O retorno do musicalmente reprimido no riso – considerações sobre comicidade, crítica social e paródia musical em *A ópera dos três vinténs*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE

Vinicius Marques Pastorelli FFLCH-USP - vmarquespastor@gmail.com

Resumo: Partindo do funcionamento da paródia em uma canção de *A ópera dos três vinténs*, de ensaios sobre a ópera escritos por Kurt Weill – e com a intenção de traçar um possível caminho para a formulação de uma compreensão materialista sobre o cômico em música –, esta comunicação tem o objetivo de discutir a afinidade entre o processo de espiritualização e autonomização da forma musical e a repressão de vestígios de práticas musicais cômico-populares trazidas à tona no modernismo musical e teatral das obras do compositor escritas com Bertolt Brecht.

Palavras-chave: Bertolt Brecht. Kurt Weill. Teoria dos gêneros. Paródia. Música de Concerto. .

The return of the musically repressed in laughter – considerations about comedy, social criticism and musical parody in Brecht/Weill's *Threepenny Opera*

Abstract: Based on the analysis of parody on the *Threepenny Opera*, as well as on essays about opera by Kurt Weill – and striving to formulate a possible path to a materialistic comprehension of the Comical in music –, this conference intends to discuss the affinity between the spiritualization and formal development of European pure instrumental music and traces of repressed comical and popular musical practices brought up in the composer's pieces written in collaboration with Bertolt Brecht.

Keywords: Bertolt Brecht. Kurt Weill. Genre Theory. Parody. Concert Music.

1. Apontamentos sobre a ausência do cômico na Estética Musical

Embora constitua um capítulo importante da história da música e do teatro do século XX, tendo originado cantatas, peças didáticas, experimentos radiofônicos de vanguarda e algumas obras hoje integradas ao repertório da ópera – como *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* –, a música composta por Kurt Weill para dramaturgia de Bertolt Brecht não faz parte do programa comum de um curso de História da Música ou de Estética Musical.

Há uma razão técnico-formal, específica à música, importante para esse fato. Na Europa, o século XX tendeu a desenvolver primordialmente as possibilidades estruturais que o atonalismo, o dodecafonismo e o serialismo operaram sobre o material musical. Subsequentemente, a geração do Pós-Segunda Guerra, ligada à experimentação eletroacústica (Darmstadt) e à manipulação de captação sonora (*Musique Concrète*), também conduziu um desenvolvimento da música norteado pela ampliação da compreensão e da manipulação do fenômeno sonoro. Diante de tal prevalência, momentos importantes da música, como o

radical questionamento da instituição-música, veiculado por música feita com inspiração em materiais da cultura urbana popular industrial, decaíram para o rodapé da históriaⁱ.

Há também uma segunda razão para essa lateralidade da presença de Kurt Weill. Ela diz respeito à intersecção entre a organização sócio-histórica dos afetos, a delimitação das formas musicais puras e as autorrepresentações de classe implícitas no desenvolvimento técnico-formal das artes. De modo que, se fosse possível estabelecer uma linha que unificasse toda a música europeia, então talvez seria possível dizer que há uma relação estreita entre o tom trágico e as formas da tradição musical que se fixaram como referências da música pura sériaⁱⁱ.

De certa forma, portanto, mantendo em perspectiva que o processo de autonomização da forma musical na constituição da música de concerto europeia pode ser compreendido sobretudo como uma manifestação particular do paradigma de racionalidade geral da cultura ocidental, esses fenômenos descontínuos mas persistentes na experiência musical poderiam ser concebidos como possibilidades historicamente suplantadas na formação do campo musical. Entre o vínculo da música com a empiria, os resquícios corporais da existência profana e o tom cômico haveria portanto um elemento comum: o fato de terem sido preservados como traços reprimidos no processo de racionalização do material musical, que tornou-se dominante e se estabeleceu em regra, tanto para o sentimento do belo musical quanto para a correção técnico-formal, no Ocidente.

Se essa hipótese faz sentido, então há de se tornar compreensível, por sua vez, o fato de, ainda hoje, não haver uma teoria do cômico na história da música, faltando portanto instrumentos teóricos para que o papel da música de Brecht e Weill possa ser compreendido em sua posição específica diante do cânone da música europeia.

Formulada aqui em termos um pouco diferentes, essa questão não escapou aos próprios artistas Brecht e Weill. Interessados em estabelecer uma crítica da música de concerto, e buscando ao mesmo tempo aproximarem-se de experiências modernas de uma sociedade capitalista coletivizada pela industrialização, não é mero acaso que em suas obras o cômico tenha ocupado um lugar central.

Contrastada com a Estética Musical em termos estritos, no entanto, essa elaboração não encontra um paralelo imediato. Em coerência com o desenvolvimento prevalente da música europeia, o humor nunca pôde tornar o primeiro plano da Estética Musical, que partiu de uma teoria geral dos afetos, passando por uma teoria da música como expressão de paixões, encerrando-se pelos paradigmas da autonomia formal e da música absoluta fixados

por Edouard Hanslick no conceito de Música Absoluta, restando assim até hoje carente de teorização específica.

Tendo em mente essas questões, por via da consideração sobre a teoria dos gêneros de Aristóteles relativa à tragédia, alguns ensaios de Brecht e Weill sobre a música e o teatro, bem como de algumas observações pontuais de Adorno sobre a relação entre o grotesco e o processo incompleto de dominação da dissonância na tradição musical europeia, nosso intuito nesta apresentação oral é fazer uma leitura de uma canção de *A ópera dos três vinténs* e tecer em seu entorno considerações sobre um possível sentido da paródia musical desses artistas, como o fundamento de um olhar materialista para Estética Musical.

2. A função política desmistificadora do cômico modernista na música de Brecht/Weill

O caminho realizado para a elaboração teórica do cômico modernista é bastante conhecido no campo das artes, mas não tanto no da teoria musical, para a qual talvez ainda falte um equivalente. Como se sabe, ele se estabeleceu a partir da percepção, disseminada em diversos movimentos artísticos do começo do século XX (praticamente todas as Vanguardas Estéticas, do Cubismo à Nova Objetividade) de uma defasagem entre uma visão de mundo calcada na interioridade e nos ideais de livre desenvolvimento das potencialidades do indivíduo – a *Bildung* do Iluminismo –, diante de um mundo que, do século XIX em diante, passava a se organizar segundo as dinâmicas sociais capitalistas de classes e pela organização técnico-industrial da produção.

Integrando uma das linhagens que tomou parte nesse espírito do tempo, a contribuição de Brecht foi decididamente a mais importante para o teatro. Em suas reflexões a respeito dos limites representacionais do dramaⁱⁱⁱ, a comicidade ganha, através da teoria do Teatro Épico, a dignidade especificamente moderna de permitir enxergar o funcionamento de uma sociedade baseada sobretudo na inversão das dinâmicas do sentimento e do espírito diante do funcionamento efetivamente material da vida. O trágico no drama é, assim, compreendido por Brecht como um anacronismo de classe tão assimilado ao aparato teatral a ponto de ser capaz de impedir a formulação séria dos assuntos centrais da vida moderna. Complementarmente, ao trágico no drama se opõe, em sua teoria, a capacidade de narrar pelo cômico a trama material dos interesses sociais em conflito numa representação.

Sucede que, no momento da parceria com Brecht, que se estende de 1924 a 1933, Kurt Weill também sofrerá influência dessas noções, derivando para o campo especificamente

musical algumas consequências desse recorte brechtiano da tradição cultural. Há no entanto um pendor anterior do compositor que gradativamente lhe permitirá encontrar na simplificação da linguagem musical, na ópera e na ideia de abordá-la de modo sóbrio um caminho de formação que chega até mesmo a reduzir seu interesse na produção de música de concerto^{iv}. Essa tendência já se faz notar num ensaio de 1925, *Profissão de fé na ópera*, em que a oposição entre Wagner e o Verismo serve para formular uma direção para o compositor contemporâneo:

"É compreensível hoje a razão pela qual Wagner teve de se ocupar da forma do teatro musical; afinal, teriam as formas do quarteto de cordas, da sinfonia ou da opera bastado, se sua arte queria apenas representar as configurações sobre-humanas dos sentimentos de deuses, reis e heróis? Por outro lado, entretanto, também podemos compreender o sucesso dos Versistas, pois suas produções eróticas, brutais e criminais não fixam os mais nobres e sim os mais vulgares sentimentos do homem do Pré-Primeira Guerra"

Somando o conceito de épico de Brecht à ideia de seu professor Ferruccio Busoni de retornar à comunicativa, transparente e tecnicamente clara estruturação da forma classicista, inspirada sobretudo em Mozart, aproveitando no entanto as possibilidades timbrísticas, harmônicas e melódicas construídas pelo primeiro modernismo musical – o de Stravinski e Schönberg –, Weill enxergará na teoria de Brecht, como se pode notar, um modo para fazer frente a diversos fatores da tradição musical então recente.

Identificando o desacordo da experiência do XIX implícita no material musical de sua época com a realidade, o aporte do teatro nesse sentido permitiu a Weill exercer contrapeso diante de uma configuração da música, fixada no Romantismo wagneriano, cuja mais avançada técnica atrelava o desenvolvimento harmônico-melódico (harmonia expandida, melodia infinita, *Leitmotive*) à representação cênico-musical de tensões psicológicas e impasses formativos da subjetividade burguesa, fixados nas alegorias mitológicas de óperas como *Tristão e Isolda*, *Lohengrin* e *Tannhäuser*. Por outro lado, seu interesse pelo Verismo operístico, em íntima associação com a literatura naturalista, testemunha o desejo de, na música, retirar da representação de tramas objetivas de interesses humanos comuns a espessa camada de sensacionalismo, própria à ópera em sua fase decadente, para ter acesso à tematização dos problemas da vida cotidiana.

3. Breve caracterização da paródia na obra e na teoria de Brecht e Weill.

Implícito na maneira sempre desabusada como o compositor abordou as convenções da tradição europeia, numa adaptação muito particular de traços da música popular industrial do período (o hoje conhecido gênero do *Traditional Jazz*), o uso de formações instrumentais heterodoxas, a busca de novos meios de suporte para a música encenada (rádio, contextos educacionais), configurando uma forma de crítica humorística de cenas calcadas em relações sociais, são elementos da música de Kurt Weiil que distinguem-na da tonalidade afetiva que marcou a tradição musical do século XX, de Zemlinski a Giacomo Scelsi.

Não se trata de um humor equivalente à ironia psicológica dos modernistas de primeira geração e dos expressionistas (presente, p. ex. nas cenas de *Wozzeck* de Alban Berg), nem tampouco da autoironia atuando como metacrítica do material musical (tendência forte em compositores contemporâneos, como György Ligeti e Maurício Kagel). Não se trata tampouco do mero uso episódico do cômico e do grotesco, como no *Sexteto para músicos de aldeia* de Mozart ou da restrição do humor a um só gênero leve, como nas operetas de Strauss e Offenbach.

Devido à orientação crítica, que extrapola a polêmica e a intenção experimental com as convenções intramusicais; em virtude da centralidade do procedimento e de seu propósito de instaurar um processo de reflexão político no ouvinte, o humor em Weill tem um funcionamento particular. Fenômeno afim à cultura dos cabarés, às caricaturas dos periódicos da época, às montagens de rua das trupes engajadas de *agitprop*, o humor de Weill implicou sempre necessariamente em uma articulação conteudística direta com os conflitos da empiria e os funcionamentos concretos da realidade social.

Nesse sentido, por levar a um funcionamento da música que se faz autocrítico ou metacrítico apenas como meio para exercer um efeito exterior, a sequência das obras de Kurt Weill com Brecht aponta, em diversos níveis e direções, para a prevalência da *paródia*. E, de fato, em toda parte onde se procure na produção desses artistas, o que temos são grandes formas e estilemas da tradição europeia distorcidos pela linguagem pseudo-popular, de modo que a mera graça da torção não se sustente em si, mas conduza a um olhar particular para uma situação concreta.

Breves exemplos disso, seriam: a recuperação de uma forma barroca profana praticamente esquecida no *Mahagonny* Songspiel, a reapropriação de um réquiem em *Berliner Requiem*. Internamente, cena a cena, os materiais discrepantes e distorcidos também se sobrepõem, bastando para tanto lembrar da abertura de *A ópera dos três vinténs*, em que uma combinação de fugato com minueto, metricamente distorcida, escrita para ser executada

por um conjunto de jazz – fundada portanto sobre uma fusão de concerto barroco com elementos de fanfarra – inaugura a ambiência desta série de esquetes pseudo-criminais inspirados parodicamente em sessões de ópera.

4. Indicações analíticas sobre a paródia em *Anstatt dass-Song* de *A ópera dos três vinténs*

Essa canção, que abre a sequência de diversos duos nesta ópera, é cantada por Peachum e a Sra. Peachum, detentores de uma espécie de central administradora da mendicância no Soho em Londres. Seu motivo dramatúrgico central é a incerteza sobre o paradeiro de Polly, sua filha, que, por sua vez, resulta – e aí está a graça – na certeza dos pais ciosos de que a ausência se deve a um encontro amoroso comercialmente desastroso para eles (pois o pretendente é um conhecido gangster da região interessado em legitimar-se nos negócios). Não só a razão comercial do apuro, como também o total desencanto amoroso na relação de Peachum e Sra. Peachum, casal de pequeno-burgueses, fazem desse primeiro duo feminino/masculino um verdadeiro balde d'água fria no sentimentalismo amoroso de onde a letra tira sua inspiração paródica.

Aqui, funcionando como comentário à trama, o entretenimento serve, inclusive textualmente, para que a perspectiva desencantada do casal Peachum desfaça as ilusões sobre o romance de Polly, quando a Sra. Peachum transforma o amor da filha numa fala estereotipada de romance ou filme sentimental americano. Isso acontece nos refrões, que também introduzem, pela primeira vez, a desgastada metáfora da lua como índice do elevo amoroso do jovem casal:

Sra. Peachum – É do Soho o luar/ E a letra danada daquela toada/ "Para-onde-foresirei-eu-também-Jimmy" a soar./ Quando o amor surge e a lua prateada.

Se os refrões são cantados da perspectiva da Sra. Peachum – escaldada por anos de loja e um casamento não exatamente carinhoso – as estrofes cantadas por Peachum – o mantenedor do lar com a pele dos mendigos e contra a sensualidade de "suas mulheres" – focalizam os dois aspectos da imprudência de Polly: sua sensualidade e a suposta frivolidade com encara o futuro dos negócios de família:

Peachum – Em vez de viver/ em seu lar, no seu leito deitar,/ elas querem prazer./ Querem extravagâncias sem par.

(...)

Peachum – Em vez de fazer/ Algo que tem sentido na vida,/ elas querem prazer,/ e o fim é – sarjeta fedida.

Também para a música, uma marcha em 4/4, a questão da desconfiança dos Peachum serve como mote. Afinal, escrita nas estrofes como um rudimentar contraponto a quatro vozes (voz, trompete, trombone, saxofone tenor) ela faz acompanhar o canto em *stacatto* de Peachum pela linha do trompete, desenvolvida segundo um motivo em colcheia pontuada e semicolcheia, vagamente militar, como se Peachum estivesse esperando pela filha em campana, andando em círculos no quarto, ao pé da cama ainda feita:



(Fig.1) Canção do em-vez-de, compassos 1-4

Se as estrofes estão baseadas nesse estranhamento do trivial zelo paterno, os refrões, que expõem a perspectiva repressiva e desencantada materna, também seguem no mesmo sentido desidealizado, embora sejam executados em *tutti*, com a *jazzband* reforçando as cabeças de tempo em rompantes igualmente militares, o que a introdução da caixa só faz destacar. Ao final dos dois primeiros versos cantados pela Sra. Peachum (compassos 14 e 18), uma combinação de piano e sinos entra, com dois toques em colcheia, ironizando a fantasia amorosa de Polly já desmoralizada pelo discurso:



(Fig.2) Canção do em-vez-de, compassos 13-15

O detalhe mais interessante, no entanto, está nos efeitos métricos que a harmonia cria. É aí onde se pode ver como Weill distorce a estrutura da canção e, ao desbalancear a direcionalidade e as proporções, cria efeitos sobre o canto.

Para não falar no completo descompasso métrico dos refrões, ao cabo do movimento harmônico que leva das estrofes em Ré menor para os refrões de tonalidade suspensa, o que ouvimos terá sido uma sucessão sonora que parece familiar, mas que na verdade, nos refrões, se moveu por trítono (Eb/Am) numa curta e heterodoxa extensão de 11 compassos, estruturando por isso mesmo a canção numa oscilação de meio-tom (Dm/Eb). A familiaridade se sustenta apenas porque o Am que encerra o refrão, que na tonalidade de Dm seria um dominante, aparece como preparação para a volta das estrofes. E ainda assim é abordado aqui pela sua variante menor, sequência que caracteriza uma arcaica cadência modal eólica, levemente estranha para o ouvido tonal.

Referências

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

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix. 1975.

DAHLHAUS, Carl. Estética musical. Lisboa: Edições 70, 1991.

WEILL, Kurt. Ausgewählte Schriften. (Hrsg von David Drew). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2005.

WEILL/BRECHT. Die Dreigroschenoper. Vienna: Universal Edition. UE 34304, 1975.

-

ⁱ Brecht e Weill são exemplos disso, assim como certa parte da produção de Paul Hindemith (*Ozeanflug*, *Neues vom Tage*), Ernst Krenek (*Johnny spielt auf*) e Georg Antheil (*Symphonie 3*, "*American*"), entre outros.

Embora pareça estranha a afirmação – levando em conta p. ex. a discrepância interna entre os movimentos de uma sonata que podem ir do obscuro e grave *Largo* à ligeireza mais ou menos célere de um *Allegro* –, resíduos importantes da unificação das formas principais da tradição europeia o atestam pelo negativo. São indícios disso, assim: a) o lugar limítrofe em que a ópera se situou no edifício da cultura erudita, dado seu vínculo com a representação cênico-textual e o papel necessário que o cômico desempenha no gênero. b) O fato de os vestígios de corporalidade mundana e popular, ainda discerníveis na suíte barroca, terem se tornado convenção abstrata da forma sinfônica, com força o suficiente para tornar quase obrigatório o *Scherzo*. c) A persistência de divertimentos, fantasias, *capriccios*, gêneros esses marcados pela liberdade de estruturação formal e vinculados à ocasião, que acompanham sem teleologia o desenvolvimento das grandes formas.

iii Trata-se portanto um questionamento da função social da catarse trágica, cujo alicerce mais profundo é a teoria de Aristóteles para a função do drama elevado.

^{iv} A última obra importante de música pura de Kurt Weill na Alemanha é o *Concerto para violino* de 1924, anterior à parceria com Brecht. A rigor ele jamais se concentrará em música pura novamente, com exceção notória apenas para a *Sinfonia №2*, escrita já nos EUA, na década de 1940.