



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p48-63

Histórias da Cena

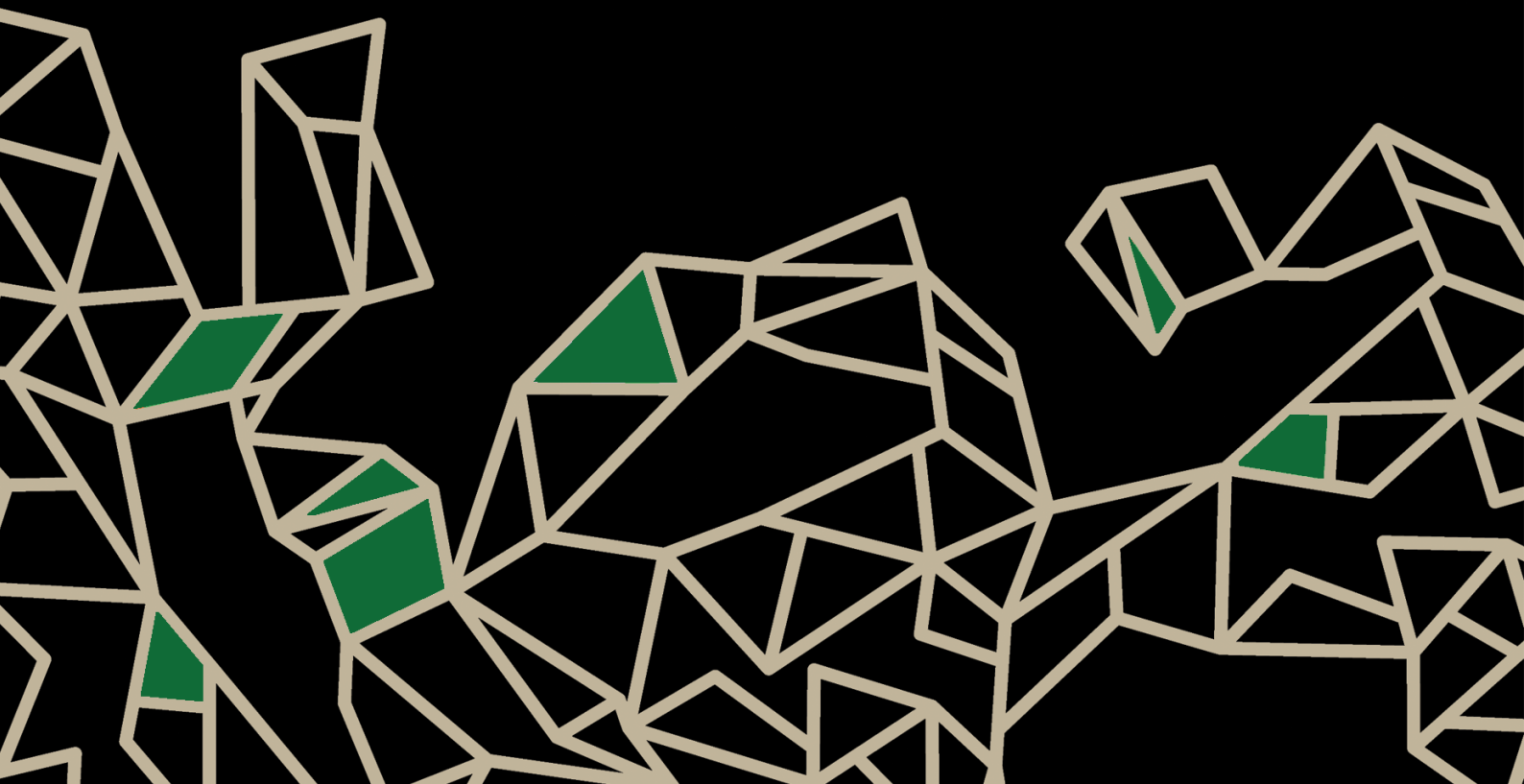
# *DIE HÖCHSTE EISENBAHN: Um aviso do cabaré alemão diante da ameaça nazista*

*DIE HÖCHSTE EISENBAHN : A cabaret's warning concerning the Nazi threat*

Lívia Sudare

**Lívia Sudare**

Professora do curso de Produção Cênica da Universidade Federal do Paraná (UFPR)  
Doutora em Teatro pelo Programa de Pós Graduação  
em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)



## Resumo

O cabaré é um gênero teatral originado na França em caráter experimental, com o objetivo de buscar por novas formas de comentar e satirizar o seu período histórico. O cabaré produzido em Berlim durante da República de Weimar foi um comentador das tensões políticas que assolaram a nova república e abriram o caminho para a ascensão de Adolph Hitler. O presente artigo apresenta de que forma o texto *Die Höchste Eisenbahn* (1932), do compositor Friedrich Hollaender foi criado como um aviso frente a ameaça nazista.

**Palavras-chave:** Cabaré, República de Weimar, Nazismo.

## Abstract

Cabaret is a theatrical genre that was born in France of experimental nature, as a search for new ways to comment and satirize its own period. The cabaret created in Berlin during the Weimar Republic served to comment on the political tensions which flooded the new republic and paved the way to the ascension of Adolph Hitler. The purpose of this paper is to present how the text *Die Höchste Eisenbahn*, written by Friedrich Hollander, was created as a warning concerning the Nazi threat.

**Keywords:** Cabaret, Weimar Republic, Nazism.

O termo *Cabaret* foi cunhado por volta do século XV na França para se referir às tavernas onde os artistas locais apresentavam suas músicas, pequenas cenas, poesias e trabalho acrobático. De acordo com Lisa Appignanesi (1984, p. 9), os donos desses espaços viam nos artistas uma maneira de atrair clientes e vender mais bebidas. Graças à participação do público, as práticas artísticas eram marcadas pelo improvisado. A autora (Ibid.) aponta que este é o cerne do cabaré que será desenvolvido na França séculos depois: um espaço para o improvisado e a criação coletiva, que possibilitava o contato direto e a discussão entre o público e os artistas. Foi também nessa época e ambiente que surgiu a *Chanson*, estilo polifônico de canção ou música com versos repetidos, cuja tradição foi imprescindível para o surgimento do gênero teatral Cabaré.

Durante a segunda metade do século XIX a *Chanson* passou a ser percebida como uma fonte alternativa ao jornal impresso para a transmissão de notícias cotidianas para os não alfabetizados e para aqueles que não tinham condições financeiras de comprar jornais. A *Chanson* deixou de ser apenas uma forma de entretenimento, adotando assim um caráter informativo. Appignanesi entende a canção como:

Um dos poucos meios pelo qual o povo podia registrar a história de seu dia a dia e dar publicidade às suas reações a eventos cotidianos. Como uma versão popular dos jornais, era transmitida oralmente nas ruas, cafés, tavernas e outros pontos de encontro, onde a canção podia ridicularizar as autoridades e mobilizar seus pares. Passou a servir, ainda, como uma arma satírica e democrática de crítica e protesto. (Appignanesi, op. cit., p. 9)

O intuito primário do Cabaré foi a criação de um espaço para o desenvolvimento, debate e apresentação de *chansons*. Essa ideia de espaço criativo expandiu-se, trazendo para o debate outros tipos de inventividades artísticas e nasceu assim, em 11 de outubro de 1878, o primeiro cabaré literário de Paris, chamado de *Les Hydropathes*. Os membros da sociedade literária *Hydropathes* encontravam-se uma vez por semana para que escritores, poetas e artistas pudessem compartilhar seus trabalhos, que podiam ser poesias, canções, monólogos e pequenas esquetes.

Em 1881 foi fundado o cabaré *Chat Noir* que consolidou a ideia do cabaré enquanto um espaço social; enquanto um espaço para a discussão política e para a transgressão de regras. O *Chat Noir* assentou as bases para o crescimento do gênero, um gênero sempre em processo e atento às transformações da sociedade. Ditou a sátira como o princípio norteador do cabaré e o experimentalismo como seu combustível. Influenciou assim diversas outras experiências importantes, inclusive na Alemanha. Max Reinhardt seguiu esses moldes quando fundou o *Schau und Rauch* em 1901, em Berlim. No mesmo ano, em Munique, Frank Wedekind fundou o *Die Elf Scharfrichter*. Em 1916 Hugo Ball, influenciado pela experiência francesa do *Chat Noir*, fundou em Zurique o *Cabaret Voltaire*, onde reuniu diversos artistas e cimentou as bases do Dadaísmo.

Durante os anos 1918 e 1933, em Berlim, o gênero era bastante popular e fundiu-se com outros gêneros de teatro musicado, ganhando destaque

como comentador e crítico de seu tempo. Quando, em 1919, o diretor Max Reinhardt reabriu o cabaré *Schall und Rauch* (Som e Fumaça), nascia a República de Weimar – intercalados por tombos e erros sangrentos – em direção ao estabelecimento de um regime democrático na Alemanha. Na mesma época, surgia de forma embrionária e bastante modesta o Partido Nacional Socialista, na cidade de Munique. Durante a década de 1920 esses três tópicos estariam conectados: o cabaré, a República de Weimar e os Nazistas.

Este artigo foi desenvolvido com base em uma pesquisa documental realizada no ano de 2016 junto ao *Deutsches Kabarettarchiv* (Arquivo do Cabaré Alemão) localizado na cidade de Mainz na Alemanha. Durante o trabalho nos arquivos eu coletei material sobre três cabarés berlinenses ativos<sup>2</sup> durante a República de Weimar, eram eles: o *Kabaret der Komiker* (1924-1957<sup>3</sup>), o *Katakombe* (1929-1935<sup>4</sup>) e o *Tingel-tangel* (1931-1935). Dentre os materiais encontrados sobre o cabaré *Tingel-tangel* estava o texto de um espetáculo chamado *Die Höchste Eisenbahn* (*O Maior Trem*) do compositor Friedrich Hollaender. Ela estreou no dia 11 de setembro de 1932. Berner (2000, p. 41) afirma ser esta a obra mais afiada, desinibida e corajosa composta por Hollaender antes da 2ª Guerra Mundial. A obra foi considerada corajosa por se tratar de uma metáfora sobre a ascensão do Nazismo.

O objetivo deste trabalho é apresentar de que forma *Die Höchste Eisenbahn* se relacionou com as tensões políticas de seu tempo e que procedimentos estéticos foram empregados para a construção de um espetáculo aviso.

---

2 Essa pesquisa resultou em minha tese de doutorado “Som e Fumaça: um estudo sobre o cabaré berlinense durante a República de Weimar” defendida no Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina em 2017. Disponível em: <http://bit.ly/38ZNZmJ>.

3 Também chamado de *Kadeko*, o cabaré foi fundado por Kurt Robitschek – um comediante judeu – em 1924 e permaneceu sob sua direção até 1933, quando os nazistas se apossaram do cabaré e o mantiveram sob o comando do Dr. Hans Schlinder até 1938. De 1938 até 1944, Willy Schaeffers, que havia participado de diversos programas do cabaré durante a República de Weimar, assumiu a direção. O *Kadeko* foi fechado por um ano e voltou às mãos de Schaeffers em 1945, tendo o diretor ficado a frente da criação até 1957.

4 Fundado pelo comediante Werner Finck, foi fechado judicialmente em 1935 por ordens de Joseph Goebbels. Finck foi preso e enviado para o campo de concentração de Esterwegen, onde ficou preso por seis semanas com outros cabaretistas. Esta pesquisadora encontrou o processo judicial de fechamento deste cabaré na íntegra durante a pesquisa no arquivo.



## **Revue uma fusão entre procedimentos de teatro de revista e de cabaré**

O cabaré, por ser um gênero em processo, esteve, desde o seu surgimento, aberto a fusões. Em meio às pesquisas, encontrei programas de cabaré-ópera, cabaré-revista e *revue*. Friedrich Hollaender foi responsável pela criação das duas últimas fusões mencionadas. Hollaender, filho de Viktor Hollaender ilustre compositor para teatro de revista, cresceu flertando com a revista. Durante o início de sua carreira chegou a compor para espetáculos do gênero. Por volta de 1926 desenvolveu, junto com Mischa Spoliansky e Marcellus Schiffer, um gênero que misturava elementos da revista e do cabaré: o cabaré-revista. Segundo Peter Jelavich (1997, p. 191), este gênero trazia Berlim como o foco do enredo, que era sustentado por um frágil fio condutor e o objetivo dos espetáculos era satirizar elementos de ambos os gêneros, bem como apoiar os ideais republicanos e antimilitaristas.

Ao final da década de 1920, Hollaender estava insatisfeito com esta fusão, pois ainda era pautada no tamanho e esplendor luxuoso dos espetáculos de teatro de revista. De acordo com Dominik Mühe (2013), Hollaender criou um novo gênero a *Revue* a partir da reformulação da fusão dos elementos do cabaré e do teatro de revista. O próprio cabaretista explicou:

Revista? Mas então teria que ser uma na qual a carne não seja tão exposta e que a mente não seja tão fraca. Um exemplo? Por exemplo: pegue as Revistas do Teatro Metropolitano e faça versões menores. Pegue todas aquelas mil lindas pernas e as deixe para trás. Equipamentos, orquestra, penas de avestruz, essas coisas não são necessárias. (HOLLAENDER apud MÜHE, 2013)<sup>5</sup>

A proposta de Friedrich Hollaender era fornecer à revista ares literários e convicções políticas mais claras. Visava, também, organizar o cabaré através de um fio condutor (ainda que frágil). Não lhe interessava o luxuoso aparato da revista, mas sim conectar cenas através de uma temática, descartando

---

5 As citações longas e/ou diretas que aparecerem sem referência de paginação neste texto foram retiradas de *e-books*, por causa de não seguir o “modelo” de paginação dos livros, mas um sistema de posições alternáveis e adaptáveis à leitura. Portanto, optamos por retirar as referências de página e tratar como documento eletrônico.

a fragmentação característica dos programas de cabaré. Não foi com essa proposta, no entanto, que o *Tingel-tangel* fez sua estreia no porão do *Theater des Westens* no dia 07 de janeiro de 1931. Conforme pesquisa documental (Eröffnungs Program – Pasta LK/C/106), o programa de estreia foi composto por dezenove quadros não conectados entre si. A crítica recebeu de forma positiva este programa mais convencional de cabaré. Segundo Cristof Berner (2000, p. 35), o periódico *Berliner Tageblatt* publicou sobre o programa: “é graciosamente amável, às vezes bastante afiado sobre coisas atuais. Do pequeno palco, sopra de cima pra baixo o ar saudável e salgado do ataque, brincando assim com o público na plateia”

O formato *revuette* começou a ser usado pelo *Tingel-tangel* poucos dias depois da cena cabaretista ser afetada pela violência nazista contra os judeus em Berlim. Segundo Alexandra Richie:

No dia 12 de setembro de 1931 fiéis judeus que saíam da celebração de Rosh Hashanah nas sinagogas em Fasanenstrasse e Lehniner Platz foram atacados por mais de 1.500 nazistas que gritavam “matem os judeus”. O Café Reimann foi destruído e cabarés como o Kadeco sofreram uma severa queda de público. (RICHIE, 2013)

Friedrich Hollaender, que era judeu, criou a *revuette Spuk in der Villa Stern* (Fantomas na Vila Stern). O espetáculo trouxe Adolph Hitler retratado na figura de um fantasma que, apesar da aparência feroz, não assustava ninguém. A *revuette* ficou em cartaz de setembro a dezembro, quando foi substituída por outra produção em mesmo formato chamada *Allez Hopp*. Muito do material encontrado no arquivo considera os espetáculos do *Tingel-tangel* como revista, mas Dominik Mühe (Op. cit.) e Cristof Berner (Op. cit.) entendem que os espetáculos dessa fase são do formato *Revue*.

## O documento

Antes de adentrar na análise temática do texto, é preciso discutir a fonte. A produção textual do teatro de revista e cabaré tinha como foco primário a montagem cênica, os textos não se encontram, portanto, voltados ao mercado editorial. Desta forma, há sempre a possibilidade de que o pesquisador

encontre fontes primárias fragmentadas e remexidas. Tratando desse tipo de fonte, é preciso considerar, não apenas a natureza do documento, mas também quem entregou o material para o arquivo: foi o autor? Ou o texto é proveniente dos arquivos da censura? Era o texto de um ator ou do operador de luz? Tais características influenciam diretamente quanto à qualidade do material, a falta de páginas, cenas cortadas, organização das cenas e a própria conservação física do material restante. Conforme ensina Jacques Le Goff:

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. (LE GOFF, 1994, p. 548)

Tais questões foram consideradas no trato com a cópia de *Die Höchste Eisenbahn* encontrada na pasta LK/C/106. O documento apresenta 42 páginas, possui três partes bastante diferentes entre si, o que evidencia a montagem do documento – possivelmente pelos arquivistas. A primeira página é a capa redigida à mão, onde é possível discernir o nome da peça, mas há outras palavras ilegíveis. A segunda parte é composta por seis páginas que contemplam duas cenas transcritas em letra datilografada. A primeira cena é chamada *Warm und Kalt* (Quente e Frio), a segunda cena é *Reisebekkantschaft* (Conhecidos de viagem).

A terceira e maior parte foi transcrita para um computador a partir de um manuscrito e depois impresso para ser colocado na pasta. A sua contagem ignora o material e a paginação anterior. Em sua primeira página, há a apresentação da *revuette*, com a descrição das cenas e os artistas de cada uma delas. As duas cenas datilografadas estão fora de ordem no arquivo, pois na página de apresentação de cenas, foi possível localizá-las como parte do espetáculo já em 1932, portanto, não foram adicionadas *a posteriori*. Há comentários da pessoa que fez a transcrição do material, informando sobre outras possíveis interpretações do que estava escrito no manuscrito.

Ao final do material há uma cena chamada “A grande estadia” que não aparece na relação de cenas apresentada no início da terceira parte do documento. O quadro é encerrado de forma abrupta com a mensagem “falta continuação”. De maneira geral o leitor conta com algumas rubricas de Friedrich Hollaender, que não explicam exatamente a natureza dos quadros, mas situam-nos no cenário e, em alguns casos, explicam o que o personagem está fazendo naquela cena. Há ainda os comentários do arquivista que transcreveu o material do manuscrito para a versão impressa.

## Temática

O fragmento de texto encontrado contém dezessete cenas, sendo onze delas no primeiro ato e seis cenas no segundo. As situações apresentadas têm por cenário estações e vagões de trem por onde as mais diversas pessoas transitam, contam suas histórias, expressam opiniões e, ocasionalmente, se encontram. A estrutura é híbrida, formada por quadros sequenciais conectados por um fio temático mais amplo: o trem e a estação. Os personagens são os mais diversos: viajantes, cafetinas, caipiras, recém-casados, carregadores de mala, turistas ingleses e saxões etc. Todos os elementos estão organizados com intuito de provocar e denunciar os avanços do nazismo no final da República de Weimar.

Até mesmo a escolha do título (O Maior Trem) não foi aleatória. De acordo com David Large (2007), por volta da virada do século XX, Berlim tinha doze linhas ferroviárias e dez estações de longa distância. Por volta de 1910, a cidade passou a ter trens elétricos. O trem faz parte do imaginário alemão. Alexandra Richie explica que “os trens ocupam um lugar importante na mitologia nacional alemã. O trem alemão é pontual e poderoso, um símbolo de força da indústria e de poder do Estado” (RICHIE, Op. cit.). Hollaender retrata a crise política pela qual o país passava ao quebrar com a ideia da pontualidade: em *Die Höchste Eisenbahn*, os trens quase sempre estão atrasados, com exceção do trem para a “Nazidônia” que parte rumo ao seu destino antes da hora.

Os trens eram símbolo do poder alemão e dos desdobramentos da modernidade. As cenas, tanto individuais quanto coletivas, são apresentadas através do olhar satírico do autor frente os impactos da modernidade e os



conflitos sociais do final da República de Weimar. Isto pode ser percebido na *overture* “Trilhos”:

Sempre em pares, os trilhos correm lado a lado, / devem se evitar eternamente, / não podem nunca se cruzar. [...] E sobre nós rodam os vagões, / Os muito iluminados vagões, / e nos muito iluminados vagões, / sentam pessoas opacas. / Eles sentam, se apressam e não se amam, / e não há nenhum reconhecimento em seus rostos: / Você irmão? Sempre em pares, as pessoas correm lado a lado / devem se evitar eternamente, / não podem nunca se cruzar. / Durante as noites e mil dias, como companheiros silenciosos, / teriam muito o que dizer, / mas como se atrever? / Por cima dos pesares, / e ao redor das curvas, / Através dos cadáveres, / Morte abaixo. (HOLLAENDER. 1932, p. 10)

Os embates entre os membros do Partido Nazista e do Partido Comunista haviam se tornado mais frequentes. Segundo David Large (Op. cit.), em março de 1927, seiscentos membros da SA invadiram um vagão de trem parado na estação Lichterfelde-Ost, onde espancaram vinte e seis comunistas, e seguiram em direção a Kurfürstendamm, onde espancaram judeus. Com a virada dos anos de 1930, a tensão intensificou. Conforme aponta Alexandra Richie (Op. cit) o ano de 1932 foi ainda mais violento:

Em julho de 1932 aconteceram mais de quatrocentas batalhas nas ruas e duzentas pessoas foram mortas apenas na Prússia. No dia da eleição, 31 de julho, nove pessoas foram assassinadas. As brigas não eram apenas entre comunistas e nazistas, mas espalharam entre todos os grupos políticos como resultado da brutalização generalizada nas ruas.

É sobre esta tensão que Friedrich Hollaender (Op. cit, p. 10) desaba-fa quando diz “Sempre em pares, as pessoas correm lado a lado / devem se evitar eternamente, / não podem nunca se cruzar”. A canção “Nos trilhos” apresenta-se como uma metáfora relacionada à crescente impossibilidade de diálogo que havia nas ruas de Berlim. Vale lembrar que em setembro de 1931 nazistas atacaram uma sinagoga e um cabaré durante as celebrações do ano novo judaico.

No prólogo, o cabaretista aponta para a rapidez com que o Partido Nacional Socialista ganhava espaço. A cena inicia com carregadores de bagagem exaltando a importância da paciência.

Lentidão é o tempo mais lindo/ a rapidez não é mais linda!/ Com a rapidez vamos longe com segurança,/ mas ainda mais com a lentidão!/ A lentidão com aconchego/ se parece às vezes com cortesia/ e cortesia é o tempo mais lindo/ nesta época de rabugice/ Mas nos agarramos a isso com persistência/ A lentidão é o tempo mais lindo/ [...] Lento, lento! Moderado!/ Por que tão animado?/ Animado desesperado?/ Melhor ainda moderado! (Ibid., p. 12)

Houve um rápido crescimento da direita na Alemanha entre os anos de 1929 e 1933. É importante mencionar que o Partido Nacional Socialista não estava sozinho em sua oposição aos ideais democráticos que, embora frágeis, ainda regiam a República de Weimar. Stephen Lee (2010, p. 98) explica que o crescimento da direita funcionou de duas maneiras:

O primeiro foi a consolidação da direita conservadora ou reacionária, que encontrou segurança na utilização de poderes presidenciais e que almejou quase que deliberadamente diminuir o regime parlamentar o qual há muito já não aprovava. O segundo foi o rápido crescimento da direita radical ou “revolucionária”. O apoio a Hitler aumentou rapidamente nas eleições de 1930 e 1932, encorajando-o a candidatar-se à presidência em 1932.

O artigo 48 da Constituição de Weimar preconizava que em caso de ameaça à segurança ou à ordem pública, o presidente estava autorizado a tomar as medidas cabíveis e necessárias à restauração da ordem, podendo, inclusive, recorrer ao uso de força armada. Era possível ainda que o presidente suspendesse parcial ou integralmente os direitos fundamentais dos cidadãos e dissolver o parlamento. A partir de 1930, o artigo 48 foi invocado diversas vezes quando houve discordância entre o gabinete presidencial e o parlamento. Em julho daquele ano, o chanceler Henrich Brüning recebeu autorização do presidente Hindenburg para dissolver o parlamento. Ruth Henig (2002, p. 64) afirma que:

Foi uma dissolução fatal que não beneficiou o Partido Social Democrata e nem mesmo a Brüning. Ao contrário, o maior vencedor foi o inimigo amargo de ambos os lados, o extremamente racista e nacionalista Partido Nazista. [...] Enquanto alguns alemães desdenhosamente atribuíam esse surpreendente sucesso a um ‘crescimento na estupidez’, centenas de milhares de fazendeiros protestantes do norte da Alemanha, artesãos,



pequenos proprietários e suas famílias, trabalhadores não qualificados em pequenas comunidades, funcionários públicos, mulheres e acima de tudo jovens responderam ao apelo dos nazistas para que virassem suas costas para o fraco sistema parlamentar, para o Tratado de Versalhes e para o Plano Young, e apoiassem um dinâmico partido nacionalista dedicado a regeneração da Alemanha.

Nas eleições de 1930 o Partido Nacional Socialista elegeu cento e sete deputados para o parlamento, alcançando o posto de segundo partido mais votado. Com menos apoio, o presidente e o chanceler recorreram ao artigo 48 na tentativa de aprovar leis que lhes interessavam. De acordo com Henig (Op. cit., p. 65), em 1932, o parlamento esteve em sessão por apenas treze dias de resto, o chanceler Brüning governou o país por decreto. O país já mostrava sinais de que não funcionava mais como uma democracia parlamentar. Vendo que a república desmoronava e que o autoritarismo estava à espreita, Friedrich Hollaender exaltou as virtudes da paciência e do saber esperar. Na canção *Sala de Espera* Hollaender (Op. cit., p. 16) traz um personagem que espera um trem para Zurique que está atrasado, ele canta:

Aprender a esperar, sem se queixar./ Só aquele que espera, está sempre pronto./ E você já esperou o suficiente,/ Então espere mais um pouquinho:/ Uma vez, uma vez que está tão longe!/ E então ela vem, a grande Frustração;/ Mas daí você não sentirá pena de si mesmo:/ Você pode recomeçar.

A República de Weimar não tinha nem 15 anos quando *Die Höchste Eisenbahn* foi escrita. Alguns números da *revuette* como *A sala de espera* e *Os carregadores* trazem um alerta para uma nova transição subida, apresada e não refletida de regime político. Ao conclamar “você pode recomeçar”, o autor está nas entrelinhas sugerindo que é possível resolver os problemas da nova república. Hollaender assume uma postura contra a velocidade com que o autoritarismo ganha espaço, mas também reconhece as fragilidades da república, principalmente com as características que esta adquiriu a partir de 1930. Na cena *Trem Errado* o autor apresenta o Estado alemão como um trem que está tomando caminhos errados:

A Companhia Ferroviária Alemã/ pintada de preto, vermelho e ouro/ também não funciona como está descrita/ Será que tal comportamento ocorre/ porque as cores sumiram um pouco?/ Logo, os passageiros terão de empurrar!/ Isto é um trem como não se via antes/ Causa vítimas como um expresso/ e anda devagar como um trem na neve!/ Será isso o “novo trem”, assim chamado?/ Não anda como um trem do partido social democrata/ Eu acho que ao batizá-lo como República ano passado/ nos venderam um bilhete errado!/Ou/ Será que eu tenho o roteiro errado?/ Os horários estão mentindo?/ Será que todo o trem vai pelo caminho errado?/ Finalmente entrei no “Pacífico”/ Como é que depois vem a “Nazidônia”?/ Não podemos sequer cuspir no chão!/ Nem se debruçar na janela!/ e sim, não dá pra sair antes do trem parar.../Requer um pouco demais. (HOLLAENDER, Op. cit., p. 21)

Há uma crítica à república na passagem “A Companhia Ferroviária Alemã/ pintada de preto, vermelho e ouro/ também não funciona como está descrita/ Será que tal comportamento ocorre/ porque as cores sumiram um pouco?”. As cores da bandeira da Alemanha durante a República de Weimar eram o preto, vermelho e ouro. As cores da bandeira imperial eram o preto, vermelho e branco. Muitos políticos alemães não digeriram bem a instauração da república. Ruth Henig (Op. cit, p. 66) afirma que Heinrich Brüning, chanceler até abril de 1932, escreveu em suas memórias que: “estava deliberadamente tentando assentar as bases para o retorno de uma monarquia constitucional, pela redução dos poderes federais nos estados regionais e pela redução do papel dos políticos escolhidos através de eleição direta”.

A República de Weimar nasceu de maneira frágil e viveu imersa em crises existenciais, sempre confrontada por aqueles que queriam a volta da monarquia ou a instauração de um governo autoritário. Hollaender (Op. cit., p. 21) retrata o impacto desta crise sobre a população na passagem que diz: “Logo, os passageiros terão de empurrar!/ Isto é um trem como não se via antes/ Causa vítimas como um expresso”. Os ataques de grupos de extrema direita não eram os únicos que causavam vítimas, o desemprego também tinha o seu papel. Segundo David Large (Op. cit):

As condições de vida para os trabalhadores desempregados eram tão severas, que muitos deles preferiam viver fora da cidade em tendas de acampamento. O maior desses acampamentos era o Kuhle Wampe, que



ficava a beira do lago Muggelsee. Brecht o tornou famoso ao escrever um filme sobre ele no verão de 1932.

Com o país ainda se recuperando do impacto da 1ª Guerra Mundial, como poderia vir a “Nazidônia?” Friedrich Hollaender (Op. cit, p. 21) parece alertar para a gravidade um regime nazista ao dizer “não dá para sair antes do trem parar, requer um pouco demais”. Para encerrar o primeiro ato, o autor traz o número *Maior trem*, talvez o quadro mais enfático sobre e contra o nazismo.

Existe uma verdade que sua boca manteve segredo,/ Existe ainda música militar?/ Ainda o maldito sonho da guerra?/ Agora é com você: Desafiar o que você deve desafiar!/ Dizer o que você deve dizer!/ Perdoar o que você deve perdoar!/ Gritar o que você deve gritar!/ Maior trem! Maior trem! (Ibid., p. 27)

O quadro propõe que o público se oponha a este grande trem que avança sobre a estação Alemanha: o nazismo. A metáfora não passou despercebida, irritando os nazistas que, segundo Berner (2000, p. 42), publicaram uma ameaça no jornal *Völkischer Beobachter*: “Tarde demais, Sr. Hollaender! Pegaram o itinerário errado!” O autor, que já havia comprado briga ao colocar a caricatura de Hitler como um fantasma em *Spuk in der Villa Stern*, entrou formalmente para a lista de inimigos dos nazistas com *Die Höchste Eisenbahn*.

Com o quadro *Balé das Proibições* o autor faz uma paródia da música *Valsa do Danúbio Azul*. O recurso da paródia é muito utilizado no cabaré e no teatro de revista. A paródia, conforme Simon Dentith (2002, p. 6) é uma das muitas formas de alusão intertextual da qual os textos são produzidos. A paródia é uma forma textual que alude a outros textos já produzidos. No que concerne as formas de teatro cômico musicado aqui debatidas, a paródia é utilizada para fazer alusão cômica a eventos, situações e pessoas de sua atualidade, sendo aplicada na forma de caricaturização, pastiche, imitações, dentre outros.

[...] a paródia na escrita, como a paródia na fala, é parte de um processo cotidiano através do qual um enunciado faz alusão ou se distancia de outro; e há um número de formas adjacentes que fazem o mesmo, enquanto há igualmente várias outras formas que fazem alusões às questões avaliativas com objetivos contrários. Tudo isso é parte de uma constituição intertextual e uma competição da escrita. (Ibid., p. 6)

As alusões feitas na cena *Balé das proibições* começam quando os atores e atrizes aparecem em cena trajados da cintura para baixo como bailarinas e da cintura para cima com uniformes de funcionários da estação de trem. A canção apresenta o que pode e não pode ser feito dentro do *Trem das proibições* no qual os passageiros estão embarcando. Este trem faz referência ao nazismo. As proibições começam de forma leve. “Fumaça no corredor não é permitido!”, “Levar cachorros não é permitido!”, “Reserva de assentos não é permitido!”, “Jogo de baralho no vagão-restaurante não é permitido!” ou ainda “Acesso aos trilhos é proibido!” (HOLLAENDER, Op. cit., p. 45). As proibições escalonam e Hollaender recorre ao recurso do *non-sense*: “Reserva de cachorros não é permitido!”, “Fumaça nas almofadas de acento não é permitido!” e “Jogo de baralho nos trilhos não é permitido!”

Para Wim Tigges (1988, p. 51) para que exista o *non-sense* é necessário que se tenha um equilíbrio entre a presença e a ausência de sentido. Os impedimentos apresentados na primeira parte do *Balé das Proibições* já são conhecidos do espectador, porém na segunda parte o autor recorre à fusão de ordens, criando proibições finais que não fazem sentido. É uma alusão à radicalização dos nazistas. A canção termina com “Não é e não pode ser e não deve ser e não será permitido!” (HOLLAENDER, Op. cit., p. 46), implicando que por mais que não se saiba o que ou por que motivo, não será permitido.

Em sequência começa *Os turistas estão chegando*, o maior quadro da *revuette* que conta com cenas dialogadas e cantadas. A rubrica indica mutação de cenário, o que sugere uma possível apoteose. Friedrich Hollaender (Op. cit.) apresenta personagens estereotipados representando uma família alemã e uma família inglesa. Estão em lados opostos e ambos temem as presenças uns dos outros, adotando posições defensivas. Parte das crianças das famílias a abertura de um diálogo. Rompida a barreira do medo, as duas famílias percebem que possuem muito mais coisas em comum do que imaginavam. É o início de uma amizade que é selada por uma canção:

Onde estaria o mundo se não fosse por nós?! Se estranhos queridos não se cruzassem?! Então o mundo, sim o mundo, o primeiro mundo, / nos daria binóculos pra nariz! / E o que se segue a partir disso: / Viajantes, uni-vos! / A Saxônia é delicada -, e a Inglaterra é delicada-: / É o que nos faz “anglo-saxões”! / Crianças, aprimorem o turismo, o turismo! /

Não há nada mais importante no mundo,/ do que o turismo, do que o turismo/ Somente através do turismo, do turismo,/ é que os povos irão se aproximar!/ É melhor ficarem finalmente mais próximos,/ do que em farapos/ sim, é melhor ficarem finalmente mais próximos,/ agora é a hora:/ O maior trem! O maior trem!/ O maior trem! O maior trem!/ Será que vocês não querem acabar com o medo idiota e estúpido?/ Não falem mais nenhuma língua, - o coração serve pra se comunicar!/ O maior trem! O maior trem!/ O maior trem! O maior trem!/ Um bandeira do mundo, longe até o Hindustão/ O maior, o maior de todos os trens! (Ibid., p. 41)

No fundo da cena cai uma cortina com todas as cores nacionais. Friedrich Hollaender, assim como vários outros artistas de cabaré, não escondia sua postura antibelicista. Ao bradar a união entre povos e a dissolução de fronteiras nacionais, está clamando pela paz, pois temia o fortalecimento do nacionalismo.

## Conclusão

*Die Höchste Eisenbahn* traz um relato sobre as tensões vividas nos meses anteriores à subida de Adolf Hitler ao poder. Friedrich Hollaender escolheu o formato *revuette* para apresentar seu espetáculo-aviso. Não foi uma escolha vã. Se tivesse escolhido montar um programa tradicional de cabaré – com quadros individuais criados por cada performer – corria o risco de o posicionamento político do espetáculo ficar associado às figuras de cada performer, como costumava acontecer com os conferencistas (figuras parecidas com mestres de cerimônias) em outros cabarés. Caso tivesse escolhido apenas a revista, a mensagem do espetáculo poderia perder força diante do deslumbre visual das grandes cenas coletivas e luxuosas. Ao fundir os dois gêneros, renunciou ao luxo da revista sem focar apenas em cenas individuais, cedendo espaço para cenas coletivas mais simples cujo foco não estava no aparato cênico, mas na mensagem política.

O formato *revuette* privilegiava a mensagem, propiciava que o espetáculo fosse apresentado em espaços mais simples, além de não estar vinculado à criação textual de vários performers. Friedrich Hollaender deixou o país assim que Adolph Hitler chegou ao poder em 1933. No exílio apresentou *Die Höchste Eisenban* em Praga, Zurique e Viena. Como o formato propicia que

cenas sejam adicionadas ou cortadas, pode-se especular que a *revuette* tenha sido adaptada para cada cidade.

Sua temática central sobre os avanços dos regimes autoritários e sua mensagem sobre paz mundial e amor entre os povos não é distante do contexto mundial pós 11 de setembro de 2001. Guerras, xenofobia e ondas migratórias acompanham a volta do crescimento de movimentos nacionalistas em diversos países do mundo. Foi seguindo esta lógica que o grupo *Art des Hauses* encenou *Die Höchste Eisenbahn* em 2003, setenta anos após sua última montagem. O espetáculo ficou em cartaz por um ano em Berlim.

## Referências bibliográficas

- APPIGNANESI, L. **Cabaret the first hundred years**. London: Methuen, 1984.
- BERNER, C. **Zur Bedeutung Friedrich Hollaenders für die Kulturszene in Berlin bis 1933**. 2000. 105 f. Dissertação (Mestrado). Universität Osnabrück, Osnabrück, 2000.
- DENTITH, S. **Parody**. London: Routledge, 2002.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- HENIG, R. B. **The Weimar Republic: 1919-1933**. London: Routledge, 2002.
- JELAVICH, P. **Berlin cabaret**. Cambridge: Harvard University. Press, 1997.
- LARGE, D. **Berlin**. New York: Basic Books, 2007. *E-book*.
- LEE, S. J. **The Weimar Republic**. London: Routledge, 2010.
- MÜHE, D. **Die Geschichte des Berliner Kabarets vor und nach dem ersten Weltkrieg: Friedrich Hollaender zwischen Amüsierbrettel und politischem Kabarett**. Berlin: GRIN Verlag, 2013. *E-book*.
- RICHE, A. **Faust's Metropolis: a history of Berlin**. London: William Collins, 2013. *E-book*.
- TIGGES, W. **An anatomy of literary nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- TUCHOLSKY, K.; OPITZ, C. (org.). **Berlin! Berlin!** Dispatches from the Weimar Republic. Chicago: Berlinica Publishing LLC, 2013. *E-book*.

## Fontes primárias localizadas no *Deutsches Kabarettarchiv*

Eröffnungs Program - Pasta LK/C/106

HOLLAENDER, Friedrich. *Die Höchste Eisenbahn*. Pasta LK/C/106

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020