

# Música e cena em Brecht e colaboradores no final da república de Weimar

Geraldo Martins T. Jr.  
Universidade de Brasília

## Resumo

Este artigo consiste em uma breve apresentação da pesquisa de doutorado que venho desenvolvendo. Trata-se de uma investigação dos contextos de produção, apresentação e recepção dos espetáculos de Brecht e colaboradores músicos (Kurt Weill e Hanns Eisler em especial) durante o final da República de Weimar, na Alemanha (1927-1932). Busca-se compreender a dramaturgia destas montagens em sua musicalidade, desde Kurt Weill até a mudança da parceria para Hanns Eisler (1930-1932), com o objetivo de trazer contribuições metodológicas para a montagem e análise de espetáculos interdisciplinares que tomam por base as relações entre música, cena e crítica do cotidiano.

Palavras chaves: dramaturgia, música, interdisciplinaridade, crítica do cotidiano.

## Abstract

This paper is a doctorate research brief presentation that I am now developing. It's an investigation of production context, presentation and reception of Brecht and musical collaborator's performances during the final of Weimar Republic, in Germany (1927-1932). It seeks to comprehend the setting's dramaturgy in its musicality, since the Kurt Weill's time until the partner changing to Hanns Eisler (1930-1932), with the goal of bringing methodological contributions for settings and analysis of interdisciplinary performances that works in the relationship between music, scene and criticism of everyday.

Key words: theatre, music, interdisciplinarity and criticism of everyday.

## Mapeando as fontes

A primeira coisa que observei no trato com as fontes foi o enorme número de registros e trabalhos disponíveis, sua diversidade e contradições.

Nas fontes primárias dos espetáculos de Brecht (1898-1956), encontramos vários registros de espetáculos na forma de peças escritas (nem sempre em uma só versão), partituras de canções e de música instrumental, fotos, gravações em áudio, algumas filmagens de trechos de ensaios, e muitos textos teóricos escritos por ele e colaboradores sobre as montagens. Há também os textos e materiais, ainda como fontes primárias, que não se referem diretamente a espetáculos mas ao teatro e às questões associadas; são textos críticos, cartas, diários, anotações pessoais. Somando-se a estas fontes primárias, há muito material proveniente dos artistas colaboradores (como atores, músicos, dramaturgos, etc.), que participaram das montagens. É o caso da atriz

Helene Weigel<sup>1</sup> (1900-1971), esposa de Brecht, e que atuou nas estréias de *A decisão* (1930), *A mãe* (1932), *Mãe Coragem* (1950), entre outras. Como o foco da pesquisa está na musicalidade, uma atenção especial é dispendida aos trabalhos de Kurt Weill e Hanns Eisler para as peças de Brecht: partituras, textos de comentários, diários, anotações. E é aqui que começamos e encontrar diferenças significativas, tema do próximo tópico.

Como fontes secundárias, podemos considerar as outras montagens dos espetáculos (selecionando-se as mais importantes), que se pode ter acesso através de filmagens e relatos, e que são eficientes para reflexão, visto que apresentam diferenças relativas à época e ao contexto histórico de montagem. Com relação aos livros e artigos, há autores especializados na obra de Brecht e que criam trabalhos de referência, como John Willet<sup>2</sup>, e que trazem muitos materiais a respeito dos aspectos musicais das montagens estudadas. Outros trabalhos, espalhados em diferentes âmbitos do conhecimento, compreendendo musicologia, literatura, estudos de dramaturgia (que abordam os procedimentos, as técnica e os conceitos formulados e relacionados ao processo criativo), estudos interdisciplinares ligados a questões sociais, antropológicas, políticas, filosóficas, pedagógicas, da relação entre palco e platéia (recepção), entre outras.

Segue o quadro com as peças do período.

Quadro das estréias de espetáculos de Brecht e colaboradores musicais (1927-1932)



<sup>1</sup> Foto extraída de [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-24300-0049,\\_Bertolt\\_Brecht\\_und\\_Helene\\_Weigel\\_am\\_1.\\_Mai.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-24300-0049,_Bertolt_Brecht_und_Helene_Weigel_am_1._Mai.jpg)

<sup>2</sup> Livros importantes de John Willet: *Brecht on theatre* (1964), *Brecht in context* (1984) e *O teatro de Brecht visto de 8 aspectos* (1959, 1967), entre outros.



Brecht e Weigel no telhado do Berliner Ensemble em 1954

### Diferenças entre as fontes

Fontes musicais e fontes textuais sobre o teatro não parecem ter andado muito juntas pelas livrarias e academias do século vinte. A diferença entre as fontes de Kurt Weill e Paul Hindemith e as fontes de Brecht para os espetáculos do período é bem grande. As diferenças entre o libreto publicado pelos compositores e o texto publicado por Brecht são encontradas em quase todas as peças da tabela acima, entre óperas e peças de aprendizagem. Vou apresentar dois exemplos, entre as peças de aprendizagem: A cantata do acordo, também conhecida como *Lehrstück*, escrita e composta por Brecht e Paul Hindemith em 1927, e *Aquele que diz sim*, (que recebeu uma nova versão intitulada *Aquele que sim não*), de Brecht e Kurt Weill.

A peça *Aquele que diz sim*<sup>3</sup>, composta com Kurt Weill, é bastante divulgada enquanto peça de teatro, mas poucos sabem que ela não possuía partes faladas, enquanto trabalho de música e teatro que foi (Weill a chamava “ópera escolar”). Tudo nela era cantado e isso fica claro ao vermos que o texto de Brecht está nas linhas da pauta da partitura publicada pela Universal Edition de 1930. Porém, o texto que conhecemos (da editora Martins fontes, no Brasil, que segue a versão da Editora Suhrkamp) apresenta 2 versões (*Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*), partes em verso e partes em prosa, e é acompanhado do estranho epíteto “óperas escolares”. Kurt Weill aparece como “colaborador”.

Já *Lehrstück* foi publicada pela editora Mainz: B. Schott's em 1929. Na reimpressão de 1957 há 52 páginas divididas da seguinte maneira: a) 4 páginas pré-textuais, com créditos e comentários de Paul Hindemith; b) 32 páginas de partituras onde não há texto falado, mas cantado, distribuído em coro, multidão em uma voz, líder do coro e narrador; c) a partir da página 37, após 24 compassos de música instrumental (enquanto os palhaços entram em cena), temos 7 páginas onde predomina texto de teatro mesclado com trechos de 5-6 compassos a cada página; d) da página 44 até o final, voltamos ao esquema do item b. Porém, o texto que conhecemos no Brasil não traz partituras (todos sabem) e Paul Hindemith não é citado.

Como se explica isso? Hoje, seguindo as pesquisas recentes da musicologia empenhada em resgatar e interpretar fatos e contextos ligados ao processo criativo desta época<sup>4</sup>, sabemos que estes relançamentos feitos por Brecht em versão literária, com o editor Peter Suhrkamp, além de não virem acompanhadas das partituras, “eram in-

---

<sup>3</sup> *Der Jasager*, estreitada em 23 de junho de 1930 em Berlim.

<sup>4</sup> Para o estudo da música nas peças de Brecht, em inglês, valem ser conferidos os trabalhos de Joy Calico, Kim H. Kowalke, Stephen Hinton, David Drew, Albrecht Betz, Hilda Meldrum Brown, Anne Fletcher, Kenneth Ray Fowler, Michael John Tyler Gilbert, Susan Clydette Harden, Harrison Shiloh, Antony Tattlow. Em alemão, na recomendação de Kim Kowalke, os mais importantes são Joachin Lucchesi, Ronald K. Shull, Albrecht Dumling, Fritz Hennenberg (Kowalke, 2006: 256).

compatíveis com a música de Weill” (Kowalke, 2006: 252). As alterações do texto e a ausência das partituras tornavam explícito uma ruptura e uma opção por um outra forma de se lidar com a música, representada pela nova parceria com Hanns Eisler. Na realidade, Brecht realizava uma mudança de rumo radical em todo o seu teatro, entre 1929 e 1932. Após o sucesso da Ópera dos três vinténs, Brecht foi aos poucos se aproximando de um momento em que ele faz uma virada política. Conforme Kowalke:

Apenas após assistir aulas de Fritz Stenberg e Karl Korsch, lendo O Capital, e aprendendo a avaliar a arte à luz da luta de classes é que Brecht decide se ocupar primeiramente com um teatro da revolução ao invés de uma mera revolução no teatro<sup>5</sup>.

Esta mudança era concomitante à ruptura entre Brecht e Weill. O fim de uma parceria em vários trabalhos colaborativos feitos com muita música também respondia a aspectos estéticos e políticos que já vinham sendo debatidos e experimentados entre eles e entre Brecht e Hanns Eisler. Brecht, ao estabelecer esta nova perspectiva, e após se afastar dos ensaios de Mahagonny - que se realizavam no mesmo teatro onde se ensaiava também A mãe<sup>6</sup>, o Theater am Kurfürstendamm em Berlim - reeditou trabalhos que não mais consideravam o contexto original de produção. Brecht, na expressão de Hinton, “desmusicalizou suas peças”, “efetivamente suprimindo as origens musicais dos trabalhos e revisando sua função ideológica de acordo com suas mais recentes idéias sobre teatro didático”<sup>7</sup>.

Que implicações estéticas aparecem e são nos são úteis na polêmica briga entre Brecht e Weill? Para responder esta pergunta, é preciso investigar as montagens feitas pela parceria e o seu processo criativo-colaborativo. Voltando ao exemplo citado de Der Jasager, Weill não aceitou pôr a música na segunda versão. Hinton faz uma análise detalhada do momento da estréia de Der Jasager:

Um número de críticas com diferentes perspectivas políticas apareceram para interpretar de forma errada o que se queria dizer. Alguns cumprimentaram favoravelmente o que eles viam como confirmação de seus princípios cristãos conservadores, enquanto outros interpretavam a peça como emprestando suporte ao autoritarismo e às tendências reacionárias. Isto também provocou discussões entre os performers. Como resultado, Brecht fez duas revisões em separado. Na primeira, as mudanças serviram de for-

---

<sup>5</sup> “Only after attending lectures by Fritz Stenberg and Karl Korsch, reading Das Kapital, and learning to evaluate art in the light of class struggle did Brecht decide to occupy himself primarily with a theater of revolution rather than a mere revolution in the theater.” (Kowalke, 1989: 27)

<sup>6</sup> Confira em Bradley, 2006: 21.

<sup>7</sup> “[...] effectively suppressing the work’s musical origins and revising its ideological function in line with his more recent ideas about didactic theater”. (Hinton, 2012: 183)

ma central para sublinhar a autonomia da decisão do garoto. Na segunda revisão, *Der Jasager* (“o que diz sim”) se tornou *Der Neinsager* (“o que diz não”). Nesta versão alternativa, o garoto viola a tradição ao se recusar cometer suicídio. A música adicional fornecida por Weill para a primeira revisão nunca foi publicada, sem dúvida porque ela rompia com seu projeto inicial. Weill se recusou a arranjar *Der Neinsager*. A suposição de Brecht de que *Der Neinsager* poderia ser performada para a música de *Der Jasager* mostra como ele estava fora de sintonia com a estética musical de Weill.<sup>8</sup>

O recém lançado livro de Hinton sobre Weill (*Weill’s musical theater - Stages of reform*) mostra em detalhes como Brecht estava do lado de um gigante, um dos renovadores do teatro musical, e como as divergências entre eles não eram apenas pessoais<sup>9</sup>. Haviam visões e pressupostos diferenciados sobre as montagens e, consequentemente, sobre as concepções da música em cena. Isto pode ser observado não só na história das rupturas durante as montagens, mas também nos artigos e entrevistas nas quais eles expõe suas análises sobre as montagens realizadas juntos. É num artigo de Weill que encontramos a primeira menção ao conceito de *gestus* (Weill, 1961), posteriormente utilizado por Brecht numa outra perspectiva.

Assim, um dos pontos importantes da pesquisa é a polêmica entre Brecht e Weill, e suas relações com as montagens. Este ponto também passa pela compreensão de um “Brecht musical”, ou seja, da “colossal musicalidade sem técnica” de Brecht, na expressão de Hanns Eisler (Eisler, apud Kowalke, 1993: 60), do Brecht que cantava seus poemas, que assobiava melodias para os compositores; essa musicalidade o fazia trabalhar muito próximo aos músicos na composição e direção de seus espetáculos.

---

<sup>8</sup> “A number of critics with differing political views appeared to misconstrue the intended message. Some greeted favorably what they saw as confirmation of their conservative Christian principles, while others interpreted the piece as lending support to authoritarian and reactionary tendencies. It also provoked discussion among the performers themselves. As a result, Brecht made two separate revisions. In the first, the changes mainly served to stress the autonomy of the boy’s decision. In the second revision, *Der Jasager* (“the affirmer”) becomes *Der Neinsager* (“the refuser”). In this alternative version the boy contravenes convention by refusing to commit suicide. The additional music supplied by Weill for the first revision has never been published, no doubt because it disrupts his original design. Weill declined to set *Der Neinsager*. Brecht’s assumption that it could be performed to Weill’s music for *Der Jasager* reflects how out of tune he was with Weill’s musical aesthetics.” (Hinton, 2012: 190)

<sup>9</sup> Salzman alinha Kurt Weill como mais um dos reformadores da ópera, após Monteverdi, Pergolesi, Gluck e Wagner (Salzman, 2000: 10).

## O Brecht músico - entre músicos



Em 1918, Brecht começa a escrever para o teatro e a participar de performances no cabaré de Karl Valentin. Nesta foto de 1920<sup>10</sup>, ele aparece ao lado de Karl Valentin, tocando clarineta e de boina. É de 1919 uma outra fotografia em que ele aparece empunhando seu violão. Ainda cursando medicina em Munique, Brecht já seguia as trilhas do poeta Wedekind, que utilizava a música em suas apresentações de poemas. Na mesma universidade onde estudava, participava de seminários de teatro conduzidos pelo professor Artur Kutscher, amigo e biógrafo de Wedekind. Em 1918 escreve sua primeira peça (Ball), que “incluia várias canções para violão que Brecht, como Wedekind, ajustava as melodias à sua própria maneira e tinha por hábito cantar, ele mesmo”<sup>11</sup>.

Pode-se encontrar músicas de Brecht compostas por ele mesmo, associadas a espetáculos. “O grande songbook de Brecht” (Das große Brecht-Liederbuch), publicado pela Suhrkamp Verlag em 1960 lista 121 canções e partituras, sendo as primeiras 19 de autoria de Brecht. De toda forma, há muita música em tudo o que ele escreveu. Com relação às peças, Kowalke afirma que “apenas um de seus aproximadamente cinquenta trabalhos dramáticos completos não possui música” (Kowalke, 2006: 242).

Considerando-se a influência musical e performática de Wedekind fica fácil compreender que a música sempre foi uma referência nas formas de apresentação do tex-

<sup>10</sup> Foto extraída de <http://www.websters-online-dictionary.org/definitions/Bertolt+Brecht>.

<sup>11</sup> “[...] includes a number of songs to the guitar which, like Wedekind, he set to tunes of his own devising and was in the habit of singing himself.” (Willett, 1964: 4)

to, e também uma ferramenta de composição do espetáculo<sup>12</sup>. Kowalke assim sintetiza este legado musical:

A música serve como um pilar tão central em tantos de seus constructos teóricos e como um parâmetro tão determinante para a forma, dicção e maneira de apresentar seus textos que o legado de Brecht não pode ser completamente compreendido ou propriamente acessado sem referência à música<sup>13</sup>.

Ou seja, a referência à música torna-se não só uma curiosidade na trajetória de Brecht, mas um ponto de partida ou de acesso para compreender a dramaturgia de Brecht. E, portanto, uma forma de compreender seus espetáculos em seu contexto produtivo e interartístico. A escolha do período de análise (entre 1927 e 1932), possibilita o acesso a trabalhos onde havia muita música. As peças didáticas eram anti-óperas e nelas se testavam limites e possibilidades. As óperas propriamente ditas (A ópera dos três vinténs, Ascensão e queda da cidade de Mahagonny e Happy end) também se situavam em um campo experimental e se endereçavam à própria ópera de forma cômica e crítica. Três vinténs e Mahagonny claramente utilizam a ópera para falarem da ópera. Calico sugere que

[...] o trabalho simultâneo de Brecht tanto nas peças didáticas quanto na ópera gerou a estrutura, a prática da performance e a experiência do público do teatro épico para um propósito fundamental de um novo contrato com o público, e a música era essencial para este projeto<sup>14</sup>.

A afirmação de Calico, que aponta para uma discussão conceitual e prática, adentramos no campo dos conceitos e procedimentos específicos que a música gerava nas montagens.

---

<sup>12</sup> O texto "On rhymeless verse with irregular rhythms", que Brecht escreveu em 1939, para o último número da revista antinazista *Das Wort* (que ele co-editava), trata do texto poético sem rima e sem ritmo como algo mais adequado à performance do *gestus*. Apoiando-se principalmente na métrica e prosódia do texto da "melodia da fala cotidiana e espontânea" (Idem: 120), Brecht procura mostrar como a fala em cena, articulada ao ritmo da prosódia cotidiana, pode se tornar muito mais "rica e clara de um ponto de vista gestual" (Idem: 117).

<sup>13</sup> "Music serves as a pillar so central to many of his theoretical constructs and as a parameter so determinant for the shape, diction and delivery of his texts that Brecht's legacy cannot be fully understood or properly assessed without reference to music." (Kowalke, 2006: 242)

<sup>14</sup> "[...] Brecht's simultaneous work on both *Lehrstücke* and opera generated the structure, performance practice, and audience experience of epic theater for the fundamental purpose of a new audience contract, and music was essential to that project". (Calico, 2008: 40)

## Conceitos e procedimentos

Ao adentrar no campo específico da análise dos espetáculos em seus procedimentos, há duas grandes opções de abordagem, complementares, que orientam o trabalho: a primeira se impõe a partir da bibliografia secundária onde aparecem as análises sobre os espetáculos, onde também aparecem os conceitos adotados pelos artistas em questão, como o de gestus, de teatro épico, e ópera épica, como também o efeito de estranhamento, entre outros. Estes conceitos não podem ser analisados de forma fixa ou abstrata, conforme a tradição do ensino de teatro consolidou, no sentido de uma definição dicionarizada. Eles se referem a procedimentos que operacionalizavam as montagens e, por isso mesmo, variavam de acordo com o contexto histórico e as concepções estéticas de espetáculo, em meio a equipes, trabalhos colaborativos, processos criativos. Daí haver a segunda opção de abordagem, da análise dos espetáculos como acontecimentos que se materializaram dentro de um contexto. Paralelo à análise da história dos conceitos e procedimentos, a pesquisa buscará perceber a presença destes efeitos no contato com as próprias fontes primárias dos espetáculos. É claro que esta relação entre bibliografia secundária e análise de espetáculos já ocorridos pode apresentar problemas.

Na tese “What a difficult task it is for music to fulfil the demands of an epic theatre - a discussion of the role of epic music in Bertolt Brecht's plays” (Que tarefa difícil para a música realizar as demandas de um teatro épico - uma discussão do papel da música épica nas peças de Bertolt Brecht), Markee H. Rambo-Hood faz um check-list dos indicadores épicos criados por Brecht<sup>15</sup> para o papel da música e aponta para casos onde a música não cumpre com os pré-requisitos listados. Apenas para trazer um de seus vários exemplos, retirado da peça *A mãe* (1932), ele verifica que a música que a personagem Pavel canta na prisão, antes de ser fuzilado (cena 10), funciona como um recurso dramático e não épico (128). Apoiando-se nos chamados estudos “pós-brechtianos”, e no livro de Lehmann *O teatro pós dramático*<sup>16</sup>, o esforço geral de Rambo-Hood em concatenar conceitos com procedimentos é útil, embora sua conclusão faça parecer que Brecht propunha receitas a serem aplicadas, e uma análise de seus acertos e falhas em suas obras já seja suficiente para dar como superado ou “datado” a música épica e o teatro épico. Certamente o autor busca uma compreensão dos conceitos e procedimentos enquanto partes de um processo criativo historicamente situado, mas parece reduzir isso a uma “questão brechtiana”, de checar Brecht pelo próprio Brecht, embora seja importante que isto seja verificado.

---

<sup>15</sup> Markee H. Rambo-Hood utiliza basicamente os esquemas criados por Brecht em *Notas para Mahagonny*, *Notas para a ópera dos três vinténs* e em *Teatro de diversão ou teatro pedagógico* (Cf. em Brecht, 1967).

<sup>16</sup> Lehmann, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 1999, 2007.



Outro caminho, que é bem mais interessante a esta pesquisa, é a reconstrução das montagens visando a leitura e compreensão dos espetáculos enquanto acontecimentos, ou seja, com procedimentos e conceitos que não se esgotam em Brecht mas estão nos diálogos com colaboradores e com visões diferentes. Não são só “brechtianos”, mas fazem parte de um movimento geral da música e do teatro moderno a partir da vanguarda do início do século. Um desses procedimentos é, por exemplo, a interrupção do fluxo da cena.

Lehmann define o pós-dramático como o resultado de um desenvolvimento no teatro em que seus elementos (como pessoas, espaço e tempo, entre outros) e a forma com a qual eles se relacionavam, explodiu, ganhando uma autonomia até então não suspeitada (Lehmann, 2003: 10). Isto foi gradual. Lehman trata “a interrupção, a pausa, a cesura” como algo amplo, que “não se relaciona somente com essa percepção do sensível, com a surpresa e com a coisa inesperada; se relacionan também com nossos conceitos e com nosso pensamento” (Idem, 11). O espetáculo passa a ser regido por interrupções, por meio das quais os elementos anteriormente confinados ao seu âmbito tradicional passam a romper com a percepção da continuidade do espetáculo de teatro tradicional. O tempo, por exemplo, pode ser tratado como um tema e não só como um elemento estrutural “invisível” da montagem dramática (Idem, 10). A interrupção, assim como o estranhamento, foram princípios de muitos artistas de vanguarda da década de 20.

Indo na mesma direção de Lehmann no sentido de analisar as transformações que o teatro moderno sofreu, há o enfoque de Puchner que radicaliza ainda mais o papel das vanguardas do início do século. Puchner não usa propriamente o termo “dramático” para designar o teatro herdado do século dezanove, mas a própria “teatralidade” era algo a ser negado. O modernismo teatral é entendido como um movimento de resistência à teatralidade, onde os procedimentos diegéticos de interrupção construía, em cena, uma negação do teatro mimético (Puchner, 2002). Para Puchner, Wagner foi o criador da “teatralidade”, da “teatralidade tomada em seu valor absoluto” à qual todos os outros elementos do espetáculo deveriam se subordinar. A reforma da ópera de Wagner combatia “a dominância da música sobre o drama, da ária sobre a orquestra, da voz cantada sobre a atuação” (Puchner, 2002: 41), e concebia assim um novo modelo de ópera, mais diversificado e ao mesmo tempo relacionado a um parâmetro que a unificava; Brecht, por outro lado, combatia a dominância da teatralidade mágica, do fluxo contínuo da música, e da teatralidade mimética. A ópera era para Brecht algo a ser inteiramente desconstruída. Em seu texto “Notas para Mahagonny”, ele afirma que “a incursão dos métodos do teatro épico na ópera conduz, principalmente, a uma separação radical dos elementos deste gênero” (Brecht, 1967: 60).

A vanguarda da época, que não se limitava à Alemanha, era interartística e propunha a renovação dos contextos de recepção. Eram apresentações que, a exemplo de Stravinsky, rompiam seus próprios âmbitos artísticos para alcançar outros, como em *L'Histoire du soldat*, escrita para narradores, dançarino e sete músicos, e levada à cena num teatro de saltimbancos, com um estrado de cada lado do palco, em Lausanne, em 28 de setembro de 1918” (Willet, 1967: 161). As relações entre o movimento musical de vanguarda e o teatro de Brecht se encontram especialmente intensa no período escolhido, que vai de 1927 a 1932. A questão do público, ou de um “contrato com um novo público” (na expressão de Calico) necessita ser compreendida como uma reação dos artistas de uma época contra o teatro, a ópera e Wagner.

### Conclusão

Tratou-se, neste artigo, fazer uma pequena apresentação introdutória do problema, para mostrar que os espetáculos de Brecht nos anos que antecederam a consolidação do seu modelo de teatro dialético - tomando aqui como referência a peça *A mãe*, de 1932 - não devem ser tratados como experimentos “simplesmente didáticos” ou pertencentes a um Brecht ingênuo em início de carreira. A pesquisa como um todo não se centra somente em Brecht, mas na história dos espetáculos que ele dirigiu, buscando a compreensão dos contextos de produção, apresentação e recepção. Para tanto, considera-se os músicos compositores que atuavam no teatro musical também como compositores da dramaturgia musical. As brigas e discordâncias, até rupturas no processo colaborativo (no caso de Kurt Weill) são ingredientes a mais para se pensar como o processo criativo configurava decisões e enfrentava limites. Além disso, a resistência à ópera e à tradição da música de concerto se aliavam ao teatro, ao cinema, ao rádio, às vanguardas que então dialogavam. É nesse conjunto de elementos históricos e estéticos que a pesquisa vai analisar os espetáculos e colher deles contribuições. O caminho, em síntese, se desdobra em duas perspectivas distintas mas complementares: aquela que trata dos conceitos e procedimentos enquanto formas de interpretar e orientar o processo criativo, presente em grande parte da bibliografia (parte dela apresentada neste artigo), e aquela perspectiva da própria pesquisa, que constrói uma leitura dos espetáculos a partir de sua materialidade histórico-documental.

### Bibliografia

- Bradley, Laura. **Brecht and political theatre - The mother on stage**. Oxford University Press, 2006.
- Brecht, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- Calico, Joy. **Brecht at the opera**. Londres: University of California Press, 2008.
- Hinton, Stephen. **Weill's musical theater: stages of reform**. London: University of California Press, 2012.

- Kowalke, Kim H. **Accounting for success - Misunderstanding Die Dreigroschenoper**. Opera Quarterly 6: 18-38 p. 1989.
- Kowalke, Kim H. **Brecht and music: theory and practice**. In: Sacks, Peter Thomson and Glendyr (Ed.). The Cambridge Companion to Brecht. Second Edition. New York: Cambridge University Press, 2006. cap. 16, p.242-258.
- Kowalke, Kim H. **Singing Brecht vs. Brecht singing: Performance in theory and practice**. Cambridge Opera Journal, v. 5, n. 1, p. 55-78, 1993.
- Lehmann, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático e teatro político**. Sala Preta. v. 3, n. 1: 9-19 p. 2003.
- Puchner, Martin. **Stage fright: modernism, anti-theatricality & drama**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Salzman, Eric. Some notes on the origins of new music-theater. In: Munk, Erika e Sellar, Tom (Ed.). **Theater**: Duke University Press, v.30-2, 2000. p.9-23.
- Weill, Kurt. "Gestus" in Music. **The Tulane Drama Review**, v. 6, n. 1, p. 28-32, Sep. 1961.
- Willett, John. **Brecht on theatre - The development of an aesthetic**. London: Methuen Drama, 1964.
- Willett, John. **O teatro de Brecht - visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1959, 1967.