interpretam cada um dos papéis não é indiferente. Por isso mesmo o que acontece aqui continua refratando-se para a trama e é por ela comentado.

Voltando à questão da quebra épica da ‘Marcha para a força’ feita por Peachum, pode-se notar que ela tinha sido criada pela suspensão da implacável lei de Deus no Pentateuco que equilibra severamente pecado e punição (“pois assim age toda a cristandade”). Ou seja, ela realiza em chave farcesca exatamente a boaventura universal que o cristão praguejante desejaria, não fossem tais e quais as “circunstâncias” (“mas as circunstâncias o permitem?”) que o fizeram acossar o bandido até o cadafalso.

Em sentido análogo, justamente aquele que tinha condenado MacHeath por receio da reação da coroa à passeata dos mendigos, Tiger Brown, é o ator que aparecerá, investido da mensagem real, anunciando a boa nova. Quem o vê despontar no horizonte da falsa reconciliação é o coro, que, numa paródia das cenas de guarda medieval (digamos, a primeira de *Hamlet*), interpela o estranho em versos protocolares:

“Coro – Escuta! Quem vem lá?
O real arauto vem aí!

Briosamente montado, Brown aparece como arauto”

A mensagem que o arauto transmite corresponde, não só ao perdão da rainha aos crimes de Macheath, como também a uma pensão vitalícia, a um castelo em Marmarel e aos votos régios de felicidade no casamento. Ou seja, com um só golpe da vara de condão, entre os júbilos de todos a cada pronunciamento, está resolvida a briga cruenta dos bandidos, filantropos e policiais pelos vinténs e a luta das donzelas pela felicidade conjugal. Daí porque, seja num surrado e esperançoso adágio popular dito por MacHeath, seja numa boboca fala de Polly, a solução será recebida como se não tivesse custado o que custou durante a trama “real”. A alegoria cristã, filtrada pelo olhar mundano popular, continua ironizando a situação, agora por ressaltar a platitude das reações:

“Mac – Salvo! Salvo! É, eu sabia, quando o Diabo fecha a porta, Deus abre uma janela.

Polly – Salvo, o meu querido Mac está salvo. Estou tão feliz!”

Mas logo em seguida, a pontinha de amargor dos Peachum, destilada desde a primeira cena na rouparia, começa a inverter o tom farcesco da cena. É quando a Sra. Peachum, logo secundada por Peachum, diz:

“Senhora Peachum – Afinal, tudo acaba bem. Que vida boa e tranquila teríamos se os reais arautos chegassem sempre a galope”

A fala de Peachum, por sua vez, mantendo-se na mesma tônica, passando a convocar todos que ali estão – e numa quebra épica isso significa: também a plateia –, por incluir a verdade que está sendo omitida pela cena, acirra ainda mais a ironia. Até porque o “Coral dos mais pobres entre os pobres” vai ser cantado por quem, em clima de casacos de pele e delírio operístico, supostamente não sofre o que ali foi retratado.

“Peachum – Por isso, fiquem todos onde estão para cantar o “Coral dos mais pobres entre os pobres”, cuja vida dura vocês representaram hoje, pois, na realidade, justamente o fim deles é que é péssimo. Os reais arautos quase nunca aparecem, depois que os pisados desta vida se levantam. Por isso, a iniquidade não deveria ser por demais perseguida”

Note-se que essa ironia é polarizada pelo critério de classe, pois justamente nesse ponto em que a compaixão é desperatada nos privilegiados há a leve sugestão de que, mesmo sem arauto, os ‘pisados desta vida’ se levantam. Isto é, o que deveria ser o mais efusivo convite para que a má consciência se aliviasse na segura distância de um ‘eles/nós’, na farsesca resolução do conflito e na compaixão cristã, é na verdade um modo de abalar a certeza da passividade dos oprimidos e escancarar a hipocrisia da própria caridade estimulada.

A isso, segue-se o coral, que também é projetado numa tela, agora não mais incitando à suspensão do juízo e ao raciocínio, mas sim, maliciosamente – salvo por um pequeno detalhe –, convidando todos ao canto de uma estrofe bárbara sobre a certeza de que os oprimidos vão continuar passivos diante da opressão e vão se aniquilar numa luta fratricida, tão natural como o inverno. Uma vez que toda a ideia do final desta cena vem do livro dos Provérbios⁴²⁵ cruzado com o *topos* cristão do ‘vale de lágrimas’, temos aqui de volta a técnica das paródicas demoníacas de *Hauspostille*, fechando-se em mais um ‘escândalo público’. Por isso mesmo, também aqui a ambiguidade se repete, afinal, se o ‘vale de lágrimas’ cristão ou a coleção de cenas comoventes da ópera são sustados durante a peça, aqui eles estão também “transbordando”:

⁴²⁵ “Não roubes ao pobre porque é pobre; nem atropes na porta o aflito”. Provérbios, 22:22.

“JAMAIS PERSIGAM TANTO A INIQUIDADE
POIS ELA MESMA EXAURE SEU ALENTO.
PENSEM NA NOITE FRIA QUE INVADE
O VALE TRANSBORDANTE DE LAMENTOS⁴²⁶”.

Como tudo isso é conduzido por Peachum, temos aqui, novamente, mais uma demonstração de que o ponto de vista da peça se atrela à mesma má consciência catilinária própria ao “rei dos mendigos”⁴²⁷. A peça não toma o partido dos explorados, mas faz com que seu ponto de vista lentamente corroa a certeza do imobilismo que a arte cultiva sob a insígnia dos valores universais. Ou, nas palavras do prólogo de *Um homem é um homem*, nos pontos em que as resistências antissociais das camadas populares à ordem antissocial indicam uma ordem melhor que a imposta pelos privilegiados, ‘o chão em que o mundo se assenta, tal como a neve’ é revelado como algo movediço, sujeito à transformação política.

A música segue as sugestões da cena, desenvolvendo-se como mais um dos poucos números em que a ópera é parodiada tal e qual. A questão no entanto é que, na cópia aparentemente direta de trechos disparatados de ópera, os clichês são refratados pela alusão ao trabalho que a música já fixou na peça.

Isso acontece em todas as suas partes. Seja na música de campana que anuncia a chegada do arauto (compassos 1-60); seja no júbilo sob o qual o pronunciamento da rainha é feito (o recitativo dos compassos 60-82); seja nas libações de MacHeath e Polly (o *allegro molto* dos compassos 82-122); seja na ponderação do sacristão Peachum (o *allegro moderato* dos compassos 122-146) a música aproveita para retomar lateralmente motivos espalhados por grande parte dos números da peça. Por exemplo, o ritmo galopante de semicolcheia e semínima, que é próprio do hino e das marchas; a menção à *Balada do café* bem quando Polly diz que ‘está tão feliz’ (clarinete,

⁴²⁶ Alteramos a tradução aqui contra a escolha do “cheio” para o último verso, vertendo ‘schallen’ (explodir, ressoar, estourar) por “transbordar”. Afinal esse verbo, além de remeter a todo o contraste bíblico entre cisterna e fonte (“O meu povo cometeu dois crimes: eles me abandonaram, a mim, a fonte de água viva; e cavaram as suas próprias cisternas, cisternas rachadas que não retêm água”. Jeremias 2.13), conserva a nota ameaçadora da fala de Peachum sobre os ‘pisados que se levantam’. Eis o original: “Verfolg nicht das Unrecht zu sehr, in Bälde/ erfriert es schon von selbst, denn ist es kalt./ Bedenkt das Dunkel und die grosse Kälte/ In diesem Tale, das von Jammer schallt”. “Die Dreigroschenoper” In: BRECHT, Bertolt. *Die Stücke von Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, p.202.

⁴²⁷ Numa fase em que, sob o exílio imposto pelas hordas nazistas e o cesarismo hitleriano, Brecht está refletindo bastante sobre a questão do caráter antissocial que permeia toda a sua obra na década de 1920, ele registra a seguinte impressão sobre Catilina, certamente extraída de seus estudos para o romance *Os negócios do Sr. Julio Cesar*: “Catilina é sem dúvida a plebe na sua condição mais baixa, uma figura asquerosa, mesmo depois que tiramos fora toda a lama que a classe dominante atirou nele. Mas talvez tenha sido por causa disso, porque certas inibições não funcionavam, que ele pôde, sendo totalmente imoral, corrupto e desprovido de preconceito, perceber as confusões ideológicas que prevaleciam sobretudo entre os membros da plebe. Há aqui uma tentativa de mobilizar os escravos, ou, melhor talvez, uma disposição para tanto (que era parte da disposição dele para *qualquer coisa*). Isso já continha toda a “concepção cesariana”, tanto quanto era a concepção a *city*, com seu programa para a Itália, seus projetos de assentamentos etc., mas havia também o cancelamento das dívidas e naturalmente a questão da convocação dos escravos, o que de resto era contra a *city*. Com isso a plebe entregou seu programa ao aventureiro oportunista. O programa não podia ser posto em prática sem os escravos, como esse homem compreendeu quanto tentou executá-lo. Dois mil anos de difamação pelas classes dominantes foi o resultado”. “20.7.38”. BRECHT, Bertolt. *Diários de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.3.

compassos 117-118); o motivo rítmico da marcha fúnebre de Jenny, quando Peachum lembra dos ‘pisados que se levantam sem arauto’ (compassos 122-146).

Essa abordagem paródica, cruzada com múltiplos gestos épicos se expõe gritantemente ainda no *Coral* final. Este, como comenta David Drew, além de ser uma paródia dos corais bachianos igualmente inspirados na liturgia protestante, nada mais é que uma colagem disfarçada de várias das canções que foram executadas ao longo da peça (ver *anexo I*)⁴²⁸, mas mesmo em seus traços exteriores pode-se notar os truncamentos ironizantes. Afinal suas longas e assimétricas curvas ascendentes e descendentes, seu tom maior, e o *tutti* triunfante em *ff* contrastam fortemente com a severa lembrança do sofrimento, ressignificada pela paródia bíblica e revolucionária do último poema da peça.

⁴²⁸ “Motifs, tags and related matters” DREW, David. In: HINTON, Stephen. *The Cambridge companion to The Threepenny Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p.159.

Anexos:

a)

Maestoso [♩ = 84-100]

I. Altsaxophon in Es (und Klarinette in B)

II. Sopransaxophon in B (und Tenorsaxophon in B)

III. Trompete 1 in C

(VI) Trompete 2 in C

IV. Posaune

V. Banjo

VI. Pauken

VII. Harmonium

Maestoso [♩ = 84-100]

Ouverture (minueto), compassos 1-6

b)

Eb(5, sem 3a)

F7

Das ist der Mond über Soho

Bbm

Das ist der verdammte fühlst du mein Herz schlagen Text

Bbm6m

Bbm

E (11+) (6M)/ G#

Das ist das 'wenn-du-wohin-gehst-gehe-ich-auch-wohin-Johnny'

Am

(Dm)

Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst

Canção do em-vez-de, refrão.

c)

D(11)7

Billy Lawgen und Mary Syer

A(11)(9M)

D(11)7 si/fa#

Wurden letzte Mittwoch Mann und Frau.

Eb(5dim)7

Dbm7(9) sol/do

Wissen Sie, was ihre Frau treibt? Nein!

Eb(5dim)7

Dbm7(9)

Lassen Sie Ihr Lüstlingsleben sein? Nein!

sol/do

Hoch sollen sie leben! Hoch!

C(6)

B(add11)

Billy Lawgen sagte neulich mir

C(6)

B(add11)

sol#/do#

Mir genügt ein kleines Teil von ihr.

Canção de núpcias para gente pobre; primeira, segunda e terceira entradas.

d)

Kleine Flöte (ad lib.)

I Altsaxophon in Es (und ev. Bariton-saxophon in Es und Klarinette in B)

II Tenorsaxophon in B

III Trompete 1 in B

(VI) Trompete 2 in B (ad lib.)

IV Posaune

V Banjo (ev. Hawai-Gitarre)

VI Schlagzeug

MACHEATH

BROWN

Foxtrott-Tempo (♩ = 92)

VII Klavier

KIFI (ad lib.)

I ASAX in Es

II TSAX in B

III Trp 1 in B

IV Pos

V Bjo

VI Sgz

MAC

VII Klav

RE- LA- RE- M- LA D(9)

LA- mi- sib- ASb

5

A

nimmt ev. B Sax

SO- LA- LA B7 (E6(9))

A

1. John war dar- un- ter und

Canção dos canhões, compassos 1-10.

e)

VII Klav

I Asax in Es

II Tsax in B

III Trp 1 in B

(VI) Trp 2 in B (ad lib.)

IV Pos

V Bjo

VI Sng

VII Klav

135

ff

Ende des ersten Aktes

Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana (Finale I), compassos finais 129-141.

f)

Andante con moto (♩ = 70)

I Klarinette in B

II Tenorsaxophon in B (und Sopran-saxophon in B)

III Trompete in B

IV Kontrabaß

V Violoncello

VI Glockenspiel

POLLY

VII Harmonium (und Klavier)

pizz.

pizz.

D6(9) F#1/A A/B E7M F7(9)(4ava) F#9

[POLLY spricht während diese Musik erklingt.] ①

Andante con moto (♩ = 70)

pp

7 1. 2.

I Kl in B

II Tsax in B

III Trp in B

IV Kb

V Vc

VI Glock

POLLY

VII Harm

arco

arco

pizz.

pizz.

6 7M

wechsell zum Klav Klav

pp

① POLLY spricht einige Zeilen des Textes (siehe gegenüberliegende Seite) vor dem instrumentalen Hintergrund in T. 1-12.
POLLY speaks several lines of text (see opposite page) over the instrumental background of mm. 1-12.

Melodrama (introdução da Canção de despedida), compassos 1-12.

g)

Eb (III)

Cm (I)

Da ist nun einer schon der Satan selber

C7 - Fm (IV)

Der Metzger er und alle andern Kälber

Bbm (IV de Fm)

Der freschte Hund, der schlimmste Hurentreiber

C7/E (V de Fm) Fm (I) Fm5dim

Wer kocht ihm ab, der alle abkocht: Weiber!

A/E Cm/Eb Cm5dim/Eb

Das fragt es ob er will, er ist Bereit

Dm (II de C) G7 (V de C)

Das ist die sexuelle Hörigkeit!

C/E (I) Am/E (VI)

Er glaubt nicht an die Bible, nicht ans B.G.B

D7 (V de Gm) Gm/D (I)

Er meint, er ist, der grösste egoist.

Eb (VI) Ab/Eb

Weiss das wer'n Weib sieht, schon verschoben ist

E Fm(add4, sem 5^a)

Drum duldet er keiner Weib in seiner Nähe.

Eb (I) Ab/Eb (V)

Er soll den Tag nicht vor den Abend loben

Abm/Eb (Vm) Ab(sus4)

Denn vor es Nacht wird liegt er wieder droben.

Balada da servidão sexual, estrofes.

h)

Tango-Tempo (♩ = 58)

I. Altsaxophon in Es
(und ev. Klarinette
in B und Flöte)

II. Tenorsaxophon in B
(und Sopran-
saxophon in B)

III. Trompete in B

IV. Kontrabass
(und Posaune)

V. Banjo
(und Bandoneon
und Gitarre,
ev. Mandoline)

VI. Schlagzeug
(mit Pauken)

JENNY

MACHEATH

VII. Klavier

Tango-Tempo (♩ = 58)

1. In ei - ner Zeit, die jetzt ver - gan - gen

Canção do cafetão, compassos 1-4.

i) C

F/C

Ihr saht den weisen Salomon,
 Fm/C C

Ihr wisst was aus ihm wurd.
 A/C# Dm

Dem mann war alles sonnenklar
 Bm5dim/D Bm5dim/F F#m

Er verfluchte die Stunde seiner Geburt
 C#7 F#m

Und sah das alles eitel war.
 B(5) Bm5dim/D

Wie gross und weiss war Salomon!
 C#m5dim/E

Da seht da war es noch nicht Nacht
 D(6)

Da sah die Welt, die folgen schon,
 E7 Am

Die Weissheit hatte ihn so weit gebracht
 D(5) Gm C7 F

Beneideswert, wer frei davon!

Canção de Salomão, estrofes

j) E(5)

E6m

Nun hört die Stimme, die um Mitleid ruft
 F#m7(6m) E(5)

Macheath liegt hier nicht unterm Hagendorn,
 Am/E

Nicht unter Buchen, nein, in einer Gruft!
 Fm#(6m) E(5)

Hierher verschlug ihm des Geschickes Zorn.
 A#(11+)(6m) Bm

Gott geb, das ihr sein letztes Wort noch hört!

B(11)(6m)-3a Bb(5dim)(6M)

Die dicksten Mauern schliessen ihn jetzt ein.
 A(11)(6m)-3a G#(11+)(6m)

Fragt ihn denn gar nicht, Freunde, wo er sei?
 Am

Ist er gestorben, kocht eure Eierwein.
 G(6m) A#(6m)

So lang er aber lebt, steht ihm doch bei!
 B(add4) B(5)

Wollt ihr, dass seine Marter ewig währt?

Clamor da tumba.

I) Trechos extraídos das canções...

Moderato (♩ = 85)

P

Peachum: Denn für die-ses Le - ben ist der Mensch nicht schlaug e - nug

Ex. 8b

C⁺

Ihr saht den wei - sen Sa - lo - mo

Ex. 8c

(♩ = 58)

D

Macheath: Ich schüt - zte Sie und sie er - nähr - te mich

Ex. 8d

Andante quasi largo

E

Mrs Peachum: Da ist nun ei - ner schon der Sa - tan sel - ber

(♩ = 58)

F

Macheath: le - bten wir schon zu - sam - men, sie und ich

Ex. 8f

Molto agitato (♩ = 66)

F

Macheath: Mac - heath liegt hier nicht un - ter'm Ha - ge - dorn

... e sua colagem no *Coral dos mais pobres entre os pobres*:

$\text{♩} = 40$

f Ver - folgt das Un - recht nicht zu sehr, in Bäl -

de er - friert es schon von selbst, denn es ist kalt.

Be - denkt das Dun - kel und die gro - sse käl -

te in die - sem Ta - le das von Jam - mer schallt.

8. Conclusão

Quem por acaso já teve a curiosidade de conferir o olhar que Brecht voltou *a posteriori* para o interessante e vivaz processo que aqui tentamos apreender, talvez note que o resultado beira o frustrante. Durante toda a década de 1930, o que podemos ver especialmente em seus *Diários de trabalho* é que boa parte da força das obras que aqui analisamos vem filtrada por um ponto de vista diferente, já não tão animado pela atitude que dá compasso às provocações do ‘kulturbolshevik’ durante a República de Weimar.

A esse respeito, fala por si só o fato de que o próprio autor, agora em exílio, tenha oferecido à crítica o termo com que compreender a diferença entre as obras de maturidade e as desse estranho jovem dramaturgo de Augsburg. Alguém que, durante a década de 1920, antes da Segunda Guerra, rebatia as contradições que, em regime democrático, para deslocar aqui uma fórmula sua, já ‘explodiam como bombas’.

Ainda assim, o que se nota também em meio a esse diário, é que nem sempre Brecht foi a cabo na sanha de enquadramento que às vezes – caberia perguntar pra quê – partindo da constante reflexão do dramaturgo, até segunda ordem um movimento partilhado com a teoria, se interpõe entre leitor e obra. Pode-se ver essa sábia hesitação de sua parte quando, aventando a possibilidade de transformar seu *Baal* numa Peça Diadática, ele pondera radical, inconclusiva e contraditoriamente:

“Hoje afinal compreendi por que nunca pude produzir a pequena *Lehrstücke* sobre as aventuras do *Perverso Baal, o associal*. Os associais não têm papel a desempenhar. São simplesmente os possuidores dos meios de produção e de outras fontes de subsistência, e isso é tudo o que eles são. Naturalmente há também seus auxiliares e os auxiliares de seus auxiliares, mas eles também são só isso. É do mais puro evangelho do inimigo da humanidade dizer que há impulsos associais, personalidades associais etc.”⁴²⁹

A essa altura, cabe lembrar que boa parte da reflexão que se tem feito sobre a obra de Brecht parece estar reavaliando tal ponto de vista. Sendo ela, como se sabe, a primeira a falar em “prenúncios de oficialismo”⁴³⁰ alinhavados em sua obra aqui e ali. Ou mesmo a partir desse momento verdadeiramente complexo da história e da obra de Brecht, em que mercantilização e politização confluem e disputam-se, para repensar seu

⁴²⁹ BRECHT, Brecht. *Diário de trabalho (1938-1941)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.29.

⁴³⁰ A expressão está num ensaio dedicado a pensar se o princípio do estranhamento não padeceria – em seus termos – de “insuficiência objetiva”, como se revelar os interesses subjazendo à aparência não fosse, hoje, quando a exploração econômica e de classe não faz muita questão de se esconder, um pouco como chover no molhado. “Altos e baixos da atualidade de Brecht” In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.117.

movimento integral, do qual fez parte reavaliar as certezas que balizavam a cultura já em crise⁴³¹. Exatamente por isso, é ela também quem, lúcida, pontua: “Brecht nunca foi mais marxista ortodoxo que quando tentou domar sua obra de juventude sob a perspectiva do associal⁴³²”.

Como essa mesma crítica indica, esse olhar um tanto injusto mas não totalmente encerrado, vindo por parte de quem fez o que fez na década de 1920, tem suas razões inscritas na própria obra. Se no momento em que Brecht escreve suas “óperas culinárias” ele já está em contato estreito com o Teatro de Piscator e os grupos de agitprop, imediatamente a seguir, a amizade com Tretiákov, o conhecimento das encenações de Meyerhold e a mobilidade gerada pelo exílio, combinada à formação de um fronte internacional antifascista, vão pôr suas reflexões extraídas do contexto alemão sob nova perspectiva.

Assim é que o poeta de *Hauspostille*, que já escrevia como se, passante casual, riscasse em pedra a miséria alemã, poderá escrever de Svendborg uma lírica similar às instruções deixadas para os militantes do mundo inteiro. Os heróis negativos Kragler e MacHeath, relidos segundo a história milenar das sublevações populares, serão compreendidos sob a perspectiva da condição do lumpesinato. Tanto quanto a utopia expressionista, passado o afobamento anti-idealista, encontrará finalmente melhor juízo no debate sobre a questão do realismo, uma vez pesadas suas contribuições para a modernização do palco e a invenção de meios dramatúrgicos.

Depois da Segunda Guerra, quando Brecht se torna finalmente diretor da companhia fixa Berliner Ensemble, tendo que lidar portanto com as dificuldades de se manter uma produção relevante na DDR, ele também poderá enxergar melhor a contribuição de Piscator para o teatro político. Ele então atribuirá seu céptico caminho nos anos 1920 – em contraste com o militante do outro – às diferentes apreensões do processo revolucionário, compreendendo também o papel das influências de Frank Wedekind e Karl Valentin e, em última instância, remetendo o problema, talvez, à diferença entre uma revolução tocada por conselhos de artistas e profissionais liberais

⁴³¹ Me refiro aqui, no estudo de José Antonio Pasta Jr, à contraintuitiva valorização *estético-política* dos escândalos midiáticos no jovem Brecht. Um ponto de partida que permite ao crítico distinguir e formular o aspecto produtivo da atitude associal brechtiana. Conforme o argumento do livro, a transformação das questões de seu teatro em ‘ceninhas’, expostas em jornais, entrevistas, concursos de poesia, além dos meios livrescos antigos, serviria ulteriormente como modelo para o novo sentido de exemplaridade pública (ou seja, de classicidade) num teatro dedicado a “externalizar contradições políticas naturalizadas” (ou seja, épico).

⁴³² O trecho está na introdução do estudo abrangente de Jameson sobre Brecht. Ele aparece no momento preciso em que o crítico começa a abordar o olhar posterior de Brecht para suas obras dos anos 20, considerando então justamente as afinidades entre o desejo preindivíduo de Baal, a reversão do cinismo (mercantil) no ‘teatro de atualidades’ e a perspectiva coletiva que preside o teatro épico. Cito: “Mas a história nos leva a confrontos impossíveis entre ela mesma e sua pré-história e entre a biografia e juventude: no caso de Brecht esse é o problema de *Baal*. Ele, que nunca foi mais marxista-ortodoxo do que quando, mais tarde tentou domesticar e interpretar sua obra de juventude como a expressão do anti-social, ou melhor do associal (*der böse Baal der asozial*), o que é, decerto, uma forma de dizê-lo”. JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.22.

(Munique) e uma realizada por amplas correntes proletárias que se articularam e disputaram de 1919 a 1923 (Berlim).

A diferença de perspectivas se deve também a diferentes momentos do processo social que levava da formação do comunismo soviético na década de 1920, horizonte decisivo de seu teatro, até o reforço que ele ofereceu, já formado, à atividade anticapitalista às vésperas da guerra, quando o escritor, assim, tinha chances de reler seu teatro de juventude sob novo enfoque. Daí em diante, a apropriação que Brecht fará da teoria marxista também sofrerá a reflexão dos tempos. De modo que o firme pleito pelo teatro épico – que, em seu acerto, pode ter levado consigo os equívocos que indicamos –, sem deixar de estar na base do que depois foi elaborado, vai ser diluído em sucessivas reformulações, também ao toque das relativizações que a própria transformação de seu pensamento, tentando apreender a da sociedade, impôs ao efeito de estranhamento.

Daí em diante, a reflexão de Brecht, acompanhando suas peças, como se sabe, ampliará seu arco, mobilizando meios incongruentes tomados segundo a necessidade. Seja quando em clima de guerra civil a comoção é mais eficiente que o supostamente incontestado rendimento crítico do estranhamento (*Fuzis da Sra Carrar*). Seja quando o acúmulo de material sobre a crise de 1929 permite refletir sobre a origem do cataclisma da Segunda Guerra sob o pastiche do idealismo alemão (*Santa Joana dos Matadouros*). Seja quando o caráter coletivo de produção do teatro elizabetano permite pensar na perspectiva de um teatro feito no bloco comunista sacodido por revoltas dissidentes (*Coriolano*). Seja quando a diferenciação entre o legado classicista de Goethe e a tragicomédia de Lenz permite pensar sobre o papel do produtor na DDR (*O preceptor*). E até mesmo quando a temporalidade camponesa das lendas orientais permite verter para a dialética da luta de classes a especulação sobre o ser e o tempo.

Nesse sentido, o que tentamos indicar neste trabalho, é também um momento em que a teoria marxista, antes mesmo de resultar num programa de reforma da técnica teatral, ia se incorporando contraditória e irregularmente em todos os quadrantes da produção de Brecht. De modo que, se nossa hipótese faz sentido e a crítica do anticapitalismo informal, fixada no material que Brecht retoma, deu no deu, isso se deve ao fato de que essa experiência – incongruente já ali com a visão que as alas à esquerda tinham do processo social –, seja no XIX onde se originou, seja na década de 1920 para quando foi adaptada, não se deixava reduzir à teoria e extrapolava bastante a formação do épico teatral, pelo qual foi apresentada nos cadernos ‘Tentativas’.

É o momento no qual a aparente luta de todos contra todos de *A ópera dos três vinténs*, refreada pela perspectiva de classes, fornece um vislumbre do que seria uma conjunção emancipatória de interesses sociais.

No lugar, é claro, da piedade e do corporativismo reproduzido.

Esses sim antissociais.

E hoje como ontem, presas fáceis dos tubarões.

9. Bibliografia:

1. Obras de Brecht

BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch – Texte, Materialien, Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1960.

_____. *Bertolt Brechts Hauspostille. Bibliothek Suhrkamp*. Berlin und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

_____. *A compra do latão (1939-1955)*. Lisboa: Vega, 1999.

_____. *Diários de 1920 a 1922*, São Paulo: LP&M, 1975.

_____. *Diário de trabalho. Volume I. 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

_____. *Écrits sur le Theatre*. Paris: L'Arche, 1972.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

_____. *Gesammelte Werke. Band 9. Gedichte II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

_____. *Hauspostille. Gesammelte Werke, Band 8, Gedichte I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

_____. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Teatro completo em 12 volumes*. São Paulo: Paz e Terra. 2004.

_____. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

_____. *Romance dos três vinténs*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

_____. *Über Lyrik*. Suhrkamp: Frankfurt am main, 1964.

_____. *Zur Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

2. Obras de Kurt Weill

WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. (Hrsg von David Drew). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

3. Partituras

Die Dreigroschenoper – ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern (1928) nach dem Englischen des John Gay übersetzt von Elisabeth Hauptmann. Vienna: Universal Edition, UE 34304, 1972.

Das Berliner Requiem. Cantata for tenor, baritone, three-part male chorus and wind orchestra. Text by Bertolt Brecht. Vienna: Universal Edition, UE 16630, 1975.

4. Material em cd e vídeo.

Ute Lemper. Berlin Cabaret Songs. Entartete Musik – music suppressed under the Third Reich. CD. Decca, 1996.

Berlin im Licht & Frauentanz. Ensemble Moderne regido por H. K Gruber. CD. Largo Records/ EMI Records, 1990.

Der Jasager. Dusseldörfer Kinderchor e Dusseldörfer Runkfunkorchester regidos por Sigfried Köhler, Polydor, 1990

Der Kuhhandel (Auszüge). CD. Coro da Kölner Rundfunk e Kölner Rundfunkorchester regidos por Jan-Latham König. Capriccio, 1992.

Der Lindbergflug. CD. Kölner Rundfunkorchester regida por Jan-Latham König. Inclui a versão de Paul Hindemith. Capriccio, 1987.

Die Dreigroschenoper. Participação de Lotte Lenya, regência de Wilhelm Brückner-Ruggeberg. CD. CBS Masterworks. 1982

Jazz – um filme de Ken Burns. DVD. Dd Home Entertainment/Som livre, 2001

Kurt Weill's Kleine Dreigroschenmusik, Mahagonny Songpiel, Happy End, Berliner Requiem, Violin Concerto. CD. London Sinfonietta regida por David Atherton. Deutsche Grammophon, 1999.

Kurt Weills Zaubernacht. CD. Kölner Ensemble Contrasts regido por Celso Antunes. Capriccio, 2002.

Kurt Weill's String quartet in B minor Op. 8, Paul Hindemith's String Quartet N°4, Erwin Schulhoff's String Quartet N°1. CD Brandis Quartet. Nimbus, 1994.

Lotte Lenya sings Kurt Weill's The seven deadly sins and Berlin theater songs. CD. Participação de Lotte Lenya, regência de Wilhelm Brückner-Ruggeberg Sony Classical, 1997.

Symphony N°1 & N°2. Gewandhaus de Leipzig regida por Edo de Waart. CD. Phillips. 1974.

5. Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor.W. *Essais sur Wagner*. Paris: Gallimard, 1966.

_____. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. *Notas de literatura I*. (Tradução de Jorge de Almeida). São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Band II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

_____. *Obra completa 18, Escritos musicales V*. Madrid: Ediciones AKAL, 2011.

_____. *Soundfigures*. California: Stanford University Press, 1999.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno – música e verdade nos anos 20*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BATISTELLA, Roseli. *O jovem Brecht e Karl Valentin*. São Paulo: Anna Blume, 2010.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Martins Fontes: São Paulo, 2012

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001

_____. *Understanding Brecht*. New York/London: Verso, 1998.

BODEK, Richard. *Proletarian performance in Weimar Republic: Agitprop, chorus and Brecht*. New York: Camden House, 1997.

BROWN, Nicolas. Kurt Weill, Caetano Veloso and White Stripes”. Fonte: <<<http://nonsite.org/article/kurt-weill-caetano-veloso-white-stripes>>>

- CALICO, Joy H. *Brecht at the opera*. California: University of California Press, 2008.
- CAVALCANTI, Claudia. *Poesia expressionista alemã*. Estação Liberdade: São Paulo, 2000.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp Fundação, 1995.
- CARVALHO, Sérgio de (org). *Introdução do teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Il teatro tedesco expressionista*. Capelli: Bologna, 1956.
- COSTA, Iná C. *Lenhuma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular & Nankin Editorial, 2012.
- _____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- COOK, Susan C. *Opera during the Weimar Republic: The >>Zeitopern<< of Ernst Krenek, Kurt Weill and Paul Hindemith*. Vol I & II. Michigan: UMI dissertation services, 1992.
- DENNING, Michael. *The cultural front – the labouring of american culture in the twentieth century*. London: Verso. 1997
- DREW, David (hrsg). *Über Kurt Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- DUMMLING, A. *Lasst euch nicht verführen – Brecht und die Musik*. München: Kindler Verla, 1985.
- EISLER, Hanns. *Gespräch mit Hans Bunge – fragen sie mehr über Brecht*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975.
- _____. *Musik und Politik. Schriften 1948-1962*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982.
- ESSLIN, Martin. *Dos males, o menor – um estudo crítico do homem, suas obras e opiniões*”. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- EWEN, Frederic. *Brecht, sua vida, sua arte, seu tempo*. Rio de Janeiro: Globo, 1967.
- FREUD, Sigmund. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio – um retrato da Berlim dos anos 20*. Rio de Janeiro: Ed Record, 1997.

- GAY, Peter. *Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GILBERT, Michael J. *Striving for reason, even in music – a critical assessment*. New York: Peter Lang, 1988.
- GUIMARÃES, Antônio M (org) *As bodas de Fígaro – Mozart, Da Ponte, Beaumarchais*. (Organização, introdução e notas de Antônio Monteiro Guimarães). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- HECHT, Werner. *Aufsätze über Brecht*. Berlin: Henschelverlag, 1970.
- HINTON, Stephen (org.) *The Cambridge companion to The Threepenny Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HEINEMANN, Michael (hrsg). *Kurt Weill und das Musiktheater in den 20er Jahren*. Dresden: Hochschule für Musik >> Carl Maria von Weber<<. Kurt Weill Fest Dessau 9.3.2003.
- HÖSCH, Rudolf. *Kabarett von gestern – nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen. Band I. 1900-1933*. Berlin: Henschelverlag, 1967.
- IBSEN, Henrik. *Seis dramas*, Porto Alegre: Editora Globo, 1960.
- JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JESI, Furio. *Bertolt Brecht*. In: *Il castoro*, nº 73, Outubro de 1974. Fonte: >><http://ebooks.gutenberg.cc/Wordtheque/it/AAAAQV.txt><<
- KRAKAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- KERMAN, Josef. *A ópera como drama*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1990.
- KOWALKE, Kim (org). *The new Orpheus – essays on Kurt Weill*. Yale Press University: New Haven/London, 1986.
- KNOPF, Jan *Brecht Handbuch – Lyrik, Prosa, Schriften*. J.B. Metzler: Stuttgart, 1984.
- KNOPF, Jan & HENNEBERG, Fritz (hrsg) *Brecht/Weill >>Mahagonny<<*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- KONDER, Leandro. *A poesia de Brecht e a História*. Fonte: IEA/USP >><http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf/view><<
- LAQUEUR, Walter. *Weimar – a cultural history, 1918-1933*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1974.
- LEHMANN, Hans-Thies & LETHEN, Helmut (hrsg). *Brechts Hauspostille – Text und kollektive Lesungen*. Stuttgart: Metzter Studienausgabe, 1978.

LOUREIRO, Isabel M. *Rosa Luxemburg – os dilemas da ação revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANN, Thomas. *Reden und Aufsätze. Gesammelte Werke in Dreizehn Bänden.. Band 2*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1990.

MAYER, Hans. *Brecht et la tradition*. Paris: L'Arche, 1977.

_____. *Anmerkungen zu Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.

MCLEAN, Sammy K. *The Bänkelsang and the work of Bertolt Brecht*. Paris: Mouton, 1972.

METZGER, Heinz-Klaus & RIEHN, Rainer (hrsg). *Kurt Weill – die frühen Werke 1916-1928*. Musik Konzepte 101/102. München: Edition Text + Kritik, Juli 1998.

NIETZCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2009.

PASTA Jr., José Antonio. *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma clacissidade contemporânea*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht - vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1975.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1968.

“Reflexões sobre *Tambores na noite*” In: Revista Vintém, número 7, tradução de Gabriela Itocazo, colaboração de Sergio de Carvalho. Pp.68-77

RICHARDS, Lionel. *A República de Weimar (1919-1933)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris: Librairie générale française, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *Letras germânicas*. São Paulo: Edusp & Editora Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro Alemão – história e estudos. I parte: esboço histórico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

_____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

_____. *Teatro Épico*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1993

ROSENHAFT, Eve. *Organizing the lumpenproletariat: Cliques and communists in Berlin during the Weimar Republic*. Publicado em 1982. Fonte: >>

[<<http://libcom.org/history/organizing-lumpenproletariat-cliques-communists-berlin-during-weimar-republic-eve-rosenh](http://libcom.org/history/organizing-lumpenproletariat-cliques-communists-berlin-during-weimar-republic-eve-rosenh)

SANDERS, Ronald. *The days grow short*. Hollywood: Silman-James Press, 1980.

SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill – an illustrated life*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

SCHRADER, Bärbel & SCHEBERA, Jürgen. *The “Golden” Twenties – Art and Literature in the Weimar Republic*. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

SCHUMACHER, Ernst. *Leben Brechts*. Leipzig: Reklam, 1988.

STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987

TIECK, Ludwig. *Feitiço de amor e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2009.

TUCHOLSKY, Kurt. *Gesammelte Werke, Band 4, 1925-1926*. Berlin: Rohwolt, 1998.

VIETSKE, Siegfried & WOHLGEMUT, Heinz. *Deutschland und die deutsche Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik 1919-1933 mit einem Anhang. (Lektionen der Parteischule “Karl Marx” beim ZK der SED)*. Berlin: Dietz Verlag, 1966.

VILLON, François. *Poesia*. São Paulo: Edusp, 2000.

WAGNER, Gottfried. *Weill und Brecht – das musikalische Theater*. München: Kindler, 1977.

WEBER, Carl Maria von. *Der Freischütz – complete vocal and orchestral score*. New York: Dover Publications Inc., 1977.

WEDEKIND, Frank. *Ich liebe nicht den Hundetrab – Gedichte, Bänkellieder und Balladen*. Berlin: Henschelverlag, 1971.

_____. *Lulu – a monstruosa alegoria de Pandora*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II e Dpaginastantas, 1984.

WILLET, John. *Brecht on theater – the development of an aesthetic*. New York: Bill & Wang, 1964.

_____. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. *The Theater of the Weimar Republic*. New York/London: Holmes & Meier., 1988.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

WÖHRLE, Dieter. *Bertolt Brechts Die Dreigroschenoper. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1996.

ZADEK, Peter (hrsg). *Frank Wedekinds "Musik"*. Hamburg: Deutsche Schauspielhaus/Rohwolt. 1987.