

Cinema, música e
política em A ópera
dos três vinténs e
Kuhle wampe
Cinema, music and
politics in The threepenny
opera and Kuhle wampe

Manoel Dourado Bastos<sup>1</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>Professor adjunto de Comunicação e Cultura, Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: manoel. bastos@gmail.com

Resumo: este artigo desenvolve uma análise contextual dos filmes Die Dreigroschenoper (A ópera dos três vinténs, 1931) e Kuhle wampe (1932). Buscamos mostrar as diferentes caracterizações da crítica política nos filmes, a partir da relação entre som e imagem. Por isso, a participação dos compositores Kurt Weill e Hanns Eisler na fatura final dos filmes é decisiva. Após observar a parceria de Brecht e Weill, focamo-nos na trajetória de Eisler e sua parceria com Brecht, pelo prisma conceitual de Walter Benjamin, avaliando a presença da música nos filmes, a fim de mostrar a correlação estética e política entre imagem e som a partir da relação entre o audiovisual, teatro e a música de vanguarda.

Palavras-chave: Kurt Weill; Hanns Eisler; Bertolt Brecht.

Abstract: this article develops a contextual analysis of the films *Die dreigroschenoper* (*The threepenny opera*, 1931) and *Kuhle wampe* (1932). We seek to show the different characterizations of the films political critique, through the relation between sound and image. Hence, the participation of the composers K. Weill and H. Eisler in the films is decisive. After observing the partnership between Brecht and Weill, we spotlight the trajectory of Eisler and his partnership with Brecht, through the conceptual prism of W. Benjamin, evaluating the music role in those films, to show the aesthetic and political correlation between image and sound, from the links between cinema, theater and avant-garde music.

Keywords: Kurt Weill; Hanns Eisler; Bertolt Brecht.

### Apresentação

No texto a seguir, apresento uma análise e caraterização contextuais, de viés estético-político, dos filmes *Die dreigroschenoper* (A ópera dos três vinténs, 1931) e Kuhle wampe (1932) que levem em consideração as diferenças de concepção sobre a articulação entre imagem e som. Mais especificamente, apresento neste trabalho elementos históricos que demonstram como a efetiva força política desses filmes só pode ser apreendida com uma análise do trabalho artístico de montagem do filme, principalmente na relação complexa entre som e imagem, no contexto específico da Alemanha da República de Weimar. Para isso, a participação produtiva dos compositores Kurt Weill e Hanns Eisler é decisiva. Assim, reconhecer-se-á, à maneira de Walter Benjamin, que um filme à altura da época significava um trabalho artístico de qualidades ao mesmo tempo estéticas e políticas, e, para que a montagem alcançasse esse objetivo, a articulação coerente entre imagem e som era decisiva.

Kuhle wampe é resultado de um trabalho coletivo que costuma ser reconhecido como o filme em que Brecht teve participação efetiva em todos os aspectos da produção. Ainda que, de fato, a direção do filme estivesse a cargo de Slatan Dudow e que posteriormente Ernst Ottwald tenha colaborado com a finalização do roteiro, é possível afirmar que se trata de um filme marcado pela estética brechtiana. Sua dinâmica musical, desenvolvida pela composição de Hanns Eisler, retoma amplamente elementos e perspectivas desenvolvidos na produção da peça didática de Brecht A decisão, levada à cabo em 1931, que, por sua vez, resultava de anos de experiência musical com a organização política dos trabalhadores.

O trabalho empreendido em *Kuhle wampe* intentou organizar filmicamente aspectos do projeto brechtiano de teatro dialético. Brecht vinha da experiência frustrada pelas disputas comerciais (em vias jurídicas) em torno da filmagem de A *ópera dos três vinténs*, obra teatral de sucesso, desenvolvida em parceria com Kurt Weill em 1928. Nela, sua participação ficou restrita ao uso da peça – indevido, em diversos aspectos – para a produção cinematográfica. Enquanto Brecht queria utilizar o projeto de transformação de uma peça de teatro em filme como um *experimento estético* visando a formalização artística das contradições de classe do capitalismo no início do século XX, a indústria cinematográfica estava interessada exclusivamente em recolher lucros com o sucesso arrebatador alcançado pela peça enquanto esteve em cartaz. Para o intento do *experimento estético*, Brecht precisava contar com um coletivo que estivesse afinado a seu tempo e seus projetos estético *e* político. Particularmente no que tange às obras em escopo, mostrarei que a posição

da música no filme não só não é secundária, como é essencial para entender o caráter político do conjunto audiovisual em análise.

O texto está organizado em um único bloco argumentativo, além desta apresentação e das considerações finais. Ao longo do desenvolvimento, inicio destacando a importância da música de Kurt Weill para a concepção original do teatro dialético de Bertolt Brecht, bem como as aporias desdobradas da parceria entre os dois, que culminou na filmagem de A ópera dos três vinténs. Em seguida, aponto rapidamente a importância dos conceitos apresentados por Walter Benjamin em O autor como produtor para a compreensão adequada do papel da música de Hanns Eisler na politização do teatro de Brecht. Enfim, detenho-me em aspectos contextuais do filme Kuhle wampe, no qual as questões entre cena e música ganham a configuração política almejada por Brecht e Eisler.

Ao longo do desenvolvimento, as incursões interpretativas das peças e dos filmes são incidentais e vagas, abordando apenas aspectos específicos das obras para a consolidação do argumento geral sobre a diferença do caráter político na produção de música de cena dos dois compositores. Os trechos em que desdobro argumentos específicos sobre a técnica e história musicais foram apresentados em nota de rodapé: a despeito de seu caráter muitas vezes hermético, considero-os essenciais para o argumento apresentado. Essas notas são seguidas de referências bibliográficas que ampliam as discussões musicais apresentadas como um convite ao leitor para superar a barreira criada pela história da música ocidental entre leigos e experts.

Assim, no espírito dialético de Eisler – que afirmava que aqueles que apenas conhecem música nada entenderão dela – esse convite clama para que se retire do julgo isolado dos especialistas a grandiosidade do conhecimento musical ocidental, de modo a lhe atribuir um novo papel.

#### Da música de vanguarda ao teatro e cinema dialéticos

Kurt Weill e Hanns Eisler, compositores alemães do início do século XX, empenharam-se na produção de música aplicada, interessados em questionar o isolamento do público a que a música de vanguarda se propunha. Foi justamente essa concepção que fez com que se tornassem parceiros de Bertold Brecht e de seu teatro dialético. Weill e Eisler possuem trajetórias com diversos pontos de contato entre si; contudo, são percursos bastante distintos. Ambos viveram na Berlim dos anos 1920, a cidade que experienciou a grande ebulição cultural da chamada República de Weimar, que caracterizou de maneira determinante as obras desses artistas. Todavia,

Weill e Eisler tinham bagagens culturais e posições políticas divergentes, e mesmo o interesse na música aplicada desembocava, por vezes, em resultados contrários.

No ambiente vanguardista dos anos 1920, Kurt Weill se empenhou na composição de música para cena. Brecht, depois de experiências com a produção própria e algumas parcerias pouco duradouras, encontrou em Weill um compositor apto a dar consecução ao papel decisivo da música em suas concepções teatrais (cf. KOWALKE, 2005, passim). Os trabalhos resultantes dessa parceria buscavam dar um salto qualitativo no teatro musical, esperando reconfigurar a relação entre cena e música. A ópera era, desde Richard Wagner, a principal forma do teatro musical na Alemanha, e se tornou uma importante atividade cultural. A concepção wagneriana de "obra de arte total" (gesamtkunstwerk) levava à "fusão das formas" (textuais, cênicas, musicais e plásticas) cujo centro irradiador, o elemento centralizador, era a música e seus desdobramentos tonais².

As formas exuberantes da ópera de Wagner, espalhadas por toda a Alemanha, atraíram um grande público e, principalmente, o apoio do Estado. Na década de 1920, contudo, a ópera passou por dificuldades políticas e de audiência diante das reformas republicanas e do sucesso do cinema mudo (GILLIAM, 2005). Os compositores agiram de diferentes modos diante da perda de público para o cinema, ora fincando pé na defesa do caráter tradicional da ópera, ora incorporando, em aspectos técnicos variados, as novidades cinematográficas. Quanto à política, foram se adaptando de diferentes maneiras.

Brecht reagiu às dificuldades pelas quais a ópera passava se contraponto à herança wagneriana da "obra de arte total"<sup>3</sup>. Nesse sentido, A *ópera dos três vinténs* 

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>De maneira geral, o sistema tonal é a adoção de um conjunto de regras visando certa organização das frequências sonoras, a partir da imposição de uma hierarquia nas relações entre os sons (dividas em relações dissonantes e consonantes), além de um conjunto de formas específicas para concretizar musicalmente essas regras (fuga, sonata etc.). A consequência desse sistema no século XIX foi a consolidação de uma noção de autonomia musical baseada na ideia de "música absoluta", que entendia o belo musical como algo que se bastava em si mesmo, descolando a organização musical dos sons de seu papel de acompanhamento do texto. Richard Wagner foi um compositor que levou o conjunto de regras do sistema tonal e suas formas a um nível alto de tensão, usando-as no máximo de suas possibilidades e levando-as ao ponto de dissolução de seu sentido. Contudo, seu trabalho se colocava no polo oposto da "música absoluta", adotando a produção da "obra de arte total" (gesamtkunstwerk), na qual a música se conjuga com texto e cena. A fim de abarcar o máximo possível das tensões e esgarçamentos do conjunto das regras do sistema tonal para a produção de sua "obra de arte total", Wagner se esmerou em desenvolver formas musicais grandiosas, o que exigia espaços teatrais desenhados para abarcar grandes palcos e a orquestra, sempre fora da cena. Para um estudo profundo, balizado histórica e musicalmente, do sistema tonal e da consequente concepção burguesa de música absoluta, vale conferir os trabalhos de Carl Dahlhaus (1989, 1990), originalmente publicados em alemão, aqui referidos nas traduções para o inglês. Dahlhaus também escreveu um excelente texto introdutório sobre Wagner, em conjunto com John Deathridge, do qual dispomos de uma tradução para o português (DAHLHAUS, DEATHRIDGE, 1988).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup>Brecht, principalmente durante a consolidação do chamado "teatro épico" (quando o interesse político da figuração da luta de classes faz com que o desenrolar coletivo da história e a figura do narrador se

apresentava uma série de mudanças técnicas para a época, como a projeção de imagens (fotos e filmes) e a disposição da banda que acompanhou a interpretação das canções em cima do palco. A produção também desafiava o caráter político da exuberância operística, tratando da fome, de ladrões e de prostitutas. Ou seja, desafiava, em diversos pontos, a tradição operística. Diante de tamanhas subversões ao instituído, na contramão do gosto tradicionalista da ópera e com mudanças esteticamente complexas ante a linguagem cinematográfica, cujo público crescia, o resultado das experiências técnicas e políticas foi um inesperado sucesso de audiência.

Há uma tese que entende esse sucesso retumbante da temporada de estreia de A *ópera dos três vinténs* em Berlim, no ano de 1928, como uma "má compreensão" do público. Figuras como Theodor Adorno, Ernst Bloch e o próprio Brecht estranharam o grandioso sucesso, e o atribuíram a uma empatia do público com as canções de Kurt Weill. Brecht esperava que o uso, por Weill, de sonoridades próximas aos *standards* da canção popular, simpáticas ao público, causassem efeito de estranhamento perante a caracterização das personagens, frias, cruéis, mundanas. Assim, a tese da "má compreensão" sugere que a empatia do público com a música dificultou, ou mesmo impossibilitou, uma interpretação total da peça<sup>4</sup>.

Não obstante, esse sucesso retumbante despertou o interesse da indústria cinematográfica em promover sua adaptação em 1930, seguindo as novas técnicas de sincronização de imagens e sons. Para Brecht, parecia ser a possibilidade de levar adiante as articulações artísticas que visavam a superação dos limites estéticos da formalização da luta de classes, as quais foram dando forma a seu "teatro épico". Para Weill, era a oportunidade de expandir sua produção musical visando, também, a cena cinematográfica. Contudo, ao contrário do que esperavam, os autores foram

sobreponham ao plano dramático do teatro burguês, baseado na sucessão de diálogos entre indivíduos), contrapôs-se à concepção wagneriana da ópera como "obra de arte total", em que ora o andamento dramático é mimetizado (de maneira exuberante) pela dinâmica musical, ora a música assume a configuração das dimensões contextuais que se tornam pano de fundo dos desdobramentos dramáticos. Essa contraposição, contudo, não é ponto pacífico; há autores que apontam mais para possíveis continuidades do que rupturas, sugerindo, assim, "limites" para o "teatro épico". Para uma compreensão estética da crise do drama burguês – obra decisiva em que, infelizmente, a música não cumpre papel algum, afora a referência de método à *Filosofia da nova música* de Adorno (1989) –, veja o trabalho de Peter Szondi (2001). Uma sintética e precisa avaliação do teatro brechtiano, que inicia pelas avaliações de Adorno sobre a música e o sistema tonal, encontra-se no trabalho de Iná Camargo Costa (1998). Para uma contestação da noção do teatro épico como contraposição a Wagner, veja o livro de Hilda Meldrum Brown (1991). Para uma interessante avalição do teatro épico de Brecht compreendido como uma produção no contexto operístico, veja o livro de Joy Haslam Calico (2008).

<sup>\*</sup>Stephen Hinton (2008), importante estudioso de Kurt Weill, contesta a tese da "má compreensão", sugerindo que se trata de uma avaliação extremamente elitista, imputando uma única e fixa leitura de peça. No livro organizado por Hinton, há, além de seu texto criticando a tese da "má compreensão", diversos textos de época que a apresentam positivamente, além de importante material sobre a concepção e desenvolvimento do trabalho.

apartados da produção do filme: Brecht e Weill se desentenderam com os termos do contrato firmado com a produtora, e disso seguiu-se um extenso processo judicial – que Brecht chama de "experimento sociológico" (BRECHT, 2010)<sup>5</sup>. O resultado do filme, dirigido por G. Pabst, eliminou por completo aquilo que poderia ser reconhecido como a formulação radical de Brecht e Weill.

É na transformação de A ópera dos três vinténs em filme que podemos ver que a tese da "má compreensão", em que pese sua possível avaliação unilateral da relação entre obra e público, aponta para impasses efetivos da articulação entre música e cena na parceria entre Brecht e Weill. No teatro, as canções compostas por Weill sobre poemas de Brecht cumpriam de diferentes maneiras a função de ressaltar os conflitos presentes na peça. Ou seja, elas cumpriam um papel narrativo. Assim, por exemplo, uma canção cortava abruptamente duas cenas, tematizando-as em novo sentido, fazendo com que a ligação entre elas fosse não o resultado de um decurso fluido de finalização do assunto ou a chegada a um clímax, num sentido dramático, mas um corte seco que interrompe a cena e a coloca em questão, num sentido épico. O uso de sonoridades espetaculares e de sucesso, advindas da indústria radiofônica e fonográfica em ascensão, visava se chocar com textos verdadeiramente duros, descrevendo o ambiente e as personalidades envolvidas no submundo do crime.

Toda a apresentação desses contrastes, conforme a intenção dos autores na construção da peça, transformou-se num filme completamente linear, contínuo e coerente, de caráter essencialmente dramático, situação para a qual a música cumpre um papel decisivo. As canções passaram a compor o elemento que garante a continuidade fluida das cenas no filme, passagens integradas a elas e que proporcionam ambientação e sustentação para diálogos fundados na relação entre indivíduos, mas não mais as interrompe nem questiona. Tratava-se de aproveitar aquilo que havia garantido sucesso de público para A ópera dos três vinténs, ou seja, as canções deveriam ser apartadas de seu uso para fins de efeito narrativo e com tons de estranhamento, ficando isoladas dos elementos contraditórios presentes na peça. Assim, o sucesso das canções quando do lançamento da peça é da mesma natureza aplanadora, de viés dramático, que fundamenta o filme, pois ambos os casos inviabilizam a crítica social ao ignorar o caráter necessariamente contraditório, de fundamento narrativo, da forma estética que Brecht almejava.

Ajuda, aqui, observar as diferentes definições da relação entre música e *gestus* a que Brecht e Weill chegaram. Tal conceito aparece inicialmente em Kurt Weill

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>No texto *Brecht no cativeiro das forças produtivas*, Iná Camargo Costa (2012) faz uma excelente interpretação desse processo, expondo os aspectos essenciais da questão entre a arte política e suas condições de produção.

(1990), intimamente ligado ao desenvolvimento histórico da ópera, recuperando momentos que permitissem a superação do estado de coisas deixado pela "obra de arte total" wagneriana. Para Wagner, entre música e teatro, deveria haver comunhão pela "fusão das formas". Em Weill, por sua vez, a relação entre música e cena era de outra ordem: tinha a ironia como fundamento, especialmente devido a uma concepção "gestual" da música. Weill desenvolveu a ironia na música de forma bem-humorada, refinada, sofisticada. A música compõe a cena, mas não em mera continuidade ou como pano de fundo dos elementos cênicos; ela ironiza, desafia e contradiz a cena ao se tornar parte ativa dela.

Weill apresentou essa concepção do "caráter gestual da música" fundamentando-a exclusivamente em aspectos musicais, dando continuidade específica à história da música e suas questões. Brecht, por outro lado, via no *gestus* a expressão cênica de relações sociais. Todo e qualquer elemento da cena deveria expressar as contradições sociais a que a peça dava forma. Assim também seria com a música, que deveria cuidar para não se sobressair por suas qualidades singulares e causar confusão na compreensão política das obras teatrais. Ou seja, a música não poderia se entregar aos problemas específicos de seu desenvolvimento histórico, mas sim ao papel narrativo que cumpria na cena – ela seria "gestual", por cumprir uma tarefa determinada na expressão das relações sociais que a obra teatral visava criticar. Brecht chegou assim a um impasse em sua relação com Weill, pois a música cumpria papéis distintos para cada um.

Por isso, para Brecht, a reciprocidade política com Eisler foi tão fundamental quanto a capacidade técnica composicional do músico. Eisler, em sua parceria com Brecht, também desenvolveu uma música fundamentada no gestus. Porém, neste caso, a concepção musical era distinta daquela de Weill. Em que pese Eisler ter sido um discípulo destacado de Arnold Schönberg, um dos compositores de mais alta complexidade, sua base provinha da organização política do movimento musical de trabalhadores, a que ele se dedicou a partir de final dos anos 1920. Com Schönberg, Eisler aprendeu a reconhecer o caráter histórico do sistema tonal e, consequentemente sua crise. Entretanto, Schönberg enfrentou essa crise, que já dava seus sinais na grandiloquência do uso das tensões tonais em Wagner, com a definitiva implosão do sistema tonal e a adoção de um novo conjunto de regras, conhecido por dodecafonismo<sup>6</sup>.

<sup>&</sup>quot;Schönberg dava atenção, no dodecafonismo, ao que ele chamou de "emancipação das dissonâncias", abolindo a concepção de relações permitidas e proibidas entre sons. Dodecafonismo era o nome que Schönberg dava ao sistema que ele criou de composição a partir dos doze sons relacionados entre si, sem uma hierarquia estrutural geral (a tonalidade), mas a partir da organização de uma série de doze notas,

Eisler acabou por reconhecer nisso tudo um contraditório hermetismo burguês que visava justamente expressar a desagregação do mundo burguês — a dissolução da criação musical por excelência burguesa, o sistema tonal, era apresentada de modo que o público ficasse apartado da compreensão das obras, tendo em vista que elas eram edificadas segundo padrões musicais ainda mais complexos e desconhecidos do público. Assim, para Eisler, comunista desde a juventude e, por isso mesmo, interessado na compreensão da desagregação da música burguesa, a solução não era se enfurnar nesse hermetismo musical; pelo contrário, ele só encontrou energia artística quando passou a atuar junto aos já seculares (e massivos) corais de trabalhadores da Alemanha.

As apresentações desses corais nos bairros proletários atraíam um bom público ao longo dos anos 1920, mas, na medida em que eles eram organizados pela social-democracia alemã, seu apelo estava voltado exclusivamente para o uso da música como elemento ilustrado. Ou seja, eles privilegiavam as composições clássicas do repertório de corais, de modo que o que diferenciava o coral de trabalhadores de um coral qualquer era a classe social de seus membros. Eisler achava que era preciso atuar na produção de um repertório próprio que desse conta, em forma e conteúdo, das questões relativas à classe trabalhadora. O impulso das práticas de agitação e propaganda (agitprop) que emanavam dos ares revolucionários soprados da Revolução de Outubro foi elemento decisivo na relação de Eisler com os corais de trabalhadores, e um novo material e método musical para enfrentar a crise da música burguesa.

A prática de *agitprop* visava a disseminação dos ideais revolucionários, e o uso de técnicas artísticas deveria se direcionar para tornar isso possível e eficaz<sup>7</sup>. Antes de ser um reducionismo artístico, tratava-se de um uso que exigia conhecimentos avançados nas diferentes linguagens artísticas, a fim de que a eficácia estético-política não fosse comprometida por uma escolha infeliz. Nesses termos, Eisler desenvolveu o trabalho de *kampfmusik* ("música de luta"), e sua atuação junto à trupe de *agitprop Die rote spachröhr* (*O megafone vermelho*) a partir de sua fundação, em 1928, trouxe o elemento decisivo da correlação entre música e política esperado por Brecht<sup>8</sup>.

as quais deveriam se suceder conforme a série e aparecer em quantidades aproximadamente iguais na composição. Em que pese ser chamado de vanguardista por muitos, Schoenberg entendia que sua "música nova" (neue musik) era, de fato, uma consequência necessária de todo o desenvolvimento histórico da música nos séculos XVIII e XIX. Por isso mesmo, Eisler o entendia dialeticamente como um "conservador". Para uma interpretação geral da obra de Schönberg, cf. Leibowitz (1981). Uma interpretação densa cortante de Schönberg e o progresso, em contraste com o neoclassicismo de Stravinsky e a restauração, está em Adorno (1989), embora a tradução esteja cheia de problemas.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>Um bom conjunto de estudos sobre a prática de *agitprop* se encontra em Estevam, Costa e Bôas (2016). <sup>8</sup>Uma avaliação simpática aos termos socialdemocratas dos corais de trabalhadores na Alemanha, mas que também avalia positivamente os trabalhos de *agitprop*, encontra-se em Bodek (1997). Também eu escrevi sobre a participação de Eisler nos corais de trabalhadores e sua concepção de *agitprop* (BASTOS, 2013).

Apenas em 1930, após se colocar a si mesmo a tarefa de extrair um sistema estético economicamente determinado desde as condições da luta de classes, Brecht encontrou um parceiro musical ideal em Hanns Eisler, quem mais do que casou com o novo engajamento de Brecht com a arte para fins ideológicos. Aquilo que Ernst Bloch categorizou como a "monotonia radical" da música pós-schönberguiana de Eisler fez dela a contraparte ideal para os versos irregulares e sem rimas de Brecht no interior de suas peças didáticas (KOWALKE, 2005, p. 78).

A aposta de Eisler tinha consequências musicais. O que Kowalke lembra ser caraterizado por Bloch como "monotonia radical" de Eisler era uma maneira diferente de lidar com o estranhamento brechtiano. Decisiva em Weill, a ironia musical também estava presente em Eisler, mas neste ela era mais sarcástica, agressiva, bruta e adquiria uma face mais imediata do que naquele. Recorrendo aos termos da *agitprop* no que tange à disseminação das ideias, Eisler se propôs a compor uma música em que a voz era mais importante que os instrumentos. No teatro, seu papel era narrativo, portanto, visava a formalização teatral das contradições sociais. Contudo, mesmo quando destacadas da obra teatral, em que continuava a ter um papel de estranhamento e complexificação da cena, a canção mantinha um papel político que não se subsumia aos desígnios do sucesso comercial de público. Albrecht Betz define da seguinte forma a concepção musical de Brecht e Eisler:

A informação clara – resultando da consciente combinação das ideias mais avançadas da vanguarda artística e política – era o que, com Brecht e Eisler, resultou no teatro musicado e em composições vocais, valendo no caso a máxima paradoxal: o texto é primário e a música não é secundária (BETZ, 1987, p. 75).

De fato, mais do que paradoxal, a formulação ganhou, no trabalho de Eisler com Brecht, uma solução *dialética*. A conjugação da música na cena não se dava de maneira imediata, de sorte que, no teatro, a "informação clara", almejada para efeitos de *agitprop*, não se propagava de forma direta. Tendência política e qualidade estética não era um par dicotômico.

Em 1934, na conferência intitulada O *autor como produtor*, Walter Benjamin (2017) pretendia superar essa dicotomia entre tendência política e qualidade literária (poderíamos dizer, artística) por meio do conceito de *técnica*. Nos termos de Benjamin, a politização das artes se dava pela compreensão da posição do intelectual ou artista como *produtor*. Não por acaso, Eisler é citado no texto como exemplo, no campo musical, daquilo que foi feito no teatro por Brecht. Particularmente, Benjamin dá, no texto, especial ênfase ao conceito da "mudança de função" *(umfunktionierung)* segundo Brecht.

Brecht criou o conceito de "mudança de função" (umfunktionierung) para a transformação de formas e instrumentos de produção no sentido de uma inteligência mais progressista – por essa razão interessada na liberação dos meios de produção e atuante na luta de classes. Ele foi o primeiro a dirigir aos intelectuais a exigência abrangente de não abastecer o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo (BENJAMIN, 2017, p. 91).

O principal achado dialético do texto de Benjamin desdobra-se a partir da discussão que o autor empreende sobre a determinação política de uma obra artística. No início do texto, ele comenta a perda da autonomia do autor que resolve tomar uma posição, no campo da luta de classes, em favor do proletariado. Ao contrário do escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão e que, sem o admitir, trabalha segundo interesses de classe, o escritor progressista toma a posição de classe e coloca o proletariado e sua luta como critério de trabalho. Assim, ele segue uma tendência. O debate que se trava a partir dessa palavra de ordem, diz Benjamin, organiza-se segundo a dicotomia entre tendência e qualidade. A formulação definitiva do problema coloca como tarefa a demonstração de que

a tendência de uma poética só pode ser correta politicamente se também for correta literariamente. Isso quer dizer que a tendência politicamente correta engloba uma tendência literária. E acrescento desde já: essa tendência literária, que está contida implícita ou explicitamente em toda tendência política correta, por si só define a qualidade da obra. Por essa razão, a tendência política correta de uma obra abrange sua qualidade literária – porque ela abrange sua tendência literária (BENJAMIN, op. cit., p. 86).

Observe-se a inclinação que o texto de Benjamin tem para a tendência política – a necessidade de observação dos critérios estéticos colocados pelas tarefas da luta de classes. Isso se desenvolve na definição benjaminiana de técnica, que supera a dicotomia entre tendência e qualidade<sup>9</sup>.

Numa das passagens do texto, Benjamin sugere os elementos da tarefa progressista (ou revolucionária) diante da crise da *música de concerto* (como uma força produtiva obsoleta, se comparada às novas invenções técnicas), com referência direta aos argumentos de Eisler: "A tarefa consistia, então, numa mudança de função da forma dos concertos" (BENJAMIN, op. cit., p. 93). Albrecht Betz apresenta de maneira condensada e certeira a questão musical posta por Eisler.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup>Carolina Araújo (2009) recupera a referência benjaminiana a Platão para encontrar, no filósofo grego, um conceito de técnica que supere a distinção entre o belo e o bom, entre o estético e o ético.

A importância histórica de Eisler reside no fato de que ele pavimentou o caminho para uma arte social num campo que hoje ainda é considerado, pelo contrário, como um refúgio da política; e isso ele o fez num tempo de transição que se iniciou com a Revolução de Outubro.

A prática – e a teoria – musical de Eisler é ainda uma primeira resposta a Schönberg: ele se empenhou em abolir a música burguesa, ou mais precisamente, o burguês na música. Isso pode ser visto ultimamente como uma forma de isolamento, num tempo em que a música moderna e o público estavam intensamente crescendo separados um do outro. Apenas na perspectiva de uma sociedade não mais dividida em classes poderia tal abolição ser possível. A linguagem musical de Eisler não atingiu isso indo contra a grande tradição, mas sim completamente através e com os meios dela. Foram precisamente as inovações formais em suas composições que possibilitaram a realização de suas funções sociais (BETZ, 2006, p. 1 et seq., tradução minha).

Em vez de se abster de qualquer que fosse a produção musical, Eisler tomava a necessidade de, atendendo à função que a música exercia em uma situação dada, utilizar os recursos técnicos a fim de modificar seus termos. Sua produção não tinha a ver somente com uma redução da música a um fim imediato, mas com a compreensão da necessidade de "mudança de função" como crítica das condições existentes.

Benjamin aponta, ainda, a articulação entre música e palavra como um elemento constitutivo da produção de Eisler: "a tarefa de modificar o concerto não é possível sem a ação conjunta da palavra. Nas palavras de Eisler, essa colaboração é a única maneira de transformar um concerto num encontro político" (BENJAMIN, op. cit., p. 94). O papel que cabe à palavra, portanto, diz respeito à necessidade de mudar a função estabelecida para a música – coloca-a, de maneira nova, no mundo da política. Cumprindo a tarefa de desnaturalizar as coisas tais quais elas se apresentam, Eisler não justapõe de maneira linear palavra e música – há um princípio de estranhamento nessa articulação que preside a crítica social, isto é, a correlação entre qualidades política e artística da obra.

Em Kuhle wampe, isso se apresenta de maneira significativa. No estudo que o próprio Eisler elaborou com Adorno sobre o assunto, o cinema é apresentado como um amálgama entre drama e romance, determinado, portanto, por uma articulação entre o imediato e o reflexivo. Com isso, eles querem observar que a forma fílmica se desdobra na articulação entre eventos que se apresentam imediatamente ao espectador e o caráter épico de fundo, cujo centro se define pelo gesto narrativo da exposição. A música, então, coloca-se, aí, como o elemento que conjuga o épico e o dramático do cinema. No entanto, na medida em que a música em Kuhle wampe está significativamente baseada na produção da kampfmusik de fins da República

de Weimar, sua função é narrativa e política. Os aspectos compositivos definidos por Eisler para a *kampfmusic* passavam longe da adoção de clichês – mesmo em se tratando de canções, com escopo compositivo menos complexo, o trabalho de Eisler se orientava pelo esforço reflexivo diante do material que se apresentava para ele.

Isso respondia, de maneira mais do que satisfatória, ao interesse por articular ao material fílmico uma música que não intentasse voo próprio, mas que também não se resumisse à aplicação de estratagemas visando reforçar o caráter dramático de uma cena. Por exemplo, os autores apresentam o uso da música em *Kuhle wampe*, demonstrando movimento frente à calma da imagem.

Tristes casas suburbanas em ruínas, favelas em toda a sua miséria e sujeira. A "atmosfera" da imagem é passiva, deprimente: convida à melancolia. Ao contrário, a música é ágil e cortante, um prelúdio polifônico de caráter marcado. O contraste da música – a dureza de sua forma, bem como de seu tom – com as imagens meramente montadas provoca uma espécie de choque que, intencionalmente, causa mais resistência do que sentimentalismo compreensivo (EISLER; ADORNO, 1976, p. 35).

Podemos rever, nesse sentido, a cena final de *Kuhler wampe*, em que as pessoas saem indiscriminadamente do vagão do trem onde discutiam a crise mundial e a queima de café no Brasil. A coesão política daquele grupo de pessoas, que anda em frente, mas sem rumo definido (ou, caso se prefira, sem consciência de classe), não está na imagem da cena, mas na música. A canção responde à afirmação ao fim da discussão, conclamando a solidariedade de classes: "quem, então, vai mudar o mundo? Aqueles que não estão satisfeitos!" A leitura tradicional aplaina a imagem e a música, supondo que a canção busca dar um sentido imediato à cena.

Porém, nos termos apresentados para a música do filme, estamos diante de um contraste, pois as pessoas em cena não correspondem imediatamente ao que conclama a canção ("Avante! E não se esqueça de onde nossa força está"). O uso de uma *kampfmusic* não faz Eisler descuidar das necessidades dramáticas do filme, tampouco o leva à aplicação de clichês musicais – o decurso melódico e a construção rítmica da "canção da solidariedade", a canção de luta utilizada na cena, não são convencionais. Composta com o andamento de marcha militar, a canção lida com tensões e repousos caros ao sistema tonal, de maneira que o final do refrão é suspensivo, pois se finaliza em uma dissonância. A marcação rítmica de repouso e tensão no refrão encerra-se na exclamação "solidarität!" ("solidariedade!") como letra. A solidariedade é o mote principal da canção, que, por meio do esforço de construção da consciência de classe, remexe todo o espectro político da classe

trabalhadora da Alemanha dos anos 1920. A solidariedade, cantada no momento em que tensão e repouso se reconfiguram, surge como o motor da organização de classes que a canção pretende enfatizar, mas que ainda não está posto de fato<sup>10</sup>.

Assim, a canção comenta a cena, que apresenta um caminhar sem rumo de diversas pessoas que multiplica a complexidade de opiniões sobre a crise mundial desdobrada na cena anterior. Isso significa que o filme não se entrega a uma concepção estética de imensa fragilidade política para a época e que intentaria representar o caminhar triunfante da organização do proletariado. Pelo contrário, ao colocar em contraste canção e imagem, sugere que a solução para a desorganização evidente do proletariado estaria na solidariedade que a canção apresenta em tensão, e que só se pode dar fora do filme. Ou seja, a música, determinando-se por meio da consciência e da organização de classe, comenta a passividade total da cena e o andar indiscriminado das pessoas que acabaram de discutir as vicissitudes da crise mundial.

# Considerações finais

Bärbel Schrader e Jürgen Schebera (1990) ironizam a visão romântica que muitos críticos e historiadores da arte e da cultura têm sobre a República de Weimar, os conturbados anos 1920 na Alemanha entreguerras. Diante do qualificativo "anos dourados", tendo em vista a riqueza da produção artística e cultural da época, os autores lembram o pesadelo político da inflação, as dificuldades sociais de toda ordem e a ascensão do nazismo, ou seja, os revezes da luta de classes. Buscam, com isso, apontar a necessidade de uma observação mais atenta das relações contextuais que colocavam impasses aos artistas, que, a seu modo, enfrentavam as aporias e questões. A relação entre música e cinema na Alemanha do final dos anos 1920 deve dar atenção a esse alerta de Schrader e Schebera.

O nascimento do cinema sonoro, com a possibilidade técnica de sincronização de imagem e som, colocou novas questões num período em que o acirramento político alcançou um ponto alto. Ademais, o cinema sonoro

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup>Ritmicamente, o andamento de marcha militar se impõe pelo compasso quaternário que, secundado por uma breve quebra para um binário no sexto compasso, é realçado pelo andamento imposto pela percussão (possivelmente uma caixa) ao "tempo de marcha". O recurso às figuras de colcheia pontuada e semicolcheia dá uma característica peculiar à marcha, acentuando os tempos fortes, que culmina com as quatro semínimas no nono compasso. A melodia contorna o centro tonal da canção (em ré menor), fixando suas bases na dominante, até finalmente alcançar a tônica no nono compasso (apresentada com a marcação cheia dos tempos fortes, com quatro semínimas), que, contudo, não se fixa como tal, finalizando o decurso melódico numa sensível (dó sustenido). Ou seja, a tonalidade se apresenta com a tônica, que tenderia para a solução, preparando a sensível, que normalmente seria a tensão (encaminhamento) para a tônica. O centro tonal não encaminha para o repouso, de forma que é a tensão que se apresenta como solução.

acelerava a crise que o cinema mudo impôs à ópera, que havia perdido público. Os compositores de música para teatro deram diferentes respostas ao cinema sonoro, a partir de suas próprias experiências. Temia-se que a música exacerbasse seu papel tradicional de acompanhamento e ambientação, como já ocorria com o cinema mudo. Compositores como Kurt Weill e Hanns Eisler, cada qual a seu modo, passaram por uma experiência radical junto ao teatro brechtiano e, a partir disso, enfrentaram a questão de diferentes maneiras.

A produção de Kurt Weill acentuou a proeminência musical na cena, a fim de que o encadeamento artístico dos sons ganhasse importância na fatura geral das obras. Compondo para um teatro cujo fundamento era político, a qualidade com que Weill ironicamente usava o material musical oriundo da indústria cultural concorria com o interesse de crítica social do teatro brechtiano. A produção cinematográfica de A *ópera dos três vinténs* demonstrou que o recurso irônico ao material musical da indústria cultural não confrontava satisfatoriamente os problemas estéticos que o contexto complexo da luta de classes impunha, já que as canções que teriam papel narrativo de estranhamento na cena teatral não só fizeram sucesso deslocadas do fundamento crítico da peça, como poderiam servir, na cena fílmica, a um papel dramático, exatamente oposto ao esperado no teatro épico.

Hanns Eisler, por sua vez, trazia para a música de cena a experiência de atuação junto ao movimento musical de trabalhadores, como enfrentamento da crise a que o sistema tonal havia chegado, bem como das soluções burguesas de isolamento ante o público, tal qual Arnold Schönberg. Compondo músicas com a mesma finalidade de estranhamento da cena, Eisler pensava as canções também para o uso em contexto de agitação e propaganda no movimento musical de trabalhadores. Assim, deslocadas de seu uso em cena, as canções não recairiam em material para a indústria cultural, operando como *kampfmusik*. A "canção da solidariedade", importante para efetuar o estranhamento na cena final de *Kuhle wampe*, foi utilizada de diferentes maneiras nas frentes de luta que se avolumavam então, operando níveis distintos de ação política – no caso da cena filmica, comentando narrativamente as dificuldades de organização da classe trabalhadora; no uso como instrumento de *agitprop*, viabilizando a organização da classe trabalhadora.

A riqueza da cultura audiovisual da Alemanha dos anos 1920 ganha em contornos quando é revista pelo prisma político. As relações entre música de vanguarda, música para teatro e música para cinema só são efetivamente apreendidas se observadas desde o ponto de vista de suas implicações políticas; Kurt Weill e Hanns Eisler apresentaram importantes aspectos dessas relações.

#### Referências

ADORNO, T. Filosofia da nova música. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ARAÚJO, C. "O autor como produtor: reflexos da técnica platônica em Walter Benjamin". In: OLIVEIRA, L. S.; D'ANGELO, M. Walter Benjamin: arte e experiência. Rio de Janeiro: Nau; Niterói: Eduff, 2009.

BASTOS, M. D. Repertórios em luta: Hanns Eisler, os corais de trabalhadores e o agitprop em fins da República de Weimar. *Baleia na rede*: estudos em arte e sociedade. Marília, v. 1, n. 10, p. 4-18, 2013. Disponível em: <a href="https://goo.gl/CgybtD">https://goo.gl/CgybtD</a>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

BENJAMIN, W. "O autor como produtor". In: *Ensaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BETZ, A. "Brecht e a música". In: BADER, W. (Org.). *Brecht no Brasil*: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 65-76.

\_\_\_\_\_. Hanns Eisler political musician. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BODEK, R. *Proletarian performance in Weimar Berlin*: agitprop, chorus, and Brecht. Columbia: Camden House, 1997.

BRECHT, B. O processo do filme "A ópera dos três vinténs": uma experiência sociológica. Porto: Campo das Letras, 2010.

BROWN, H. M. Leitmotiv and drama: Wagner, Brecht, and the limits of "epic" theatre. Oxford: Oxford University Press, 1991.

CALICO, J. H. Brecht at the opera. Berkeley: University of California Press, 2008.

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

\_\_\_\_\_. "Brecht no cativeiro das forças produtivas". In: COSTA, I. C. Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 137-152.

DAHLHAUS, C. The idea of absolute music. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Studies on the origin of harmonic tonality. Princeton: Princeton University Press, 1990.

DAHLHAUS, C.; DEATHRIDGE, J. Wagner. Porto Alegre: L&PM, 1988.

DIE DREIGROSCHENOPER (A ópera dos três vinténs). Direção: Georg Wilhelm Pabst. Música: Kurt Weill. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2010. 3 DVDs (Brecht no Cinema, 453 min). p&b., color.

EISLER, H.; ADORNO, T. Komposition für den film. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976.

ESTEVAM, D.; COSTA, I. C.; BÔAS, R. V. (Org.). Agitprop: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

GILLIAM, B. "Stage and screen: Kurt Weill and operatic reform in the 1920s". In: GILLIAM, B. (Ed.). *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 1-12 (Notas p. 154-159).

HINTON, S. (Ed.). Kurt Weill: the threepenny opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

KOWALKE, K. H. "Singing Brecht versus Brecht singing: performance in theory and practice". In: GILLIAM, B. (Ed.). *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 74-93 (Notas p. 186-195).

KUHLE wampe oder: wem gehört die welt? Direção: Slatan Dudow. Roteiro: Bertolt Brecht e Enst Ottwalt. Trilha sonora: Hanns Eisler. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2010. 3 DVDs (Brecht no Cinema, 453 min). p&b., color.

LEIBOWITZ, R. Schoenberg. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SCHRADER, B.; SCHEBERA, J. *The "golden" twenties*: art and literature in the Weimar Republic. New Haven: Yale University Press, 1990.

SZONDI, P. Teoria do drama moderno: 1880-1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WEILL, K. *Musik und theater*: gesalmmete schriften. Editado por Stephen Hinton e Jürgen Schebera. Berlin: Henschelverlag, 1990.

submetido em: 21 set. 2017 | aprovado em: 16 nov. 2017.