

## Primeiro a comida, depois a moral – sobre a canção de cabaré e a reflexão sobre o processo revolucionário alemão no *Zeittheater* de Bertolt Brecht e Kurt Weill

Grub first, then ethics – on the cabaret song and reflection on the German revolutionary process in the *Zeittheater* of Bertolt Brecht and Kurt Weill

Vinicius Pastorelli<sup>1</sup> 

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

### RESUMO

Acompanhando o fio da presença do processo revolucionário alemão de 1919-1923 no chamado “teatro de atualidades” de Bertolt Brecht e Kurt Weill – sob o prisma combinado de uma crítica da recepção brasileira do conceito de teatro épico, da ideia de modernidade musical e da teoria do teatro moderno –, este artigo indica uma nova chave de leitura da obra do chamado jovem Brecht, a partir da presença de algumas práticas culturais urbanas consolidadas em certos números do cabaré francês do século XIX, tal como elas aparecem mobilizadas como material artístico em “A ópera dos três vinténs”.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht; Kurt Weill; Aristide Bruant; Ópera moderna; Revolução alemã

### ABSTRACT

Following the thread of the German revolution of 1919-1923 along the so-called *Zeittheater* of Bertolt Brecht and Kurt Weill – through the prism of an articulated review of the Brazilian reception of the concept of epic theater, of the idea of modernity in music and of modern theater theory – this paper point to a new interpretation of early Bertolt Brecht works based on certain popular practices embodied in some features of the nineteenth century cabaret which function as artist material in “The Threepenny Opera”.

**Keywords:** Bertolt Brecht; Kurt Weill; Aristide Bruant; Modern opera; German revolution

## PRÓLOGO: OU VISÃO DAS BARRICADAS ENTRE *VARIÉTÉ* E METRÓPOLES

### FUTURISTAS

*En le supprimant vous tombez forcément dans le vide  
d'une beauté abstraite et indefinissable*

Charles Baudelaire

Como se sabe desde a peça *Tambores na noite* (1919) a obra de Brecht é marcada do começo ao fim pela experiência da Revolução Alemã. Não fosse o fato de que o ponto de vista da luta de classes organiza a sistematização de seu teatro na década de 1930 e continuará a inspirar suas encenações ainda na DDR, a própria temática dessa peça, como a inscrição tumular de *Berliner Requiem* dedicada à *Rote Rosa*, gravou sua memória no momento inaugural de seu teatro. A maneira como essa experiência aparece em sua produção subsequente, no entanto, especialmente nas obras de seu chamado *Zeittheater* – tendencialmente associado à boêmia politicamente ambígua e ao espírito anarquizante do momento – ainda não foi bem compreendida. Dito de outro modo, entre o portador das práticas culturais camponesas e boêmias de Augsburg, o idealizador berlinense de um “teatro para um mundo transformável” e o dramaturgo expatriado propositor de um método para um teatro épico, há um nexo vago e problemático.

Tampouco se destaca pelo consenso a própria compreensão do evento propiciador de um teatro que questiona desde o início a univocidade das origens. A história da Revolução Alemã e a divisão que a entrecortou é conhecida. Ela se deu ao final da Primeira Guerra Mundial, aprofundando o dissenso entre os comunistas e a social-democracia instaurado em 1915 com a votação sobre os créditos de guerra. Apesar da tendência a se acentuar a solução de compromisso realizada por Friedrich Ebert na primeira fase dos governos provisórios, o processo repressivo efetuado nas sublevações de novembro de 1919 também está registrado. Premido por uma base parlamentar reacionária, pela divisão do território entre as repúblicas de Weimar,

da Bavária e de Hessen, tendo seus representantes ameaçados pela organização de milícias paramilitares, o governo, paradoxalmente, recorreu aos *Freikorps* por meio da figura do Ministro de Defesa Gustav Noske. De tal forma que, temendo os desdobramentos soviéticos, reprimiu brutalmente a esquerda independente: isto é, as bases do USPD, a república de conselhos da Bavária e a Liga *Spartakus*.<sup>1</sup>

A consequência disso para a interpretação da cultura no período, entretanto, embora indicada por estudiosos como Eve Rosenhaft e Richard Bodek, não foi suficientemente estudada na obra de Brecht e Weill. Aqui tem início um entrecruzamento entre política à esquerda e medidas governamentais de sentido ambíguo que perdurará durante toda a década de 1920.

A partir desse ponto de vista seria possível dizer que, apesar dos avanços providenciados por figuras como Leo Kestenberg, idealizador das reformas do aparato cultural que ensejaram iniciativas como a Kroll Oper, a tendência principal do período foi a de instaurar formas de organização contraditórias da vida popular na reconstrução do espaço público alemão. Nesse sentido, era comum que o tratamento direto da revolução, quando fosse muito explícito, como na obra radiofônica censurada *Berliner Requiem* de Brecht e Weill, fosse impedido. Ou então que seu espaço fosse ocupado por uma cultura oficialista de esquerda, obsoleta quanto à forma ou naturalista por inaptidão, sob a imposição dogmática de o que quer que fizesse as vezes de formação artística de segundo grau para o proletariado.<sup>2</sup>

Ora, esse contexto transformado, em que restauração e progresso se misturam, garantiu que a reflexão sobre aquele acontecimento se desse em termos

---

<sup>1</sup> FRIEDRICH, O. *Antes do dilúvio – um retrato de Berlim nos anos 1920*. São Paulo: Editora Record, 1997, p.66. Os diversos aspectos dessa situação complexa e de suas repercussões posteriores podem ser verificados na bibliografia sobre a vida de Rosa Luxemburgo, em *Revolução e contrarrevolução na Alemanha* compilado por Mario Pedrosa a partir de textos de Trotski e também nos diários de TOLLER, E. *Uma juventude na Alemanha*. São Paulo: Mundaréu, 2015. Exemplo da bibliografia mais inclinada ao apagamento das contradições do período seria encontrado em LACQUEUR, W. *Weimar – a cultural history, 1918-1933*. New York: G. P. Putnams Sons, 1974.

<sup>2</sup> Um registro aqui seriam os esforços repressivos que incidiram sobre a música de Hanns Eisler no festival da Liga de Corais Proletários DASB de 1929, onde a experiência popular veiculada em suas composições era desaprovada com a alegação de que se tratava de uma ideologia de servos (*lansquenet* ou *Landknecht*). Ver BODEK, R. *Proletarian performance in Weimar Republic: Agitprop, chorus and Brecht*. New York: Camden House, 1997, p. 58-59.

não diretamente relacionados àquela experiência. É nesse sentido que músico e dramaturgo foram forçados a procurar outras formas para pensá-la no campo cultural e recuperá-la em outra situação.

### **Sobre o pensamento musical de Kurt Weill até 1928**

Para se compreender como esse processo influenciou o percurso de Kurt Weill, a primeira coisa importante a se lembrar talvez seja que o direcionamento participante de sua música não foi uma simples decisão pessoal. A reflexão sobre um novo sentido social da música marcou toda a geração de compositores à qual ele pertencia. Apesar das particularidades, sua geração é a daqueles cujas obras de maturidade surgiram nas décadas de 1920 e 1930. Uma que foi educada ao longo da década de 1910 em contato com as composições de Schönberg, Mahler e Zemlinsky, mas que, no momento de criar ou de dar continuidade à sua própria obra – quando aliás o próprio conceito de obra era criticado pelas vanguardas –, precisou lidar com as condições da reconstrução alemã no Entreguerras.

O incômodo desses compositores, nesse sentido, dirigia-se ao fato de que, frente àquela sociedade, a execução da música em suas condições anteriores havia se tornado problemática. O isolamento nas salas de concerto; o caráter desinteressado da obra de arte e a tendência, forte na música e na teoria musical, à apologia da imaterialidade e da chamada autonomia da forma artística; a intenção de se representarem dinâmicas psicológico-afetivas desde Monteverdi, mas principalmente desde Wagner, quando ela adquire um sentido propriamente catártico inadequado aos novos assuntos; e até mesmo as formas maduras da música erudita europeia, como a sonata, o concerto e o quarteto de cordas – tudo isso foi questionado por eles.<sup>3</sup>

É importante lembrar, por outro lado, que a música não provinha de uma fase

---

<sup>3</sup> A figura que mais teorizou sobre esses desacordos foi Ernst Křenek, ao lado de Paul Hindemith, principal compositor presente no Festival de Donaueschingen de 1926. São desse aluno de Schönberg, note-se, os textos que discutem mais detalhadamente o esgotamento daquilo que ele nomeia “condições aristocráticas” de produção da música. Ver, nesse sentido, TREGGAR, P. *Krenek and the politics of musical style*. New York: Scarecrow Press/Roman & Littlefield, 2013.

especialmente conservadora. A geração de Schönberg foi a primeira a levar adiante a percepção de que a linguagem musical havia perdido a capacidade de expressão e de que após a expansão harmônico-melódica wagneriana, a linguagem tonal, condição prévia para toda a composição desde o século XVII, havia se reificado em fórmulas desgastadas. Tem início aí o caminho para aquilo que parte predominante da bibliografia de história da música considera o moderno em música: o processo de “emancipação da dissonância”, como o próprio Schönberg o designou, especialmente na bela descrição filosófica do horizonte aberto musical que encerra seu *Harmonia* e sua exortação a escutar seus próprios impulsos.<sup>4</sup>

Visto assim, entretanto, esse caminho aparece por um prisma predominantemente técnico. E por mais que se procure aprofundar o sentido não evidente da técnica para a arte e seu acirramento como resposta à racionalização da gestão social,<sup>5</sup> o mais importante é que com isso outros aspectos fundamentais, como a mudança de função social da música, estão fora de consideração. Se fosse possível pensar essa mudança de ênfase como uma diferença em meio à continuidade, então pode-se dizer que a geração de Weill, ora afinada à linguagem das obras ditas atonais, ora reticente quanto ao seu alcance social, em todo caso atenta às experiências próprias a uma sociedade capitalista de massas, procurou se servir dos novos meios para lidar com aspectos da vida social que, antes de seu advento, não tinham possibilidade de configuração pública ou musical.

Isso equivale a dizer que a atenção para os novos meios tinha para essa geração, segundo uma expressão bastante comum na caracterização do nosso modernismo, um sentido de “atualização da sensibilidade”. A questão era habilitar a música a tratar dos problemas de uma sociedade moderna, na qual as camadas médias e

---

<sup>4</sup> Ver “Valorização estética dos complexos sonoros de seis e mais sons” em SCHÖNBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 1999, p. 565-579.

<sup>5</sup> Ver “Sobre a situação social da música”: ADORNO, T. W. *Figuras sonoras e outros escritos musicais*. São Paulo: Unesp (no prelo). Para um desdobramento contemporâneo desta perspectiva, ver “Um dueto para pensar com os ouvidos – resenha do livro *A potência das fendas* de Flo Menezes e Vladimir Safatle” ALMEIDA, J. M. B. *Revista Rosa* (4) 3, dezembro de 2021. <<https://revistarosa.com/4/potencia-das-fendas>>.

baixas passavam a existir publicamente. E passavam a existir, de um lado, graças ao desenvolvimento técnico e à luta política; de outro, graças à assimilação ideológica e à administração por parte do monopólio econômico que se afirmou após a primeira crise do período, a de 1919-1923.

### ***Intermezzo: ligeira digressão sobre uma arte radiofônica democrática***

O encaminhamento para uma reflexão sobre as novas técnicas e a música pertence exclusivamente a Weill, mas a tendência à exteriorização e à objetivação de uma linguagem musical que se desenvolvera desde Monteverdi para exprimir dinâmicas subjetivo-afetivas data do último período de sua formação como compositor.

Seu último professor de composição foi o teuto-italiano chamado Ferruccio Busoni. Uma figura que, depois de participar da primeira geração modernista da música,<sup>6</sup> buscava, ao final da vida, pensar uma maneira de compor na qual as formas musicais recém conquistadas pela atonalidade livre pudessem se reorganizar de modo claro e socialmente transitivo. Sua ideia norteadora para tanto era uma reflexão sobre a ópera e a construção de uma Nova Classicidade. Weill herda dele essas preocupações e muito rapidamente passa a se interessar pela ópera para realizar esse fim. Ele admira por essa razão Mozart, Bizet e também o Offenbach das operetas.

Além disso, ainda no início da década de 1920, ele participa, juntamente com compositores da mesma geração, como Hanns Eisler, de um coletivo de artistas chamado *Novembergruppe*, cujo nome é inspirado na revolução reprimida de novembro. Todos esses compositores pretenderam abordar a tradição musical de um modo que refletisse novos padrões de escuta. Assim, por exemplo, a extensão da composição era repensada, a ideia de um programa que ilustrasse a dinâmica musical, persistente traço da música pré-moderna, tornava-se novamente importante contra a ideia de música absoluta, assim como a referência direta aos acontecimentos também era fundamental. Não por acaso a primeira sinfonia de Weill, com subtítulo “camponeses, proletários e trabalhadores”, foi composta a partir de um poema engajado de Johannes Becher e faz

---

<sup>6</sup> BUSONI, F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Zukunft*. Leipzig: Insel Verlag, 1917.

parte de todo esse ambiente do final da crise de instauração da República de Weimar. Outro detalhe a se mencionar é que, por razões tanto materiais quanto artísticas, antes de iniciar sua colaboração Brecht, ele trabalha resenhando para a revista *Deutscher Rundfunk* as transmissões radiofônicas musicais e teorizando sobre sua programação. É nesse período, de 1924 a 1928, que ele passa a enxergar esse novo meio de comunicação, utilizado durante a guerra e agora difundido sob controle estatal, como um espaço no qual as diversas perspectivas sociais poderiam se expressar e dialogar. Assim, além de uma programação variada e baseada em uma educação não vertical, ele imagina para a Alemanha uma espécie de “arte radiofônica”, que se produziria a partir das próprias discussões que se davam nesses meios.

Na verdade, ele desenvolve mais essa ideia. Um de seus ensaios chega a caracterizar o Entreguerras como uma época comparável ao Renascimento. Por incrível que pareça hoje, é assim que ele enxergava aquele momento de coletivização bastante ambíguo, no qual a esfera pública mercantil hoje onipresente se constituía. Em suas palavras, assim como a valsa havia sido a modalidade popular que continha os anseios da sociedade do século XIX, o jazz, como expressão dos novos instintos coletivos, com sua elisão rítmica dos compassos, sua maleabilidade entre modos maior e menor, sua possibilidade de incorporação livre das dissonâncias sem preparação e sua jocosidade, estranhos aos costumes musicais europeus, seria o ponto de partida para a construção da verdadeira “música de uma era científica”.<sup>7</sup>

### ***Zeittheater* brechtiano: problemas de nomenclatura e a função encobridora da teoria sobre o teatro épico**

As obras com Brecht trazem isso tudo como pressuposto. E sabemos que em experimentos como *Voo sobre o oceano*, *Peça de Baden sobre o acordo*, *Berliner Requiem* e *Pequena Mahagonny* o rádio foi utilizado como um meio de figuração sonora que transcende os limites da visualidade teatral. Mais do que isso, por meio de sua própria

---

<sup>7</sup>“Tanzmusik, jazz; Analyse (Bartóks, 1. *Streichquartett*)” in: WEILL, K. *Augewählte Schriften*. Herausgegeben mit einem Vorwort von David Drew. Berlin: Suhrkamp, 1975, p. 132-134.

utilização dramaturgica e musical, todas essas peças escritas para o rádio questionam o sentido social dos fenômenos tecnológicos daquele momento. Seja o progresso técnico do voo inaugural de aeroplano dos Estados Unidos a Paris; seja a experiência popular na Primeira Guerra Mundial com seus aviões, telégrafos e armas químicas; seja a fundação alegórica de uma cidade lastreada pela máxima exploração e a máxima diversão, em seu *songspiel Pequena Mahagonny*.

Outro aspecto importante – que já adianta o interesse de Brecht pelo teatro extraoficial e suas técnicas e experiências – é que, atentas para a correlação entre os novos meios e a democratização de seu uso, essas peças refletem em sua própria forma sobre a função artística e política do amadorismo. Não por acaso a última obra radiofônica que Weill escreverá para Brecht é *Aquele que diz/Aquele que diz não*, uma ópera escolar, com música escrita para alunos de colegial.

A tendência a associar experimentação técnica e amadorismo não se restringe, entretanto, apenas às suas chamadas peças didáticas, que se propuseram nos cadernos *Versuche* de Brecht como tentativas de pensar em termos de relação entre a sociedade e as instituições. Para que se compreenda isso, porém, é preciso inverter o conceito, sua nuance pejorativa e desfazer a aura complementar da institucionalidade: em vez de franja residual da profissionalização, o amadorismo é o âmbito produtivo onde uma experiência social violenta, produzida por um simultâneo processo de capacitação e cooptação, aparece e pode ser trabalhada artisticamente.

*A ópera dos três vinténs*, como se sabe, é organizada desde o seu improvisado momento de concepção como uma dessacralização paródica das óperas por meio daquilo que a tradição alemã, ciosa da coerência de sua formação cultural, afastava cuidadosamente de seu cancionero nacional como *songs* escandalosas. E, de fato, apesar de tudo, um dos fatores que ainda hoje sustenta sua memória como um sucesso da “louca Berlim dos anos 20” é que suas canções são famosas. A indústria cultural as difundiu e reciclou, a ponto de hoje ser raro quem conheça a trama da peça e o sentido específico de suas canções. O resultado é que poucos não terão escutado



“Mack, the Knife”, “A ópera do malandro”, ou alguma canção sexualmente provocativa, mas poucos sabem como essas canções se articulam na peça.

Isso tem consequências para sua compreensão. Talvez *A ópera dos três vinténs* tenha se disseminado justamente graças a uma crítica meio exterior e caricatural que está em primeiro plano em “A canção de MacNavalha”. É como se a peça apenas festejasse em clima cínico e anarquizante o modo como a grande exploração (dentes de tubarões) instaura um clima de pilhagem e falcatruas entre todos (pequenas navalhadas). De fato, ela tem essa dimensão. Apenas três anos após o início dos estudos marxianos de Brecht por meio de Karl Korsch, é esse o seu teor vanguardista mais superficial: reduzir a espoliação ao seu aspecto nu e cru, sabotando as convenções de uma ópera. Essa dimensão – cuja primeira compreensão, note-se, depende de um contexto europeu de fruição e prévia familiaridade com as óperas – foi responsável por seu sucesso, que entretanto esclarece só parte do que ela constrói.

Por outro lado, um problema complementar é que a importância e a produtividade da técnica teatral de Brecht, provadas pelo seu papel na injunção histórico-cultural brasileira recente, leva os espectadores brasileiros a assistirem à peça tentando compreender os chamados procedimentos de distanciamento ou o chamado *Verfremdungseffekt*. Ou seja, a ideia brechtiana de epicização do drama se faz conhecer a partir de uma teoria complementar, que utiliza essas peças como ilustração e, destacando delas certos procedimentos, os transforma em um critério de recepção independente de suas diversas dimensões. Por consequência, o olhar do espectador é muitas vezes excessivamente focado nisso, alienado à sua maneira por uma terminologia especializada, um jargão.

A indisponibilidade de um olhar livre para as próprias peças é complementada, ainda, da perspectiva do espectador brasileiro informado por nossas bibliotecas públicas, por uma confusão terminológica e a insuficiência do acesso público ao

teatro do período. Afinal, se esse teatro, como Weill registra em um ensaio,<sup>8</sup> se propôs abertamente como um aproveitamento e uma crítica do chamado *Zeittheater* dos anos 1920, os termos de definição dessa produção também são vagos.<sup>9</sup>

Ora, qual a importância específica dessa ideia de “teatro de atualidades” em Brecht? E o que ele tem a ver com o cabaré, que, rigorosamente, embora esteja em sua base, não corresponde ao mesmo tipo de atração? As obras do chamado jovem Brecht, como *A ópera dos três vinténs*, *Mahagonny*, *Os sete pecados capitais da pequena burguesia*, e algumas canções de seu livro *Hauspostille*, são declaradamente influenciadas pelo cabaré e às vezes escritas para ele – *A lenda do soldado morto*, por exemplo, foi apresentada no cabaré berlinense Wilde Bühne, de onde aliás provinham alguns dos atores de *A ópera dos três vinténs*. Mas justamente o nexo de seu processo criativo com esse material de uma cultura bastante informal, pouco registrada, enraizada em contextos específicos, é turvado pelo modo como a teoria hipertrofia a noção de teatro épico e estabelece uma continuidade entre o Naturalismo francês e o momento de sistematização da obra de Brecht mediada pela organização internacional dos trabalhadores e seus direcionamentos artísticos-culturais.<sup>10</sup> Ou seja, há uma falta de correspondência entre a bibliografia, a obra e as próprias anotações de Brecht, que

---

<sup>8</sup> “Aproveitava-se o ‘andamento do século XX’, introduzia-se o tão alardeado ‘ritmo de nosso tempo’ e atinha-se no mais à representação dos sentimentos da geração passada” (trad. nossa). “Zeitoper” in: WEILL, K. *Ausgewählte Schriften – Herausgegeben mit einem Vorwort von David Drew*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 1975, p. 37.

<sup>9</sup> Aqui os equívocos são de ordens diversas: o termo teatro de revista, consensual na bibliografia ligada às artes cênicas, não corresponde exatamente a ele; o termo “estilo-cabaré”, disseminado no Brasil como designação do estilo de alguns intérpretes, o difunde sem iluminá-lo; as peças de Piscator, Leo Lania e Felix Gabarra, às vezes designadas dessa forma, por razões que escapam à conjectura, não alcançam o público geral e os comentários sobre ela reúnem-se sob a designação “teatro político”. Já os estudos da área de musicologia fixam como contraponto frugal às grandes obras correlatas um ramo do teatro mercadológico que se instaurou especificamente na República de Weimar, derivado dos cabarés e operetas, geralmente dedicado ao comentário superficial e festivo das novidades da vida moderna, cuja visão de mundo continua a ser a naturalista. Nesse sentido, ver COOK, S. C. *Opera during the Weimar Republic: The »Zeitopern« of Ernst Krenek, Kurt Weill and Paul Hindemith*. Michigan: UMI dissertation services, 1992

<sup>10</sup> Essa continuidade interpretativa, que, malgrado as ressalvas, não condiz com a pluralidade da cultura à esquerda nem com o desenvolvimento técnico do teatro desde a *Belle Époque*, está expressa na nota 5 de “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” in: COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998, p.14

a elaboração teórica exterior, unificada pelo conceito de teatro épico, encobre.<sup>11</sup>

Essa falta de correspondência pode ser descrita da seguinte forma. A proposição da ideia de um teatro épico, embora tenha sido feita pelo romancista Alfred Döblin no contexto da encenação de “As bandeiras” em 1924 e tenha sido utilizada por Piscator ao longo da década de 1920, só será adotada por Brecht e de modo provisório em seus textos da década de 1930, que são reflexões retrospectivas sobre *Mahagonny* e *A ópera dos três vinténs*, ao passo que na época coincidente e imediatamente anterior a essas peças, como podemos acompanhar em seus *Schriften zum Theater* compilados pela Suhrkamp, ele refletia sobre os limites da arte e da sociedade naquele momento.<sup>12</sup>

Trocando em miúdos, sem deixar de trabalhar com Piscator e refletindo sobre suas diferenças com seu teatro, enquanto escrevia seu *Zeittheater*, ele pensava na inadequação dos gêneros literários tradicionais aos novos assuntos – o potencial obnubilante da catarse dramática, a estreiteza da perspectiva romanesca baseada nos conflitos da esfera doméstica, o apagamento das circunstâncias vividas na autonomização da expressividade lírica – e nos problemas do engajamento cultural no começo da República de Weimar – a insuficiência da retórica humanista do segundo Expressionismo, os problemas das políticas culturais da coalização governista. Contra todos esses elementos, ele opunha as virtualidades político-estéticas do materialismo elementar, do behaviorismo técnico e do gosto estético das massas implícitos nas modalidades da cultura de massas (o esporte, o romance policial, a opereta, o cinema, o boxe), que poderiam conduzir a um chamado teatro não-aristotélico, definido, portanto, apenas negativamente.

<sup>11</sup>A despeito de ser uma divisa internacional de designação do teatro de Brecht que contrasta com a transitoriedade de seu uso pelo próprio autor (expressamente exposta em seus comentários a “Os fuzis da Senhora Carrar” nos “Diários de trabalho”), essa pregnância no Brasil de um conceito programático talvez se radique na iniciativa de Anatol Rosenfeld de divulgar em seu Teatro épico e em seu Brecht e o teatro épico um recorte momentâneo da origem do teatro moderno que Walter Benjamin expõe nas duas versões de “O que é teatro épico?” (aliás, não perfeitamente compatível com seu Origem do drama barroco), a fim de fortalecer a resistência teatral à ditadura brasileira de 1964, mas reforçando com isso, adiante, seus traumas objetivos como limites impostos à produção. Ao menos como se pode intuir mais claramente também em seus textos de intervenção, compilados na primeira parte de ROSENFELD, A. *Estética e teatro alemão*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 49-93. Aqui cabe um agradecimento a Patricia Freitas pela sugestão bibliográfica durante a pandemia.

<sup>12</sup> Ver a sessão “por um teatro não aristotélico” em BRECHT, B. *Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke* 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

No que se refere às inspirações artísticas, apesar de ter iniciado na época do Expressionismo e ter criado certa lógica poética da decomposição orgânica e discursiva próxima à de Rimbaud, Brecht detestava poesia romântica ou expressionista. Seus mestres eram, além dos cantores populares que ele conheceu nas franjas ainda rurais e medievais de Augsburg, Karl Valentin, um artista cômico de Munique, e Frank Wedekind. Afinal, não é outro o dramaturgo que desde 1901 já havia começado a desenvolver um teatro a partir de paródias da alta cultura, transformação de números de *variété* em técnicas dramatúrgicas e canções de cabaré.<sup>13</sup>

Esse é o modo como o cabaré chegou até Brecht segundo a bibliografia mais panorâmica sobre o jovem Brecht disponível no Brasil. Mas a verdade é que essa forma de arte tem uma história política ainda pregressa, que a própria bibliografia sobre os autores aqui em causa não articula com suas obras.

### **Sobre a ausência do *Kleines Theater* na teoria do teatro moderno**

A cultura do cabaré surgiu na França em meados do século XIX. Sendo uma atração popular quando ainda não havia de fato uma indústria cultural, ela nasceu concomitantemente à transformação da fisionomia urbana parisiense após a repressão dos levantes populares de 1848 e se estabeleceu nos anos posteriores.<sup>14</sup> Nesse sentido ela traz as marcas dessa história político-social, ao mesmo tempo em que, como uma diversão urbana mantida pelas classes médias e baixas, transformou-se em um espaço de veiculação de modas e de liberalidade sexual contra a moral ascética dominante.

A bibliografia sobre o cabaré, no entanto, tem infelizmente uma relação de

---

<sup>13</sup>Embora a bibliografia brasileira sobre esse autor, salvo por nossa própria produção, não tenha tirado as consequências de seu aproveitamento da cultura popular, em benefício da explicitação de sua metafísica da carne e de seu papel como precursor do Expressionismo. Ver ROSENFELD, A. *Teatro alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1968, p. 101-103 e ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 143-149.

<sup>14</sup> Os conhecidos pressupostos para essa discussão são, além dos estudos de Walter Benjamin sobre Paris, MARX, K. *O 18 de Brumário de Luis Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011 e OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos. Autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

identificação com seu próprio objeto. Está compendiada na forma de enciclopédias que, além disso, sofrem o efeito de encantamento das atrações, desfilando nomes e lugares, contando histórias, descrevendo alguns tipos de atrações – a *soubrette*, os cabarés Laterna Magica, Chat Noire, Divan Japonais –, sem qualquer reflexão mais aprofundada.<sup>15</sup> A exceção representada pelos estudos de Siegfried Kracauer (1994) confirma a regra, na medida em que, buscando desdobrar as consequências da restauração francesa iniciada em 1830, transforma a biografia de Offenbach em um “perfil filosófico” que concentra o sentido fenomenológico da espetacularização compensatória do espaço público, com o efeito paradoxal de excluir com isso o material que nos interessa mais de perto: justamente a arte produzida pelos cabaretistas que não se contentaram com a festiva compensação.<sup>16</sup>

Ora, isso faz com que o olhar para esse objeto seja obrigado a juntar aspectos, já de si fragmentários, espalhados na bibliografia sem nenhum nexos mais profundo. Por outro lado, a própria teoria do drama moderno, por sua necessidade de abstração e seu ponto de vista de classe, não incorpora essa modalidade fundamental da arte moderna à sua construção conceitual. *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi, focalizando as dimensões psicológica e social por meio de Hauptmann e Strindberg, ignora Frank Wedekind, bem como as matrizes rurais e urbanas de seu teatro. Até mesmo em *História do desenvolvimento do drama moderno* do jovem Lukács, a descrição de uma das linhas do teatro moderno, embora chegue a passar por uma das modalidades do cabaré – o *Groteske* –, quando se propõe a tirar suas consequências, se restringe à mera ideia de fusão do trágico com o cômico. E, assim, trazendo de volta o ponto de vista implícito na teoria desde Aristóteles, deixa de lado seus aspectos sociológicos, enfaticamente ressaltados na introdução.<sup>17</sup>

Nesse sentido, com base na perspectiva de continuidade temporal e de soberania

---

<sup>15</sup> Por exemplo em HÖSCH, R. *Kabarett von gestern*. Berlin: Henschelverlag, 1969 e BUSZINSKI, K., HIPPEN, R (orgs). *Metzler Kabarett Lexikon*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1996.

<sup>16</sup> São esses os limites de enfoque em KRACAUER, S. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Berlin: Suhrkamp, 1994.

<sup>17</sup> LUKÁCS, G. *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Darmstadt: Luchterhand, 1981, p. 473-478.

do plano das ideias, implícita em todo juízo estético, a teoria exclui justamente as formas de arte que registravam os anseios e questões do início da modernidade. Mas isso é um problema sério, já que o lugar da arte moderna é, desde os ensaios sobre os salões de Baudelaire,<sup>18</sup> justamente o da espiritualização estética daquilo que o processo histórico condena ao desaparecimento. Ou seja: não os valores consagrados ou historicamente sancionados, e sim as aspirações refletidas e profundas, mas, diante da dominação da vida pela reposição dos maus compromissos sociais, efêmeras.

O avesso dessa história de omissões, de que o esclarecimento, como indicado, também participa, aparece entretanto em alguns singelos esforços historiográfico-sociológicos, como no breve ensaio de Anatol Rosenfeld, "Cabaret".<sup>19</sup> Por esse ponto de vista, está disponível a história de um cantor chamado Aristide Bruant, um artista que costumava se apresentar no cabaré Le Mirliton, iconograficamente fixado pelo famoso *affiche* de Toulouse-Lautrec, mas também por romances de folhetim e crônicas do período.<sup>20</sup> Nas canções de Aristide Bruant o que se expressa é o ponto de vista das massas arrancadas do campo, que não tinham lugar nas estruturas das cidades. Essas pessoas não iam para as academias de belas-artes, mas sim, com o pouco que tinham, iam para os cabarés desenvolver outras técnicas artísticas e discutir suas vivências. Consequentemente, suas canções são escritas em formas poéticas antigas, fala avessa à gramática, cheias de jargão, e tematizam realidades tão proscritas do bem-dizer quanto da visibilidade pública oficial, mas, graças a elas, não completamente banidas da arte, como a prostituição, a cafetinagem, a perseguição policial aos pobres, a expulsão dos indesejados para as colônias setentrionais africanas. Como sabemos, são esses os temas de "A ópera dos três vinténs" – respectivamente em "Tango do cafetão", em todas as canções de MacHeath na prisão decalcadas de paródias de François Villon e em "Canção dos canhões". Um modo de se aproximar dessas canções seria, portanto, refletir sobre o seu ponto de vista, tal como expresso no trecho final

---

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

<sup>19</sup> "Cabaret" in: ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 129-130.

<sup>20</sup> Ver CALIFA, D. Arqueologia do apachismo, trad. S. A. Rodrigues, PUC-SP, "Projeto História", n.40, Junho 2010.

de uma delas, reproduzido abaixo.

Chant des Apaches<sup>21</sup>

[...] D'abord nous aut' on fait pas d' politique,

On vot' toujours pour le gouvernement,

On s' fout du roi comme d'la république,

Pourvu qu'on puiss' travailler tranquill' ment.

Ohé ! les apaches !

À nous les Eustaches,

Les lingues à viroles,

Les longues d'assassins

Pour le bidon des roussins

Et pour le ventre des cass'roles.

Canto dos Apaches

[...] Para começar, não fazemos nenhuma política.

Votamos sempre pela situação,

Queremos que se dane rei ou república,

Se pudermos trabalhar sem perturbação

Oê! Meus apaches!

As Tramontinas, todas nossas,

As adagas nas bainhas,

As navalhas dos assassinos,

Para a goela, o vinho tinto,

E para a pança, a caçarola.

Léxico: *Eustache* – 1. Faca; 2. Nome próprio de um cuteleiro francês do século XVIII, Eustache Saint-Étienne. *Virole* – Peça de couro onde se guarda uma faca. *Lingue* – Faca. *Longe* – 1. Faca; 2. Anos passados na prisão. *Bidon* – 1. Barriga, pança; 2. *Attacher un bidon* – denunciar um comparsa; 3. Mercadoria defeituosa e velha; 4. *Rammasser un bidon* – fugir. *Roussin* – vinho tinto.

Fonte: *Argoji – dictionnaire d'argot classique*, <<http://www.russki-mat.net/argot/Argoji.php>>

Para além da platitude defensiva, conservadora e pouco materialista de que essa canção, ao desdenhar e se apropriar virtualmente das farturas da boa vida, demonstra ressentimento em relação aos que vivem no conforto – uma ratificação estática do sentimento de mundo das classes baixas que colabora para inculcar o fatalismo social nos espoliados e por isso mesmo convida à cooptação –, o que seria possível pensar a partir dessas estrofes tão bárbaras? Bem, em primeiro lugar seu sentido não é imediatamente compreensível, pois ela está escrita no dialeto opaco utilizado por esses grupos urbanos, desenvolvido justamente como inversão do citado mecanismo.

No mais, há também o evidente: ela inverte a ética do trabalho até que ela se confunda com a do crime e a da autoridade violenta, exercidos para dentro e para fora do círculo dos comparsas. É marcada por uma afetação de indiferença e uma intenção provocativa frente aos valores sociais aceitos, amparada pela consciência de que os arranjos por trás dos rituais cívicos são destinados aos outros. De modo geral, aponta para uma vida ligada à contravenção, organizada às margens da sociedade,  
<sup>21</sup> Ver fac-símile da notação original em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1156538t.image>>, também disponível para acesso em <<https://www.youtube.com/watch?v=0O5yRu6jB88>>.

que encontrava expressão indireta nos cabarés. Por fim, a identidade do grupo se manifesta por um empréstimo da cultura de massas, afinal, “apaches”, nome do bando saudado pela letra, referindo-se aos romances americanos de aventura no Velho Oeste, tornou-se na Europa, que já os conhecia por meio dos romances de Karl May, Cooper e até Chateaubriand, um modo de designar toda essa cultura informal que fornecia um substrato social produtivo para os que estavam, de resto, eliminados da produção.

Ao mesmo tempo, como indicado no comentário sobre o livro de Kracauer (1994), é importante lembrar que o cabaré, sob o processo de modernização de Louis Philippe e de Napoleão III, também se domesticou, inclusive na França do século XIX. Ou seja, ele era um lugar no qual a ética dessas populações marginalizadas era veiculada em chave de pilhéria ou provocação, mas era também o lugar de diversão das classes altas e médias durante o que se deu a conhecer pelo vago termo *Belle Époque*. Portanto, quando Brecht escreve uma peça trazendo à tona a memória desse duplo aspecto do cabaré, ele está mobilizando precisamente essa ambiguidade: em parte, uma diversão imoral que o cidadão de respeito busca às escondidas; em parte, uma cultura que registra uma posição popular inadmissível sob os critérios do decoro público, mesmo em uma casa de ópera, onde ciganos irresistíveis e a estilização do erotismo têm lugar garantido, como em “Carmen” de Bizet.

Ora, por si só, o produto de massas que até hoje se notabilizou como *A ópera dos três vinténs* reaparece assim sob outra luz. A evocação anarquizante do cinismo de um povo eternamente escaldado e de uma sociedade que eternamente escalda é o aspecto responsável pelo sucesso da peça. Mas esse choque se complementa pelo resgate e a crítica da função proto-política e proto-publicitária que o assim chamado lumpesinato francês atribuía às suas próprias canções no cabaré: na mística do banditismo vendida como mercadoria cantante, os clientes dos cabarés consumiam, em sua diversão pornográfica, a imagem fantasmática da esquiva existência pública desses grupos, que é *pars pro totum*, a de toda a vida popular não resignada.



No entanto, o mesmo teor da canção do século XIX é recuperado na década de 1920 e age criticamente sobre suas atrações. Se lembrarmos daquela primeira contradição entre a memória da revolução gravada na *Rote Rosa de Berliner Requiem* e a formação de uma poderosa indústria cultural nos anos dourados da República de Weimar, será possível imaginar como esse material pode ter sido importante para Brecht e Weill. Ele funcionava ao mesmo tempo como mobilização e desmistificação do entretenimento, que já havia apagado cuidadosamente as marcas mais incômodas da diversão “baixa” oitocentista, aproveitando apenas a licenciosidade e o brando poder de excitação da novidade, domesticados agora em grande escala para a manipulação ideológico-libidinal das grandes massas.

### **Comentário dramaturgico-musical do número “Pois de que vive o homem?” de “A ópera dos três vinténs”**

Sobrevivendo ao cataclisma da Primeira Guerra Mundial e ao progressivo processo de coletivização mercantil e político do início do século XX, a memória dessas manifestações culturais urbanas, incorporada como um substrato paródico para o desrecalque da memória da revolução, ainda será registrada no Entreguerras em *A ópera dos três vinténs*, assim como já havia ido utilizada nas manifestações populares farsescas e absurdas da *Pequena Mahagonny* em 1926. Para que esse lampejo do passado transpareça, entretanto, é preciso conferir destaque à sua inserção na estrutura da peça e destacar sua presença na canção “Pois de que vive um homem?”.

Qual é o assunto, a trama de *A ópera dos três vinténs*? Ambientada em um Soho londrino imaginário, ela encena o amor da filha de um administrador da mendicância, Polly Peachum, por um gângster chamado MacHeath. Ela se desdobra expondo o conflito que se desenvolve entre Peachum e MacHeath, envolvendo a polícia e a posição ambivalente dos capangas, mendigos e prostitutas, conflito que tem seu desfecho no ritual de coroação da rainha ao final da peça. Mas o nó central de seu desenvolvimento – e disso poucos se lembram – é quando, para garantir que MacHeath seja preso, Sr.

Peachum ameaça provocar uma sublevação social justamente no dia da coroação da rainha da Inglaterra.

Para além da inversão dos modos de fruição de uma ópera, e passando pela caricatura de levantes como o *Kapp-Putsch* de 1920 e o *Brauerei-Putsch* 1923 dos nazistas, essa peça pode ser lida, portanto, como uma espécie de teste ou escândalo, desses que Brecht gostava de promover, não exatamente baseado na reconstrução do processo revolucionário de 1919-1924, mas na encenação em 1928 de uma situação hipotética – que certamente mobiliza sua memória – de uma pseudo-revolta popular, caracterizada em linhas paródicas, escrachadas, vulgares, quando os representantes mais modestos da cidadania e da ordem, em crise com seus compromissos, perdessem o controle da situação e lançassem desordenadamente as turbas às ruas.

Até aqui, portanto, a literalidade e o suposto realismo da cena podem ser questionados. Afinal trata-se de uma configuração paródica, não de uma descrição da realidade. Mas acontece que os termos dessa paródia escrachada também têm um fundamento social.

Em conversas de Brecht com Piscator por volta dessa época,<sup>22</sup> sabemos do grande interesse que esses artistas tinham em compreender o ponto de vista do assim chamado lumpesinato, que para eles era uma força social ambígua, responsável pelo insucesso da Revolução Alemã, mas presente na base da dinâmica da luta social na França, com Auguste Blanqui. Sabe-se também que a noção de lumpesinato é altamente problemática, desde os escritos de Marx e Engels. Ela é uma espécie de conceito maldito da teoria marxista<sup>23</sup> que, a despeito de indicar uma posição social esboçada por uma contestável generalidade econômico-psicológica, costuma também servir com frequência para estigmatizar todo pobre que não tenha consciência de classe. Ou que, na terminologia utilizada na bibliografia sobre Brecht, teria tendências “associais” – aqui também a revisitação

---

<sup>22</sup> BRECHT, B. “Reflexões sobre *Tambores na noite*” in: *Revista Vintém*, trad. G. Itocazo, S. Carvalho n.7, p. 68-77.

<sup>23</sup> Ver LINDEN, M.. “O conceito marxiano de proletariado: uma crítica”. *Revista de Antropologia*, Rio de Janeiro, v.6, abril, 2016.

do sentido dessa palavra, tal como utilizada na DDR, teria um salutar efeito didático. Pois bem. Brecht tem interesse em pensar, desde *Tambores na noite* de 1919, essa figura. Figura que, por vezes, principalmente após a ascensão do nazismo e em meio à não exatamente gentil consolidação do stalinismo, ele mesmo afasta como associal quando reflete em seus diários sobre a dificuldade de recuperar em nova chave o anti-herói de sua primeira peça, *Baal* de 1918.<sup>24</sup> Sob uma perspectiva mais sistêmica que a do suposto provocador da década de 1920, no esforço para produzir um teatro em meio às tendências totalitárias do período, ele identifica a associalidade à ideologia, à reprodução do capital e à lógica diluidora da mercadoria, reprimindo justamente o momento de sua própria obra que extraía da vivência social, não de uma simulação de deliberação militante – como em *A medida* –, o sentido da divergência como implicação dos conflitos entre doutrina, caso e situação.<sup>25</sup>

O importante, entretanto, é que em meio à normalidade capitalista republicana de 1924 a 1928, o lumpesinato não será mais o soldado egresso da revolução que não apoia os trabalhadores revoltosos, como Kragler de *Tambores na noite*, 1919. Será o desempregado, o empregado miseravelmente mal pago, que já não apareciam com tanta nitidez naquele novo mundo glorioso, intermediado pelos produtos culturais construídos pelo grande entretenimento. Portanto, é por meio de uma recuperação dos pontos polêmicos e reprimidos desse entretenimento na protoforma artesanal do cabaré que se poderia trabalhar com a sua *imago* espetacularizada no novo espaço público da República de Weimar. Daí porque essa memória será recuperada por esse ângulo em *A ópera dos três vinténs*.

Uma breve escuta comentada da canção “De que vive o homem?” pode ser uma demonstração disso

---

<sup>24</sup> BRECHT, B. *Diário de trabalho (1938-1941)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.29.

<sup>25</sup> A mesma visão que detecta “risco de vizinhança do catecismo” em BRECHT, B. *Diário de trabalho (1938-1941)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.29, pode ser encontrada em JAMESON, F. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999, p.22.

*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 sabe 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  
*Voz atrás do palco* – (Pois de que vive  
 o homem?)  
 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 deixei, senhores, iludir:  
 O homem vive só de destruir!

*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 sabe 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.  
*Voz atrás do palco* – (Pois de que vive  
 o homem?)  
 Pois de que vive o homem? Tão-somente  
 De maltratar, morder, matar, como um animal insa-  
 no,  
 E tendo esquecido inteiramente  
 De que ele próprio é um ser humano.  
*Coro* – Não vos deixei, senhores, iludir:  
 O homem vive só de destruir!<sup>26</sup>

A leitura dramatúrgico-musical revela aqui um uso semântico da informação musical. Ele funciona da seguinte maneira: as estrofes, organizadas pela alternância entre declamação masculina e feminina, são escritas do ponto de vista do pobre que se dirige às classes abastadas procurando confrontar a aparência moral com a evidência das necessidades, que pesam mais para os pobres. A necessidade de comer e de se prostituir para tal são os pontos que desmentem, respectivamente, a obrigação de decoro masculino e de pudor feminino.

A música acompanha essa alternância de perspectivas de três formas. Na estrofe, o acompanhamento é escrito de um modo bastante sentencioso, sobre uma harmonia quase estática (tônica e afirmação do tom pelo movimento ascendente do baixo), em modo menor, com certo sabor medieval de iminência de batalha ou de marcha-fúnebre, providenciado pelo destaque das quintas e de uma organização rítmico-orquestral pendular. Já o acompanhamento e a melodia do famoso *slogan*

<sup>26</sup> BRECHT, B. *Teatro completo*, Volume 3. Trad. W. Bader, M. R. Santa, W. Selanski. São Paulo: Paz e terra, 2004, p. 77-78.

“Primeiro o pão, mais tarde a moral”, têm a forma de uma marcha sem mais, material que pode evocar desde festividades cívicas nacionalistas até campanhas militares. Graças ao teor de demanda política paródica da letra, entretanto, a melodia principal dessa marcha faz pensar em um hino proletário. Um estranho hino proletário, que não é edificante, nem fala em solidariedade.

A posição dessa canção na abertura da terceira parte, momento em que se esboça uma iminência de revolta popular forjada por Peachum, ratifica essa interpretação parcial no todo da peça. Já os assim chamados refrões, por sua vez, se desenvolvem, no que diz respeito à letra, por uma visão áspera, bruta, desencantada sobre a raça humana, como se sua razão de ser fosse a pura e simples destruição. Mas a música inverte o sentido afetivo da letra. Essas antístrofes bárbaras, que só aparecem após o crescendo ascendente da jazz-band, transformam-se musicalmente em uma canção saltitante, com um tipo de arranjo expressamente americano, utilizando um piano sincopado e o estilo jazzístico da acentuação nos 2º e 4º tempos do compasso quaternário, com seu modo maior festivo e sua harmonia heterodoxa, que induz o canto a direções melodicamente angulosas e estranhas. Ainda assim, muito embora brutal, a ideia de uma afirmação da coletividade ainda se propõe, pois a conclusão mais desencantada de toda a letra é ressaltada por um coro (“O homem vive só de destruir!”).

Como se pode notar, a interpretação do sentido da canção não pode ser direta, pois a música apenas dispõe elementos sonoros socialmente demarcados que, uma vez descobertos, devem ser articulados pelo ato de inteligência do ouvinte. A letra combativa e desmistificadora, animada pelo fôlego participante de um coletivo, não é cantada por um coletivo autoconsciente, mas sim por duas figuras pequenas da marginalia – às quais não faltam, aliás, um grão de sal: em vez de trabalhador e militante, prostituta e cafetão. Não sendo pungente, ingênua e idealista, como os *slogans* socialistas com frequência são, ela tende na verdade a nivelar tudo pela lei do cão. E no entanto, a inversão súbita para um clima festivo de entretenimento, na

antístrofe, nega a seriedade dessa conclusão.

É por meio justamente dessa margem de leitura – construída por poema, trama teatral e música – que se dá a conhecida “separação dos elementos” ou o “gesto” épico da canção, como estamos acostumados a ler na bibliografia e como Brecht e Weill começaram a nomeá-lo apenas de 1928 em diante em seus escritos.<sup>27</sup>

### **Excursão: *memento morituri* em forma de cortejo carnavalesco**

O sentido das formas e práticas aqui indicadas, como procuramos sugerir, vai além da mera técnica do “gestus” épico. Ainda que essa técnica em seus rudimentos iniciais tenha viabilizado seu pensamento “em termos de instituições” ou de processo histórico sob o viés dialético-materialista da produção, as experiências sobre as quais será dado raciocinar jamais provêm dela ou das leis abstratas da história às quais essa técnica corresponderia, mas sim do material que, como visto, *A ópera dos três vinténs* faz reviver por sua operação formal.

Ao contrário do que se poderia dizer de um método, seu corolário, se existe, não pode ser definido com facilidade, pois está imbricado à vivência descontínua, à pluralidade de condições, que são efeitos tanto da necessidade constantemente imposta pelas relações produtivas quanto da imponderabilidade da ação do tempo sobre a vida. Ainda assim, não seria impossível especular sobre a atualidade do primeiro e a da presença material da experiência popular sedimentada nessa peça, para chegar à conclusão sobre qual delas, como regra ou exceção, falaria mais às populações sujeitas à desregulamentação das relações produtivas no presente. E questionar, talvez, se a primazia transitória do primeiro na obra de Brecht, hipertrofiada em sua recepção brasileira pelas razões discutidas anteriormente, bastaria para lhe emprestar, sob toda e qualquer condição, relevância comparável.

As formas paródicas construídas por Brecht em *A ópera dos três vinténs* trazem

---

<sup>27</sup> Para uma análise semelhante de “Berliner Requiem”, ver: PASTORELLI, V. M. “Música surrealista – considerações sobre a leitura de Adorno para a música de Kurt Weill e sua influência em seu conceito de música utilitária”. *Anais do SEFIM – Simpósio de estética e filosofia da música*, v.3, n.3, 2017. <<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/555>>

consigo, não apenas a proclamação festiva da labilidade da lei, a euforia da liberdade sexual sob as luzes de Paris ou de Berlim, a contravenção como modo de acesso às delícias do luxo, como nas canções dos apaches ou em “Balada da boa vida”. Na verdade, essa peça é uma verdadeira coleção de caricaturas e paródias, modo de estilização central dos cabarés, inspirados ora na literatura (Kipling em “A canção de casamento de gente pobre” e “A canção dos canhões”; Villon em “A balada do cafetão”, “Balada do enforcado”), ora no folclore popular alemão (o *Bänkellied* de “Canção de Salomão” e “Balada da servidão sexual”), ora literalmente decalcadas de modalidades exclusivas desse antigo entretenimento – como a *soubrette* ou o *Dienstmädchenlied*, formas de canção em que certas indiscrições da vida íntima burguesa são reveladas por uma personagem feminina caracterizada como empregada doméstica. É o caso da famosa e central “Canção da Pirata-Jenny”.

Esse catálogo de paródias, conforme alude a dimensões diversas da vida popular, ao mesmo tempo suspende o juízo – mas não a sensibilidade – do espectador pelo próprio entrelaçamento dos meios que as veiculam, para que ele possa observar a experiência latente mais uma vez. A combinação das duas dimensões seria uma alternativa ao tratamento verista, biologizante, psicologizante, moralizante – um olhar artístico, ao fim e ao cabo, oposto à tendência objetificadora do Naturalismo e dos primeiros momentos das Ciências Sociais, estreitamente ligados às fisiognomologias deterministas do XIX e à sua função policial-administrativa. Na República de Weimar, no entanto, uma outra técnica administrativa havia se inventado, que reaproveitava justamente a mistura de licenciosidade leve, ilusões ideológicas e cinismo presente na face diluída de toda aquela protoforma do entretenimento oitocentista, aplicando suas técnicas de ilusionismo em grande escala no cinema e no rádio.

Na medida, porém, em que Brecht fez mais do que reverter esses efeitos com seu tratamento formal das canções e da peça de John Gay, isso faz repensar a leitura disponível dessa peça. Nesse sentido, o ponto de vista de “A ópera dos três vinténs” não seria apenas o do provocador ligado à boemia. Ou o da encenação de um

grande colapso da razão, contrabalanceado apenas pela sobriedade do trabalhador berlinense escolado pela linguagem da luta de classes.<sup>28</sup> Nem o daquele que, segundo uma interpretação ainda mais restrita, procura descobrir no proletariado as atitudes que o tornam refratário ao engajamento. Com a mesma afeição concreta que em *A compra do latão* Brecht destinaria à memória do funcionalismo historicamente pulsante dos objetos cênicos inventados por Caspar Neher,<sup>29</sup> mobilizando o suposto caráter associal na euforia do momento para obter do rangido dos *roaring twenties* uma força de desmistificação que, apesar do esclarecimento político, falta às obras do imediato período anti-hitlerista, ela confronta os momentos históricos por meio dos próprios sons e palavras inventados pelos que os viveram como uma experiência palpável e viva.

O que mais se poderia esperar de um jovem Bert Brecht, leitor de Villon e de romances de aventuras coloniais, que, apenas dez anos antes, no coração das trevas da Primeira Guerra Mundial, promovia cortejos noturnos não tão diferentes dos inventados pelos apaches, para acordar a vizinhança do sono dos justos com seu bordão: *lasst euch nicht verführen?*

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Figuras sonoras e outros escritos musicais**. Trad. Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Unesp (no prelo)

ALMEIDA, J. M. B. "Um dueto para pensar com os ouvidos – resenha do livro *A potência das fendas* de Flo Menezes e Vladimir Safatle" in: **Revista Rosa** (4) 3, dezembro 2021.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1963.

<sup>28</sup> É essa a visão predominante da primeira obra de Brecht que se pode depreender de "A Santa Joana dos Matadouros" in: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 2002, p.88 e "Altos e baixos da atualidade de Brecht" in: SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.124.

<sup>29</sup> BRECHT, B. *A compra do latão* (1939-1955). Lisboa: Vega, 1999, pp. 153-154.



BRECHT, B. **A compra do latão** (1939-1955). Lisboa: Vega, 1999.

BRECHT, B. **Teatro completo**, v.3. Trad. W. Bader, M. R. Santa, W. Selanski. São Paulo: Paz e terra, 2004.

BRECHT, B. **“Reflexões sobre Tambores na noite”** in: *Revista Vintém* (7). Trad. G. Itocazo, org. S. de Carvalho, p. 68-77.

BRECHT, B. **Diário de trabalho** (1938-1941). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

BRECHT, B. **Schriften zum Theater I, Gesammelte Werke 15**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

BODEK, R. **Proletarian performance in Weimar Republic: Agitprop, chorus and Brecht**. New York: Camden House, 1997.

BODEK, R. “The not-so golden twenties: everyday life and the communist agitprop in Weimar-Era Berlin”. *Journal of Social History* (30) 1, autumn 1996.

BRUANT, A. Chant des apaches <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1156538t.image>

BUSONI, F. **Entwurf einer neuen Ästhetik der Zukunft**. Leipzig: Insel Verlag, 1917.

BUSZINSKI, K, HIPPEN, R (orgs). **Metzler Kabarett Lexikon**. Stuttgart: J. B. Metzler, 1996.

CALIFA, D. “Arqueologia do apachismo”. Trad. S. A. Rodrigues, PUC-SP, **Projeto História** 40, junho 2010.

COOK, S. C. **Opera during the Weimar Republic: The »Zeitopern« of Ernst Krenek, Kurt Weill and Paul Hindemith**. Michigan: UMI dissertation services, 1992.

COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

FRIEDRICH, O. **Antes do dilúvio – um retrato de Berlim nos anos 1920**. São Paulo: Editora Record, 1997.

HÖSCH, R. **Kabarett von gestern**. Berlin: Henschelverlag, 1969.

JAMESON, F. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

KANT, I. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime/Ensaio sobre as doenças mentais**. São Paulo: Papirus, 1993.

KRACAUER, S. **Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit**. Berlin: Suhrkamp, 1994.

LACQUEUR, W. **Weimar – a cultural history, 1918-1933**. New York: G. P. Putnams Sons, 1974.

LINDEN, M.. “O conceito marxiano de proletariado: uma crítica”. **Revista de Antropologia** (6) 1. Rio de Janeiro, abril 2016.

- LUKÁCS, G. **Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas**. Darmstadt: Luchterhand, 1981.
- MARX, K. **O 18 de Brumário de Luis Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011 e OEHLER, D. O velho mundo desce aos infernos. Autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PASTORELLI, V. M. "Da irresistível peleja entre piratas e tubarões: um estudo sobre a parceria Brecht/Weill". Dissertação (Mestrado). São Paulo: FFLCH/USP. 2014.
- PASTORELLI, V. M.. "Música surrealista – considerações sobre a leitura de Adorno para a música de Kurt Weill e sua influência em seu conceito de música utilitária". **Anais do SEFiM – Simpósio de estética e filosofia da música** (3) 3, 2017. <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/555>
- PASTORELLI, V. M. "O despertar da primavera de Frank Wedekind: puberdade, censura e o nascimento do teatro moderno na Alemanha" in: WEDEKIND, F. **O despertar da primavera**. São Paulo: Editora Temporal, 2021.
- REIS, C. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.
- ROSENFELD, A. **Estética e teatro alemão**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- ROSENFELD, A. **Teatro alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- ROSENFELD, A. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SANTOS, B. S. **Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal**. Coimbra: Via Latina, 1990.
- SARAMAGO, J. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SEIXO, M. A. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.
- SILVA, M. C. A viagem dentro da viagem: personagens femininas em deslocamento no romance A jangada de pedra. In: ZUKOSKI, A. M. S.; SILVA, V. R. N.; COQUEIRO, W. S. (Org.). **Saramago: memorial do feminino**. Campo Mourão: Fecilcam, 2022.
- SCHEBERA, J. **Kurt Weill – an illustrated life**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- SCHRADER, B, SCHEBERA, J (orgs.). **The "Golden" Twenties – Art and Literature in the Weimar Republic**. New Haven and London: Yale University Press, 1988.
- SCHÖNBERG, A. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999.
- SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARZ, R. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TOLLER, E. **Uma juventude na Alemanha**. São Paulo: Mundaréu, 2015.

TUTIKIAN, J. “As coisas grandes são as pequenas”. In: **E agora José?** CERDEIRA, Teresa C. et al. (Org). Belo Horizonte: Moinho, 2019.

TREGEAR, P. **Krenek and the politics of musical style**. New York: Scarecrow Press/Roman & Littlefield, 2013.

WEILL, K. **Ausgewählte Schriften** - Herausgegeben mit einem Vorwort von David Drew. Berlin: Suhrkamp, 1975. [c1bf85d7f86ce5fd4c13886538d8eae4bb09cb543d5a00ba1f50bd1e2b566a5e/108736/Racism%20and%20Brexit%20notes%20towards%20an%20antiracist%20populism%20author%20accepted%20manuscript.pdf](https://doi.org/10.1186/1745-2758-13-886). Acesso em: 24 nov. 2022.

## Contribuições de autoria

### 1 - Vinicius Pastorelli

Universidade de São Paulo

<https://orcid.org/0000-0002-2626-2856> • [vmarquespastor@gmail.com](mailto:vmarquespastor@gmail.com)

Contribuição: Autoria.

## Como citar este artigo

PASTORELLI, V. Primeiro a comida, depois a moral - sobre a canção de cabaré e a reflexão sobre o processo revolucionário alemão no Zeittheater de Bertolt Brecht e Kurt Weill. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 43, p. e84201, 2024. DOI: 10.5902/1679849X84201. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/84201>. Acesso em: dia mês abreviado ano.