

“OS SONS DO ESTRANHAMENTO: O CASO DE *O VOO SOBRE O OCEANO* DE BERTOLD BRECHT”

(This pdf version contains no images. For the original article go to <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/dri2.html>)

Adailson Costa dos Santos e Adriana Fernandes

Universidade Federal de Paraiba

Abstract: This article has as its goal to point the possible compositional elements adopted by Kurt Weill (1900-1950) and Paul Hindemith (1895-1963) in order to reach the *verfremdungseffekt* (the V-effect) in the radio play by Bertolt Brecht titled *Der Ozeanflug* (The Ocean Flight, 1928). It is analyzed the two recordings presented in the CD *Kurt Weill – Der Lindberghflug*. One recording of 1930, broadcasted by Berlin Radio with compositions by Weill and Hindemith, and the other of 1987, recorded in studio, with compositions only by Weill. The analysis is preceded by a discussion about radio and radio plays and the concepts of epic theater/ didactic theater, V-effect, and soundscapes. It was found music procedures that can take to the V-effect, as well as it was observed many possibilities and requirements for the occurrence of the effect.

Keywords: Radio Play, V-Effect, Kurt Weill, Paul Hindemith.

Peças radiofônicas são um gênero pouco explorado dentro dos estudos teatrais. Da mesma forma, estudos de música e som no teatro tendem a ser escassos. Vamos nos concentrar no estudo da cantata radiofônica *O Voo sobre o Oceano* (*Der Ozeanflug*), traduzida por Fernando Peixoto e publicada no Brasil em 1992, uma das primeiras peças didáticas (*Lehrstück*) escritas por Brecht (1898-1956). Esta obra se destaca especificamente pela utilização do efeito de estranhamento nas composições de Kurt Weill (1900-1950) e Paul Hindemith (1895-1963).

Esta peça, em sua primeira versão, intitulava-se *O Voo de Lindbergh* (*Der Lindberghflug*) e foi escrita durante 1928 para ser apresentada como uma peça para rádio no Festival de Música de Câmera de Baden-Baden, sul da Alemanha, organizado por Paul Hindemith no ano seguinte. *O Voo de Lindbergh* teve sua primeira apresentação pública em Baden-Baden, em 27 de julho, sob a regência de Hermann Scherchen, transmitida pela Rádio Orquestra do Sudoeste Alemão. Neste mesmo festival apresentam-se outras peças para rádio e Brecht outras duas peças didáticas: *Berlin Réquiem* (para rádio, também com Weill) e *Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo* (*Thas Badner Lehrstück vom Eiverständnis*), esta última apresentada no dia seguinte, 28 de julho de 1929, composta em colaboração com Hauptmann, Hindemith e Slatan Dudow (Fuegi 68). O crítico John Willet destaca que A Peça Didática de Baden-Baden iniciava-se exatamente com o côro final de *O Voo de Lindbergh* (Willett, *Collected Plays: Three./Bertolt Brecht 325–326* e Willett, *Brecht on Theatre* 80).(1)

Neste mesmo ano Weill retira as contribuições de Hindemith e apresenta o que seria a segunda versão deste texto-partitura agora na Kroll Opera de Berlim em 5 de dezembro de 1929. As músicas são todas de Weill e a apresentação foi conduzida por Otto Klemperer. Brecht e Weill enviaram uma cópia desta partitura ao aviador Lindenberg com as palavras "com grande admiração" (Schwartz). A esta versão Brecht acrescenta mais textos que sua versão anterior.

A composição possui um tom jornalístico no que diz respeito à descrição de fatos e se utiliza de um embasamento histórico, para relatar a primeira travessia aérea realizada por um único tripulante sobre o Oceano Atlântico. Entendida como uma ode ao avanço da ciência na conquista da natureza e ao esforço humano solitário, corporificado pelo avião norte americano Charles A. Lindbergh (1902-1974), que realizou este voo entre o estado de Nova York e Paris sem escalas. A peça, escrita em 17 Blocos, “independentes” entre si, terá também um prólogo que será introduzido por Brecht em 1949 que a re intitula *O Voo sobre o Oceano*, retirando da peça todas as referências nominais ao piloto Charles Lindbergh. Ao final dos anos 1940 Lindbergh tornara-se um simpatizante do nazismo e o principal porta voz, nos Estados Unidos, do movimento contra a intervenção deste na II Grande Guerra ao lado dos aliados (Hecht 401).

As composições que aqui analisamos são as duas gravações desta peça radiofônica contidas no CD intitulado *Kurt Weill – Der Lindberghflug*. O CD é composto de 26 Faixas, sendo as 16 primeiras faixas a gravação em estúdio de *O Voo sobre o Oceano* realizada em 1987. Nesta gravação todas as composições são de autoria de Kurt Weill. As outras 09 Faixas são parte da primeira versão transmitida pelo rádio em 1930 com o nome de *O Voo de Lindbergh*, estas com as composições de Paul Hindemith e Kurt Weill. A faixa dezessete do CD contém a gravação da cantata *The Ballad of Magna Carta* composta por Kurt Weill em 1940 com texto de Maxwell Anderson. Esta cantata foi apresentada pela primeira vez em 1940 na Rádio CBS em Nova Iorque, mas não é objeto deste estudo ora apresentado.

Existem algumas disparidades entre as gravações contidas no CD *Kurt Weill – Der Lindberghflug* e a versão escrita da peça publicada pela Paz e Terra. Em alguns blocos não há canções, sendo eles: o bloco 02 intitulado *Os Jornais Americanos celebram a imprudência dos aviadores*; o bloco 08 intitulado *Ideologia*; e o bloco 09 intitulado *Água*. Outra singularidade é a presença, na versão gravada em 1987, da narração do prólogo da peça, porém a versão escrita da peça, apesar de ser intitulada *O Voo sobre o Oceano*, não possui em sua estrutura o prólogo, o qual foi publicado em anexo ao texto no mesmo livro.

Com a análise do CD pudemos notar que algumas canções eram similares nas duas versões enquanto que quatro composições de Hindemith “desaparecem”: as faixas vinte e um, vinte e dois, vinte e três e vinte seis foram substituídas, respectivamente pelas faixas seis, sete, oito e quatorze.

Com o fim de entender algumas das modificações, foram analisadas em detalhe quatro canções desta gravação, sendo elas a faixa dois, seis, dezoito e vinte e um, ou seja, duas músicas apresentadas na versão de 1930 e duas da versão de 1987. A escolha das canções foi feita através do critério de diferenciação, tanto no que diz respeito à alteração de autoria como a de execução. O restante das composições foram analisadas “resumidamente” para que pudéssemos ter uma visão geral da peça além de poder entender sua estrutura de forma particular.

Por fim, organizamos tabelas contendo as principais informações selecionadas de cada um das faixas analisadas para podermos, com base neste apanhado, detectar os elementos que possivelmente foram utilizados, nas canções de Brecht, com a finalidade de criar nos ouvintes o efeito de estranhamento.

O Rádio e a Peça Radiofônica

Ouve-se muito falar na relevância do rádio para o desenvolvimento tecnológico, porém muitos o veem como meio puramente de entretenimento, separando sua produção do conceito de arte. Desde sua “criação”, em 1901, o rádio vem evoluindo e se transformando, principalmente em relação à sua finalidade, de objeto puramente voltado ao estabelecimento de comunicação entre

“longas” distâncias, passando por veículo de divulgação de ideologias e de revoluções. A história do rádio tal como a conhecemos hoje, recebeu a contribuição de vários artistas, políticos e cientistas no que diz respeito a sua criação e formatação, mesmo que indiretamente:

Coube a James Clerk Maxwell a previsão teórica da existência de ondas eletromagnéticas e a Heinrich Hertz a demonstração de sua propagação pelo espaço. A busca de soluções para uma telegrafia sem fio teve a contribuição de um brasileiro, Padre Landell Moura, que teve o seu nome reconhecido por jornais internacionais, mas a primeira patente de um transmissor sem fio pertence ao italiano Guglielmo Marconi [...] as primeiras transmissões radiofônicas de voz e música é atribuída a Reginald Fessenden em 1906 nos Estados Unidos. A invenção do Broadcasting, que é a atividade regular de radiodifusão, é atribuída a Charles Herrod [...] No Brasil a primeira transmissão experimental de rádio ocorreu em 07 de setembro de 1922, promovido por Edgar Roquete Pinto [...] no ano seguinte Roquete Pinto e Henry Morize fundaram a 23 de abril a primeira estação de rádio brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro... (Vasconcelos 17-19).

O rádio pode ser visto como um dos meios de comunicação e entretenimento mais acessíveis, principalmente do ponto de vista do espectador. Podemos ouvir o rádio a qualquer momento, sem que haja a necessidade de substituição do foco de atenção e sem sentir falta de uma imagem – fato que se torna quase insuportável se tentarmos fazer o mesmo com meios predominantemente visuais, tais como o cinema e a televisão. Nas palavras de Pierre Schaeffer:

literalmente, o rádio nos invade. Tornando-se nosso pensamento, ele possui uma virtude, justamente a da ubiquidade. Não é suficiente dizer que ele nos traz o mundo a domicílio ou, inversamente, que ele nos leva a algum lugar na terra que gostaríamos de estar; deve-se dizer que ele conjuga ao mesmo tempo o 'aqui' e o 'algueres', o este e o aquele, nossa própria atividade e aquela de outrem, em um desdobramento da atenção. (Schaeffer citado por Fenerich 19-20).

O fato de o rádio não necessitar de uma referência visual para “acontecer”, ou melhor, não necessitar de nossa visão para ser considerado como obra artística, classifica-o em uma forma bastante específica - nas obras denominadas acúsmaticas. O conceito de obra acúsmatica foi organizado pelo “pai” da música concreta Pierre Schaeffer (1910-1995). Como procedimento esta prática inicialmente teria surgido nas palestras proferidas na Grécia por Pitágoras (570 a.c - 496 a.c) a seus discípulos, pois os mesmos apenas ouviam seus discursos tendo acesso apenas a fonte sonora. Pitágoras estava velado por detrás de uma cortina. O intuito desta “divisória” que ocultava Pitágoras de seus discípulos era para que se prestasse atenção apenas no que era ensinado sem quaisquer interferências visuais, daí portanto a tradução do conceito acúsmático em “ouvir sem ver”. Podemos dizer então, em linhas gerais, que obras acúsmaticas são aquelas em que o receptor não tem acesso, não vê a “fonte real” da produção sonora, perdendo-se assim o referencial “palpável.”

Invisível e presente em nossa volta permanentemente na forma de ondas, o rádio oferece diversas linhas de “entretenimento”, o nosso foco está voltado para a linha do rádio-drama e das peças radiofônicas. É importante salientar que essas práticas narrativas mantêm um espaço cativo desde a criação do rádio. *As Hörspiel*, como são chamadas as peças radiofônicas na Alemanha, nascidas na década de 1920, advinham de adaptações para o rádio de obras da literatura e poesias. Tais peças “evidenciam o potencial e o vigor da linguagem de um meio que suspende a imagem e

incita o imaginário de um ouvinte que a todo o momento é convidado a entrar no jogo através da sua imaginação” (Silva 1).

O conceito de peça radiofônica vem sendo pensado e “reformulado” com o passar dos anos, porém ainda não se chegou a um conceito que pudesse ser considerado como único e que conseguisse abranger perfeitamente esta obra que se situa no limiar entre a literatura escrita e a música, tal como define Maurício Kagel, importante compositor de música eletrônica: “A peça radiofônica não é um gênero literário nem é um gênero musical. É um gênero acústico de conteúdo indefinido” (Kagel citado por Sperber 178). Talvez por este motivo seja tão complicado a delimitação da peça radiofônica em um conceito, pois inicialmente enfrentamos um problema de caracterização destas obras. Não sabemos ao certo se poderíamos classificá-las como literatura radiofônica ou como música experimental ou como peça dramática somente para ser ouvida.

É importante deixar claro que os diversos conceitos existentes não costumam divergir por completo, porém, por tratarmos aqui de uma pesquisa que utiliza estas obras como objeto é importante delinear um pouco o que é peça radiofônica. O dramaturgo alemão Klaus Schöning (1936), em seu texto *Ouvir peças radiofônicas. Em defesa de uma criança abandonada*, publicado em anexo ao livro *Introdução a Peça Radiofônica* de George Sperber afirma:

A peça radiofônica pode ser muitas coisas. No conceito de peça radiofônica cabem muito aspectos. A peça radiofônica funde os gêneros tradicionais. Nela se confundem: literatura, música, a arte dramática. A peça radiofônica pode ser: a realização acústica de texto e partitura. Mas também: a montagem de materiais acústicos originais (documentários): literatura de fita magnética. Nela diluem-se; o lírico, o épico, o dramático. Nela fundem-se: fala, ruído, música. A peça radiofônica, como produto artístico autônomo é também desligável do meio de comunicação em que nasceu. Mas mesmo assim fazem parte integralmente dela as condições de um meio administrado. A peça radiofônica como produto artístico não autônomo, como forma dramática ou lúdica acústica do programa de um meio de comunicação de massas, como mistura de informação e entretenimento: a peça radiofônica como forma de transmissão disponível. Peça radiofônica: um reservatório de padrões de representação acústica, do qual o rádio se serve permanentemente. Esboroar-se do artístico. The medium is the message? Tudo isto pode ser apenas esboçado aqui. Arte e rádio: um experimento. (Schöning citado por Sperber 172).

São muitos os autores que escrevem e escreveram peças radiofônicas, como exemplos podemos citar: Samuel Beckett (*All That Fall, Embers, Words and Music, Cascando, Rough for Radio II*), Günter Eich (*Träume*), Orson Welles (*A guerra dos mundos*) e Bertolt Brecht o foco da nossa pesquisa.

A Guerra dos Mundos talvez tenha sido a ficção em rádio mais divulgada e de maior sucesso, ao ser confundida com um fato verdadeiro. Em 30 de outubro de 1938 a rede de rádio CBS interrompe sua programação para noticiar uma suposta invasão alienígena. Era apenas um programa semanal, onde A Guerra dos Mundos de Wells era dramatizada em forma de programa jornalístico. Um sucesso, seis milhões de pessoas sintonizaram o programa, entretanto metade delas sintonizou depois da introdução em que explicava que não passava de uma peça de ficção, segundo cálculos da própria CBS. Pelo menos 1,2 milhão de pessoas acreditou realmente ser uma invasão alienígena o que causou aglomerações nas ruas e congestionamentos causados por ouvintes tentando fugir do perigo.

O alemão Bertolt Brecht (1898-1956) começou sua carreira publicando pequenas narrações e poemas, muitos voltados a assuntos sobre a guerra(2). Estes pequenos trabalhos servirão de pilar para as obras brechtianas, que se originam na tradição popular, principalmente nas histórias cantadas pelos camponeses, chamadas de *Moritat*(3).

As peças de Brecht, no geral, há muito são estudadas em vários países, porém, na Alemanha, se destacam também aqueles voltados para o rádio, através de suas peças radiofônicas e também de sua Teoria do Rádio.(4) Suas primeiras peças didáticas foram escritas para o rádio, dada a importância deste veículo para o autor, provando que Brecht via o rádio como sendo um meio de divulgação de ideias e pensamentos, um meio de interação entre as pessoas, pois ele

reivindica a transformação desse aparelho de *distribuição* num verdadeiro instrumento de *comunicação*.” [...] A argumentação brechtiana é bastante simples: a comunicação é um processo interativo e o rádio, como um substituto do telégrafo, foi feito para permitir a interação entre os homens. [...] [com o monopólio] o rádio tornou-se um mero aparelho de emissão. [...] O rádio, diz Brecht, tinha “a possibilidade de dizer tudo a todos, mas, pensando bem, não havia nada a ser dito”. O rádio comercial não nasceu porque era necessário: “não era o público que aguardava o rádio, senão o rádio que aguardava o público”. Uma vez inventado, o rádio saiu atrás do público. Onde está o público? Há um público para o jornal, outro para o esporte, outro para a música etc. O que fez o rádio? Foi atrás do público “alheio”. Passou a transmitir notícias para atrair os leitores de jornal; esporte, para concorrer com os estádios esportivos; música, para laçar os frequentadores das salas de concerto; peças teatrais, para atingir os amantes do teatro etc. Assim, o rádio não criou nada de novo, apenas reproduziu. [...] Brecht não queria apenas “democratizar” o acesso dos consumidores à radiodifusão, mas “abalar a base social deste aparato”. Não queria também contribuir com inovações, mas impulsionar as inovações “à sua missão básica” (Frederico 222-24).

A peça radiofônica *O Voo sobre o Oceano* (Der Ozeanflug) relata um fato real ocorrido um ano antes da peça, em 1927. Em seu “cabeçalho” descreve “peça didática para rapazes e moças”, um procedimento que tinha muito a ver com sua propositura sobre a peça didática, para ser representada pelos jovens. A peça é escrita na forma de blocos, sendo ao todo dezessete blocos e um prólogo.

A música na obra brechtiana é denominada de “*song*”, nome dado às canções no teatro de Brecht (desde a *Ópera dos Três Vinténs*, 1928) para distingui-las do canto “harmonioso” “que ilustra uma situação ou um estado d’alma na ópera ou na comédia musical.” (Pavis 367). Patrice Pavis afirma que o *song* seria um recurso de distanciamento.

Em 1949 a *Suddeutscher Rundfunk* (extinta SDR - Rádio Sul Germânica) pediu a Brecht permissão para uma transmissão da peça *O Voo de Lindbergh*. Brecht a concedeu, mas sob algumas condições: a) o título deveria ser mudado para *O voo sobre o Oceano*; b) as citações ao avião Charles Lindbergh deveriam ser substituídas por expressões gerais que serão detalhadas mais à frente; e c) deveria acontecer a transmissão de um prólogo antes da transmissão da peça e os nomes dos personagens deveriam ser sempre “Os Aviadores”.

O prólogo da peça descreve, em forma poética, a opção política de Charles Lindbergh e deixa clara a desaprovação de Brecht a este respeito, que irá suprir este nome de toda a representação:

Vocês ouvirão. O relato do primeiro voo sobre o oceano, em maio de 1927. Um jovem o realizou. Ele triunfou sobre a tempestade, o gelo e as águas vorazes. Entretanto, que seu nome seja apagado; pois ele, que se orientou por sobre águas extraviadoras, perdeu-se no pântano de nossas cidades. Tempestade e gelo não o venceram, mas seu semelhante o venceu. Uma década de glória e de riqueza e o miserável ensinou os carrascos de Hitler a pilotar bombardeiros mortíferos. Por isso, seja apagado seu nome. Mas lembrem-se: nem a coragem nem o conhecimento dos motores e das cartas náuticas inscrevem o antissocial na epopeia” (Brecht 186).

Por exemplo, Brecht substitui no primeiro bloco da peça, intitulado *Apelo Geral, A travessia do oceano pelo capitão Lindbergh* por *A primeira travessia aérea do oceano*. No terceiro bloco da peça denominado *Apresentação dos aviadores e partida dos mesmos de New Iorque para a Europa* ocorre a substituição de *Meu nome é Charles Lindbergh* por *Meu nome não interessa*. No bloco dezesseis chamado *Chegada dos aviadores ao Aeroporto 'Le Bourget' perto de Paris* ocorre a substituição de *Meu nome é Charles Lindbergh, por favor, levem-me* por *Eu sou Fulano de Tal. Por favor, levem-me*. Apesar da modificação, pode ser facilmente encontrado o registro fonográfico da primeira versão da peça na sua transmissão em 1930 na Rádio de Berlim.

Na visão de Brecht *O Voo sobre Oceano* é “um instrumento de ensino, um objeto didático”, para ele a peça possui um valor que se justifica não apenas por se tratar de “um material destinado a ser usado pelo rádio, mas sim algo que deve modificar o rádio”. (Peixoto 111)

Há que se destacar algo sobre o pensamento deste autor. Brecht não apresenta suas ideias de forma coerente, pois seus escritos são compostos de anotações dispersas durante toda sua vida e, portanto, não seguem sequer uma linha de pensamento e cronologia contínuos. Muitos pesquisadores se utilizam inadequadamente de certos “detalhes” da obra brechtiana para definir características gerais de toda sua obra, ou seja, enquadraram-no em um único conceito, como o de teatro épico, ou ainda, o do uso do efeito de estranhamento. Toda a obra de um autor com tamanha complexidade e tamanha capacidade de discurso não pode, e não deve ser minimizada a conceitos singulares e decisões precipitadas. Esta visão é defendida por Kowalke:

os escritos teóricos volumosos de Brecht sobre o Teatro são assistemáticos e inconsistentes. As mudanças tanto na teoria como na prática no decorrer de sua carreira são coerentes apenas se considerados os diferentes recursos disponíveis para ele em diferentes estágios da sua vida e da sua sempre em transformação visões do mundo. O fato, por exemplo, que *Verfremdung* é rotineiramente aplicado para a produção e criticismo da obra de Brecht mesmo que ele não tenha evocado o conceito até 1935, deveria servir como um amplo aviso para aqueles que juntariam um código estético unificado pela combinação de observações de diferentes períodos. (Kowalke 58, nossa tradução).

No que diz respeito à forma de trabalho de Brecht, muitas vezes também Brecht modificava sua forma de apresentar artisticamente suas ideias por necessidade da construção conjunta da obra com os que com ele trabalhavam, para que o entendimento existisse, o que é um procedimento normal quando se almeja algo em colaboração. Isto sem contar as mudanças de seu trabalho frente a distintos contextos históricos e filiações artísticas. Com isso devem ser questionadas estas “formas” de trabalho que são apresentadas como sendo “brechtianas”, pois, dependendo dos seus interlocutores, o que o autor define são procedimentos ligados especificamente a determinada época e a determinadas soluções estéticas em seus contextos específicos. Enfim, muitas das

discussões acerca da legitimidade das “propostas” gerais de trabalho brechtianas acabam por colocar uma venda, limitando o conhecimento do dramaturgo como um pensamento múltiplo.

Os conceitos estruturantes

Selecionamos alguns conceitos para estruturar a discussão acerca dos assuntos que formam o que nós denominamos pilares da questão que aqui se aborda, são eles teatro épico, teatro didático, efeito de estranhamento e paisagens sonoras. É importante ressaltarmos que alguns destes conceitos foram adquirindo ramificações no decorrer da pesquisa, durante as análises e no processo de levantamento do referencial teórico.

O conceito de teatro épico foi utilizado pela primeira vez pelo diretor e dramaturgo alemão Erwin Piscator, parceiro de Brecht, em suas pesquisas iniciais. Para Piscator “[o teatro épico é] uma prática e um estilo de representação que ultrapassavam a dramaturgia clássica, ‘aristotélica’, baseada na tensão dramática, no conflito [e] na progressão regular da ação” (Pavis 130). Um dos elementos fundamentais ao teatro épico é que nele as personagens não “vivem” os fatos, elas os expõem. Outro fator integrante da propositura épica é o “ponto de vista” do narrador frente à fábula e a representação. Existem outros elementos que integram o teatro épico, entre eles estão os

relatos, supressão da tensão, ruptura da ilusão [...] cenas de massa e intervenção de um coro, documentos entregues como num romance histórico, projeções de fotos e de inscrições, songs, mudanças à vista de cenário [...] [e] evidenciação do gestus de uma cena. (Pavis 131).

A peça didática é também vista como um “aperfeiçoamento” do que Brecht veio a definir como teatro épico. Nesta fase dos seus trabalhos, Brecht “combina elementos indutivos e dedutivos na aprendizagem, colocando à nossa disposição um método de exame e ação sobre a realidade social. Seu conceito de peça didática pretende ensinar a ‘alegria da libertação’ e tornar apreensível o ato de liberdade” (Koudela 12). Os escritos que dizem respeito à “fase didática” de Brecht são imprecisos e espaçados, muitas vezes anotações e/ou observações. Para alguns historiadores as peças didáticas são a “proposta-essência” de Brecht, enquanto as peças épicas configurariam uma solução imediata diante da necessidade do momento, neste caso o exílio. Embora a primeira apresentação de suas peças didáticas fossem públicas e feitas por rádio, Brecht pontua que as peças didáticas não necessitavam de público para serem apresentadas, seriam peças de estudo, a serem realizadas não numa perspectiva de representação atores-plateia, mas num ato onde todos fossem atores produtores, como descreve Koudela.

através da teoria e prática da peça didática, Brecht cria um método de exame da realidade social. [...] nos últimos enunciados que formulou sobre a questão, em 1956, Brecht escreve: “Esta designação (peça didática) vale apenas para as peças que ensinam àqueles que representam. Elas não necessitam de público”. [...] a peça didática para Brecht é o sinônimo de Exercício coletivo; a peça didática visa o auto conhecimento; auto significa Eu coletivo e não um Eu individualizado; o público não é passivo, porém atuante. (Koudela 33-34)

Quanto ao efeito de estranhamento/distanciamento (*Verfremdungseffekt em alemão ou ainda Efeito V*), pode-se dizer que o embrião estético das primeiras características do efeito deram-se quando Brecht publica *Tambores da Noite*, em 1920. O termo propriamente dito só veio a ser usado por Brecht nos comentários que fez sobre a apresentação da peça *Cabeças Redondas*, *Cabeças Pontudas* em Copenhague, dezesseis anos após a “gênese” estética do efeito. Acredita-se

que ele tenha ouvido o termo em uma visita a Moscou no encontro com o formalista russo Victor Schklowski (1893-1984) que havia proposto o termo Ostranenie(5) em seu *Arte como Técnica* (1917), no entendimento das características da obra de arte. Nas definições de Brecht o *Verfremdungseffekt*

consiste simplesmente em eliminar de um incidente ou de um personagem, aquilo que possui de manifesto, conhecido ou evidente, para suscitar espanto e curiosidade; colocar o objeto examinado a uma certa distância, para que possa ser observado com olhos novos, considerá-los “estranho” e redescobri-los. Hegel tem uma frase precisa a este respeito: o conhecido, por ser conhecido, é desconhecido. (Peixoto 151-52)

Um dos objetivos de nossa pesquisa é entender como este efeito de distanciamento/estranhamento acontece quando não existem referências visuais, ou seja, em obras acústicas, e por este motivo estudamos o conceito de paisagem sonora. As paisagens sonoras foram utilizadas primeiramente no cinema com os experimentos de Walter Ruttmann e Filippo Tommaso Marinetti. Um dos grandes responsáveis pelos estudos das paisagens sonoras foi Pierre Schaeffer, mas o termo *soundscape* foi utilizado pela primeira vez na década de 1970 por Murray Schafer (1933). Para M. Schafer “qualquer porção do ambiente sonoro [pode ser] vista como um campo de estudos” (Schafer citado por Marra 29).

A oralidade e a sonoridade são definidas, nos escritos sobre o rádio e as peças radiofônicas, como sendo os componentes das paisagens sonoras. “A oralidade é marcada essencialmente pelo som fonético que produz a palavra falada e a sonoridade é marcada essencialmente pelo som musical e por sons que, sem formar melodias, funcionam para outras indicações e são conhecidos por efeitos sonoros.” (José 180). Existe desta feita, com relação às paisagens sonoras, uma grande ênfase nas propriedades descritivas, ilustrativas dos sons, sua capacidade de edificar cenários na imaginação dos ouvintes. São estas propriedades descritivas da paisagem sonora que levamos em consideração quando das análises. “A paisagem sonora pode designar, desta forma, uma grande variedade de sonoridades, desde a presente em lugares reais..., passando por gravações, sua edição e composições musicais tradicionais.” (Marra 29).

Apresentamos aqui algumas características das canções de Brecht na composição destas paisagens sonoras, pois a peça *O Voo sobre o Oceano* é em sua maior parte cantada o que contribui para a formação desta paisagem sonora. Para Brecht a música não deve ser considerada como um simples “adorno,” a música não deve “avançar ou sublinhar a ação no palco, ela preenche sua função genuína somente quando ela interrompe a ação em momentos apropriados [...] [este é para Brecht] o conceito do caráter gestual da música”. (Kowalke 56, nossa tradução).

Brecht era também cantor e foi fortemente influenciado pelos cantores de realejo e os cantores de *moritat*. Este canto, segundo Bernard Reich, “não é demasiadamente específico através do uso de pequenas nuances do material e nem se perde em reflexões sobre o material” (Kowalke 57, nossa tradução). Além das *moritat*, observamos também em suas influências as canções de lamento, com teor reflexivo. O lamento, de acordo com Mazo “é caracterizado por instabilidade geral de altura: um contorno melódico deslizante, estruturas modais sem escalas fixas, uso extenso de intervalos microtonais que continuamente variam em tamanho, um nível global variável de altura.” (Rocha e Cardoso 5). Segundo Kodály o lamento “é um puro recitativo, incluindo repetições irregulares de frases melódicas, sem ritmo, exceto o ritmo verbal, e sem definição clara de barras de compasso.”(87).

Apesar de poder ser considerado compositor de suas canções, Brecht sempre trabalha com parceiros, dentre eles, Kurt Weill e Paul Hindemith.

Kurt Weill (1900-1950) nasceu em Dessau, Alemanha. O primeiro trabalho que fez em parceria com Brecht foi *Mahagonny*, obtendo sucesso em 1927, no Festival de Música de Baden-Baden. O sucesso de *Mahagonny* fez com que os dois, em parceria, continuassem o trabalho e escrevessem a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. Os dois juntos “exploravam o estilo agressivo e popular”. Com o passar dos tempos, Weill foi se sentindo desconfortável com as restrições de Brecht em relação ao papel da música no teatro político. Assim Weill inicia sua parceria com o cenógrafo Caspar Neher e com Georg Kaiser.

Paul Hindemith (1895-1963) foi conhecido por ter sido um grande teórico, violinista, compositor e maestro. Ele é considerado por muitos como o mais importante compositor alemão de sua época, além de ter sido uma das figuras centrais no campo cultural entre a Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Durante a ascensão do nazismo Hindemith sofre uma severa campanha que pedia o boicote às suas obras. Paul Hindemith trabalhou em apenas duas peças com Brecht, sendo a primeira *O Voo sobre o Oceano* e a segunda *A peça didática de Baden Baden*.

É necessário apresentarmos rapidamente algumas características do canto erudito alemão, pois estes elementos se encontram presentes nas canções "brechtianas". A abertura do leque em relação ao canto erudito dá-se a partir do momento em que nos voltamos para o fato de que as crianças alemãs e, por conseguinte os adultos alemães possuem um amplo contato com a chamada "música erudita" desde as primeiras séries da escola. Este canto que para nós pode ser considerado como “distante”, é natural para o povo alemão, um canto com características eruditas (para os nossos ouvidos). A voz no canto alemão pode ser considerada

como verticalizada. Os graves dominam em relação aos agudos e a cor da voz é bastante faríngea e às vezes velada, com pouco vibrato. Como resultado, a sensação auditiva é de voz de tubo – voz na parte posterior da boca e palato mole [...] Talvez a grande quantidade de consoantes posteriores na língua favoreça a ressonância na região posterior da boca. (Jackson; Menaldi citado por Mendes 4).

Com base nestas discussões iniciamos as explanações das análises do texto *O Voo sobre o Oceano* com tradução de Fernando Peixoto e das canções do CD *Kurt Weill – Der Lindberghflug*.

A análise a seguir é referente ao texto da peça *O Voo sobre o Oceano* traduzido por Fernando Peixoto e publicado em 1992 (segunda edição) no livro *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, volume 3, não levando em consideração, para a constituição de uma sequência de cenas, a formatação do espetáculo como gravado no CD *Kurt Weill – Der Lindberghflug*.

Porém, inicialmente, é importante comentarmos as diferenças entre estes dois suportes. Os blocos 02, 08 e 09 existem apenas no suporte literário, não tendo sido gravadas em nenhuma das versões. Diversas cenas foram estruturadas em formato de diálogo, porém, na sua versão gravada, algumas destas cenas foram transformadas em solos, o contrário também acontece com cenas que seriam monólogos que foram acrescidas de personagens.

A peça é composta de 17 cenas e podemos afirmar que cada um dos blocos possui seu enredo e que ele “independe” do bloco anterior e do posterior, ou seja, cada linha de ação possui seu próprio começo, meio e fim. O espetáculo é composto de cenas em formato de monólogos, diálogos e narrativas. Os títulos das peças possuem uma função importante no contexto da peça,

como é característico das peças didáticas de Brecht, pois os mesmos provavelmente deveriam ser enunciados antes do início de cada cena.

O título dos blocos da peça, segundo Fernando Peixoto, são:

Quadro 1 – Título dos Blocos da Peça

| O Voo sobre o Oceano Bertolt Brecht (1898-1956) Tradução de Fernando Peixoto | | | |
|---|--|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Nº do Bloco | Título do Bloco | Nº da Faixa Musical – 1987 | Nº da Faixa Musical - 1930 |
| 01 | Apelo Geral | Faixa Dois | Não Possui |
| 02 | Os jornais Americanos celebram a imprudência dos aviadores. | Não Possui | Não Possui |
| 03 | Apresentação dos aviadores e partida dos mesmos de New York para a Europa. | Faixa Três Faixa Quatro | Faixa Dezenove Faixa Vinte |
| 04 | A Cidade de New York interroga os Navios. | Faixa Cinco | Não possui |
| 05 | Durante quase toda a duração do voo, os aviadores têm que lutar contra o nevoeiro. | Faixa Seis | Faixa Vinte e um |
| 06 | Naquela noite caiu uma Nevasca. | Faixa Sete | Faixa Vinte e dois |
| 07 | Sono | Faixa Oito | Faixa Vinte e três |
| 08 | Ideologia | Não possui | Não Possui |
| 09 | Água | Não possui | Não Possui |
| 10 | Durante todo o voo, os jornais americanos não cessavam de falar sobre a sorte dos aviadores. | Faixa Nove | Não Possui |
| 11 | Os pensamentos dos homens de sorte. | Faixa Dez | Não Possui |
| 12 | Assim voam eles, escreviam os jornais franceses, por cima as tempestades, ao redor, o mar, e embaixo, a sombra de Nungesser. | Faixa Onze | Não Possui |
| 13 | O diálogo dos aviadores com o Motor. | Faixa Doze | Faixa Vinte e quatro |
| 14 | Finalmente, perto da Escócia, os aviadores avistam pescadores. | Faixa Treze | Faixa Vinte e cinco |
| 15 | Na noite de 21 de Maio de 1927, às 22 horas, uma imensidão esperava os aviadores americanos no aeroporto “Le Bourget”, perto de Paris. | Faixa Quatorze | Faixa Vinte e seis |
| 16 | Chegada dos aviadores ao aeroporto “Le Bourget” perto de Paris. | Faixa Quinze | Não Possui |
| 17 | Relatório sobre o que ainda não foi alcançado. | Faixa Dezesesseis | Não Possui |

Com esta organização podemos contabilizar que, ao todo, a peça possui 04 solos do personagem Aviadores, 01 Duetto entre o Rádio e os Aviadores, 07 diálogos entre os Aviadores e outros personagens sendo 01 diálogo com personagem humano (Pescadores) e 06 diálogos com personagens alegóricos (Água, Sono, Nevasca, Nevoeiro, Motor e Rádio), 04 solos de personagens alegóricos (América, Europa, Jornais Americanos e Jornais Franceses) e 01 diálogo entre personagens alegóricos (Cidade de New York e Navio “Imperatriz da Escócia”). Portanto, os diálogos e duetos predominam sobre os solos. É um elemento estrutural reforçando a ideologia da peça, a união das pessoas, o diálogo, o contato entre os seres humanos proporcionado pelo rádio.

Como já foi comentado, existe uma preocupação documental, de proximidade com o verídico e com o real, por isso procedimentos que ilustram as ações e também uma preocupação com a cronologia e o tempo da empreitada.

O primeiro indício cronológico está presente no Bloco 04 quando o personagem Cidade de New York fala que “Hoje de manhã às 08h um homem decolou daqui”. Ainda no mesmo bloco, o mesmo personagem completa “Já está viajando há sete horas”. Mais a frente no Bloco 05 o Nevoeiro afirma que “Faz 10 horas que eu luto contra um homem”. E assim sucessivamente. Somando estas referências nós obtivemos um total de 38h de viagem, ou seja, um pouco mais de um dia e meio de viagem.

Alguns registros apontam que Charles Lindbergh completou sua viagem em aproximadamente 36h, portanto, concluímos que Brecht optou por entrar em consonância com a referência temporal real da viagem, como também os dias em que a viagem foi feita, 20 e 21 de Maio de 1927. É importante fazermos esta análise de coerência entre os fatos da peça e os da história desta travessia para entendermos o seu caráter jornalístico documental, como também o teor de relato da mesma e a preocupação de guardar esta proximidade com a realidade.

Além das referências reais à travessia do aviator Charles Lindbergh, Brecht ainda faz outras referências a fatos, equipamentos e pessoas reais durante o texto da peça, são elas: O “Homem de Blériot”, “Navio ‘Imperatriz da Escócia’” e a “Sombra de Nungesser”. Louis Blériot foi o primeiro a atravessar o canal da Mancha voando em um avião. A distância é de 38 quilômetros. O percurso de Charles Lindbergh foi de 3.000 quilômetros, portanto uma distância consideravelmente maior que coloca em comunicação a população de dois grandes continentes em tempo relativamente muito curto. O navio Imperatriz da Escócia era um transatlântico que tinha por objetivo o transporte de postagens do correio entre a Europa e os Estados Unidos. Ou seja, é uma referência a importância do voo de Lindbergh, que também iria unir, via aérea, as pessoas da Europa e dos Estados Unidos. E finalmente, Charles Nungesser foi o primeiro piloto a tentar atravessar o oceano Atlântico na rota contrária, de Paris a Nova York, mas ele e seu copiloto provavelmente caíram durante a viagem e nunca os corpos e ou os estilhaços foram encontrados. Desta forma, fica claro que Brecht tinha uma preocupação com uma contextualização histórica, demonstrando que esse ímpeto de diálogo, de contato entre as pessoas já ocorria há bastante tempo.

No quadro a seguir algumas similitudes e diferenças gerais entre as duas versões.

Quadro 2 - Características Gerais das Versões

| | 1ª Versão | 2ª Versão |
|-----------------------------|--|--------------------------------|
| Título | O <u>Voo</u> de Lindbergh | O <u>Voo</u> sobre o Oceano(6) |
| Data da Gravação | 1930 | 1987 |
| Meio de Gravação | Direta da transmissão do rádio | Estúdio |
| Duração Total | 18'54" | 38'20" |
| | 1ª Versão | 2ª Versão |
| Quantidade de Faixas | 09 Faixas | 16 Faixas |
| Compositor (es) | 05 Compostas por Kurt Weill 04 Compostas por Paul Hindemith | Todas compostas por Kurt Weill |
| Narração | Narração em Três Idiomas Inglês, Francês e Alemão. | Narradas apenas em Alemão |
| Acréscimo | Nenhum | Acréscimo do Prólogo |

A versão original, composta por Kurt Weill em parceria com Paul Hindemith, foi gravada em 18 de março de 1930 em Berlim e executada pela Orquestra de Rádio de Berlim e Coro de Rádio de Berlim. Teve como Maestro: Hermann Scherchen; Narrador: Ernst Ginsberg; Cantores Principais: Erik Wirl (tenor), Fritz Duttbernd (tenor), Gerhard Pechner (voz) e Betty Mergler (soprano).

A segunda versão, composta apenas por Kurt Weill, foi gravada em 1987 na cidade de Colônia na Alemanha. Esta versão foi executada pela Orquestra de Rádio de Colônia regida por Jan Latham-Koenig e Coral Pro Música regido por Johannes Hömberg. Tinha no papel de Lindbergh o cantor Wolfgang Schmidt (tenor) e como cantores principais Herbert Feckler, Lorenz Minth, Christoph Scheeben.

Não podemos dizer que a peça como um todo possui um determinado tipo de influência marcante, pois cada uma das canções foi composta com suas próprias características e influências, sem necessariamente seguir um padrão estilístico, ou, se ele existe, é um padrão “popular”, diversificado e híbrido, aberto à influências e imprecisões. Este formato traz à peça radiofônica uma versatilidade e flexibilidade patente.

As análises foram feitas apenas a partir da escuta atenta, tentando nos aproximar dos efeitos obtidos em um ouvinte atento de rádio. Não tivemos acesso a partituras. Os elementos norteadores foram: tempo de duração da canção; andamento (velocidade); acompanhamento vocal (presença de coro- misto ou masculino ou feminino - presença de solos ou duetos vocais, fala ou récita); acompanhamento instrumental (presença de orquestra e discriminação de algum instrumento enfatizado); características texturais (monofonia, homofonia e polifonia) e prováveis influências. Quanto às texturas, abordamos os conceitos da seguinte forma: chamamos de monofonia quando tínhamos apenas uma única melodia que poderia ser dobrada pelos instrumentos. Chamamos de homofonia quando tínhamos uma melodia principal com acompanhamento de fundo (normalmente uma base harmônica). E finalmente, chamamos de polifonia duas ou mais melodias atuando conjuntamente no decorrer da canção, criando uma textura mais densa e intrincada, passível de apresentar procedimentos contrapontísticos.

Pudemos então construir um quadro-resumo de todas as canções da peça e verificar, sob um novo ângulo, os procedimentos utilizados e seus efeitos. Não o apresentaremos aqui porque é bastante técnico e longo. Passamos a apresentar as conclusões que chegamos.

Inicialmente podemos dizer que o momento histórico é um elemento com força de estranhamento, pois o contexto em que as obras se encaixam é que as tornam distanciadas. O *Voo Sobre o Oceano* é um exemplo claro de obra que possui uma força de estranhamento quando dentro do contexto no qual ele foi escrito - uma Alemanha imersa nas primeiras décadas do século XX, que acabava de ficar estupefata pelas notícias do primeiro voo solo sobre o oceano. Hoje, é provável que obtivéssemos pouquíssimos efeitos de estranhamento transmitindo *O Voo sobre o Oceano* – dada a distância que os fatos que o originaram se encontram e tudo que já ocorreu depois disso.

Outro elemento de composição que é fundamental na criação dos efeitos de estranhamento além da localização histórica é a localização geográfica, pois elementos de composição que são estranhos a uma determinada comunidade não são a outras. O exemplo mais contundente em *O Voo sobre o Oceano* são as influências claras das composições de J. S. Bach, que em outras culturas poderiam ser trabalhadas como um elemento estranho e quando, na verdade, para a sociedade alemã este é um elemento de familiaridade, tendo em vista a forte formação musical do povo alemão e Bach ser considerado um símbolo nacional, assim como Beethoven e Brahms.

Outro fator contundente é o problema que a tradução para o português do termo *Verfremdungseffekt* causou, pois o termo estranhamento poder ser visto por muitos como um indicador de que, quanto mais absurdas forem as composições, sejam elas físicas, sonoras ou visuais mais “estranho” este objeto se torna. As nossas análises de *O Voo sobre o Oceano* e toda a discussão que tivemos no começo deste artigo apontam para uma interpretação diferente. Apresentamos abaixo os prováveis procedimentos que foram utilizados pensando em se despertar o estranhamento nos ouvintes. Percebemos que, devido a nossa distância da peça em termos culturais e temporais, detectamos possibilidades de estranhamento na canção em si, no sequenciamento das canções e na comparação de uma gravação com a outra.

As faixas dois e dezoito compostas por Kurt Weill para o bloco inicial da peça utilizam o coro repetindo durante toda a canção a frase “Suba nele.” O coro ao pressionar o piloto a subir no avião de forma insistente, também convida insistentemente o ouvinte da peça radiofônica que entenda alemão a “embarcar na “estória”, portanto, provocando e reforçando o estranhamento. Ambas as canções foram pensadas para possuírem uma característica sonora brilhante utilizando sempre as vozes agudas do coro, o que amplia este caráter persuasivo e imperativo que a repetição da frase “suba nele” possui, pois o som agudo prolongado acusticamente atua de forma insistente e repetida. Na versão de 1930 este efeito é aumentado pela velocidade da peça que é bem mais rápida que a versão de 1987. Um outro elemento de estranhamento é a utilização de interpenetrações entre coro e orquestra na faixa dois, gerando um elemento de maior dificuldade de percepção e escuta, causando “perturbação.” A versão de 1930, a faixa dezoito, as repetições de “suba nele” dão-se de forma mais rápida, com a função primordial de “fisgar” a atenção do ouvinte, por isso o acúmulo de instrumentos e a velocidade de execução que gera euforia. Na versão de 1987 acreditamos que o andamento da canção foi ralentado para permitir a percepção das camadas de signos apresentadas pelas interpenetrações. Concluimos que os principais elementos que podem gerar o efeito de estranhamento destas canções são a repetição, o andamento e as subcamadas de signos engendrada pelo procedimento de interpenetração.

As faixas quatro e vinte contém procedimentos que podem ser aproximados a recitativos, com foco no ritmo verbal das palavras, embora seu conteúdo poético não seja reflexivo elas podem conter recursos de estranhamento que escapam à nossa percepção.

A faixa cinco contém como provável recurso de estranhamento uma estrutura ternária que lembra, para o ouvinte, uma valsa, gênero bastante conhecido no âmbito da música popular e da música erudita. A orquestração é bastante generosa e amplifica a força imagética que o bloco descreve (*A cidade de New York interroga os navios*). Então aqui utiliza-se o conhecido, a valsa, de forma não usual (situação alegórica do bloco), tornando-a “desconhecida” para estes fins.

A faixa vinte e dois (que teria como correspondente a faixa sete), foi composta por Hindemith e, diferentemente da composição de Kurt Weill para o bloco da nevasca, possui dissonâncias usadas fartamente que podem causar estranhamento. Existem dissonâncias na parte orquestral e desta com a parte vocal, um procedimento de vanguarda para a década de 1930, e podemos inferir que o efeito de estranhamento deve advir da empatia do público com os instrumentos de sopro que poderiam simular o dramático movimento da nevasca (paisagem sonora) e ao mesmo tempo o “incômodo” perante as dissonâncias incluídas na sonoridade.

A faixa nove, composta por Kurt Weill apresenta como possível procedimento com fins de estranhamento a disparidade entre o conteúdo otimista do texto – a esperança da América de que o avião vai conseguir realizar seu intento – e a sonoridade de “lamento” da orquestra e do coro, com notas longas e repetitivas. Existe portanto uma dubiedade de intenções, promovendo uma divisão na atenção do ouvinte e levando-o ao estranhamento. Procedimento semelhante ocorre na faixa dez entre a récita “apreensiva” do avião – quase nenhuma mudança de intensidade, prolongamento de vogais, voz “embargada”, dicção não muito clara – e uma orquestração “saltitante.”

A faixa onze é um grande exemplo de criação de paisagens sonoras utilizando-se principalmente vozes, pois a primeira parte desta canção demonstra claramente a funcionalidade dada às vozes que criam juntas e em cânone um efeito de multidão condizente com a personagem Europa que resume em si a população de um continente inteiro.

Esta canção (faixa onze) em parceria com a anterior (faixa dez) criam um conjunto interessante de ser pensado e analisado, pois o compositor, talvez com o intuito de tornar a peça, como um todo, mais diversificada para provavelmente não cansar a audiência, compõe duas canções que diferenciam-se entre si e diferenciam-se do todo da peça, pois a faixa dez é uma das únicas canções que utilizam como carro chefe o instrumental, deixando a voz em segundo plano (a faixa quinze também é uma composição instrumental, porém nela não existem interferências vocais, tornando-a a única canção totalmente instrumental da peça) e a faixa onze é a única canção da peça que não possui nenhum tipo de acompanhamento instrumental, sendo cantada totalmente a *cappella*. Por este motivo, independente de ambas as faixas serem classificadas aqui como paisagem sonora, as duas juntas podem causar, no contexto da peça, um efeito de estranhamento pela sequência contrastante dos procedimentos utilizados, ou seja, temos aqui um exemplo de estranhamento por encadeamento sequencial.

As faixas doze e vinte e quatro foram compostas por Kurt Weill para a cena do diálogo dos aviadores com o motor. O efeito de estranhamento é provavelmente sugerido pelo som do motor que se torna um personagem na sonorização da peça radiofônica. Na faixa doze o som do motor é realizado pelo tímpano apenas para “responder” aos trechos do solista. Portanto, um instrumento convencional utilizado para ilustrar um “ruído” de forma humanizada, pois apenas aparece “educadamente” depois de cada solo do avião. Na faixa vinte e quatro o som de um motor real

foi pré-gravado e está presente durante toda a canção, um procedimento considerado de vanguarda para a época porque o som de um motor não era considerado propriamente “musical.” Observe-se que o mesmo compositor utiliza procedimentos diferentes na tentativa de promover o efeito de estranhamento para o mesmo bloco da peça.

Finalmente, a faixa dezesseis, canção de encerramento da peça, que retoma o tema da faixa dois, canção de abertura. Este procedimento é conhecido na ópera como concertante e Kurt Weill faz uso dele aqui também com propósitos de estranhamento, ao nosso ver. O tema da faixa dois faz parte dos temas “pegajosos” da peça, ou seja, Kurt Weill e Brecht queriam que os ouvintes ficassem com este tema “martelando” em suas cabeças depois do término da apresentação. Neste caso, iriam se fundir o “suba nele” com “a isto [o que não foi alcançado] é dedicado este relato,” ou seja, ocorre uma união temporal de dois eventos distintos e distantes no tempo num mesmo espaço e tempo – o da canção dezesseis, e por conseguinte, a peça toda se concentra aí. Weill consegue fazer com que a memória da peça permaneça presente nas lembranças dos espectadores quando ouvirem ou lembrassem do tema. Mais uma maneira de experimentar o conhecido de forma desconhecida.

Estas são as faixas onde encontramos a possibilidade do efeito de estranhamento mais patente. Acreditamos que as possibilidades de mais procedimentos que promovam o estranhamento aumentem entre os alemães e as pessoas que dominam a língua, e, se considerarmos a época, 1930, também as chances são de aumento de possibilidades. As faixas que não foram mencionadas ou possuem uma forte característica ilustrativa, ou seja, de paisagem sonora, ou possuem uma característica iminentemente estética, contemplativa, de forma a equilibrar as “sensações” e “emoções” dos ouvintes no decorrer da peça e não cansá-los, mas mantê-los cativos até o final da peça. Devemos ponderar que é um artefato muito delicado que lida com reações também delicadas. Existem pequenos elementos, como a interpenetração presente na faixa dois ou a “dupla” formada pelas canções dez e onze que podem causar estranhamento aos ouvintes, pois mesmo que eles não percebam exatamente o que acontece sonoramente eles notam que algo mudou, que algo que não estava ali há alguns segundos, agora está, isto provoca e prende a atenção neste objeto que poderia não existir antes. É desta atenção móvel e maleável que se trata o efeito de estranhamento/distanciamento, e não o mérito de quem consegue incomodar mais a plateia/ouvinte com figuras e sonoridades estranhas.

Por outro lado, devemos também considerar que os signos estéticos são polissêmicos. Mesmo com um suposto esmero e cuidado para despertar o efeito de estranhamento nos ouvintes, as possibilidades de falha existem concretamente dado o caráter aberto às significações/interpretações das obras de arte. De qualquer forma, a análise aqui apresentada nos ajuda a compreender melhor o conceito de estranhamento e sua concretização na prática, como suscité-lo em situação de performance. Amplia também o nosso entendimento sobre o assunto e dá margens para uso e adaptações ao nosso contexto atual.

NOTAS

(1) A encenação de *O Voo de Lindbergh* pode ser ouvida em sua primeira versão em <http://www.youtube.com/watch?v=EQr3qLa6B2A>. Apenas algumas faixas da segunda versão podem ser ouvidas no site youtube.

(2) O Campo Belga, O Convocado Voluntário, A Lenda Moderna entre outros.

(3) O próprio nome já antecipa o conteúdo: deduz-se que moritat venha de "Mordtat" (homicídio). Crimes hediondos – assassinatos, mutilações, estupros –, de preferência com base em acontecimentos reais, são de fato o tema focal desse tipo de canção. [...] A moritat é também conhecida como kuchenlied (canção de cozinha). Certos autores fazem, porém uma distinção: esta última narraria os acontecimentos mais do ponto de vista feminino, incluindo também canções de desilusão amorosa.

(4) A “Teoria do Rádio” é composta de cinco artigos: "O rádio: um descobrimento antediluviano?", "Sugestões aos diretores artísticos do rádio", "Aplicações", "Comentário sobre O voo sobre o oceano" e o mais conhecido deles "O rádio como aparato de comunicação".

(5) Podemos entender o conceito Ostranenie a partir dos pensamentos de Victor Schklowski a respeito da arte, “A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização – ostranenie (estranhamento) – dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte.

(6) Apesar de intitulada aqui como *O Voo sobre o Oceano* a versão gravada em 1987 possui o nome de *O Voo de Lindbergh* no encarte do CD. Porém, com a análise comparativa entre as duas versões optamos por utilizar o título modificado por Brecht, pois as letras desta versão possuem as modificações feitas por ele.

Referências Bibliográficas:

Brecht, Bertolt. *O voo sobre o oceano. Teatro completo de Bertolt Brecht*. Tradução de Fernando Peixoto. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, v.3.

Palombini, Carlos. “A Música Concreta Revisitada”. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Paraná 4 (1999): <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr4/vol4/art-palombini.htm >

Fenerich, Alexandre Sperandéo. “A Poética do Rádio para Jacques Copeau e Pierre Schaeffer: A Voz Íntima”. *POLÊM!CA Revista Eletrônica*. Rio de Janeiro 11.1 (2012): 15-34.

Ferraz, M. C. F. . “Transformações biopolíticas: estranhamento e cultura somática”. *Ecopolítica* (revista on-line da PUC-SP) 4 (2012): 71-86.

Frederico, Celso. “Brecht e a teoria do rádio”. *Estudos Avançados* 21.60 (2007): 217-226.

Fuegi, John. *Chaos According to Plan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Hecht, Wener et al. *Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe - Stücke 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

Kodály, Zoltán. *Folk Music of Hungary*. New York: Praeger, 1971.

Koudela, Ingrid Dormien. *Um Voo Brechtiano*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1992. v. 1. 130.

- José, Carmen Lucia. "Paisagem Sonora". *GHREBH* (São Paulo) 9 (2007): 176-195.
- Kowalke, Kim. "Singing Brecht vs. Brecht Singing: Performance in Theory and Practice". *Cambridge Opera Journal* 5.1 (1993): 55-78
- Marra, Pedro Silva. *As paisagens sonoras do Brás: reapropriações da cultura popular na linguagem musical*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, MG. 2007. 130f.
- Mendes, Emília Cassiano G. *Técnicas de Canto – Francesa, Italiana, Alemã, Inglesa e Belting*. Rio de Janeiro: S/E, 2011.
- Oliveira, André Luiz e Rael Bertarelli Toffolo. "Princípios de Fenomenologia para a composição de paisagens sonoras". *Opus* (Belo Horizonte. Online) 14 (2008): 98-122.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- Peixoto, Fernando. *Brecht – vida e obra*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Álvaro & Paz e Terra, 1974.
- Rocha, Ewelter de Siqueira e Cristiano da Costa Cardoso . "Heresia e ressignificação nos benditos do Cariri". *Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 2008*, São Paulo. Anais do IV Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. São Paulo, 2008.
- Santos, Adailson C. dos. *Paisagens Sonoras e Estranhamento em Brecht: A Sonorização de O Voo sobre o Oceano*. Monografia de Conclusão de Curso de Bacharelado em Teatro. Orientadora: Adriana Fernandes, PhD. João Pessoa: UFPB, 2013.
- Schafer, Murray. *O ouvido Pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. 2. ed. – São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 408p.
- Schwartz, Steve. 1999. "The Lindbergh Flight". CD Review. *The Classical Net – The Internet's Premier Classical Music Source*. <www.classical.net/music/recs/reviews/c/cap60012a.php> Acesso em 02 de junho de 2013.
- Silva, Júlia Lúcia de Oliveira Albano da. "A peça radiofônica e a contribuição de Werner Klippert". *XXVIII - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005*, Rio de Janeiro. Ensino e Pesquisa em Comunicação, 2005. v. 01.
- Sperber, George Bernard . "Introdução à Peça Radiofônica". São Paulo: EPU, 1980.
- Spritzer, Mirna. "Práticas radiofônicas: ação, contracenação e escuta". *Urdimento (UDESC)* 17 (2011): 137-142.
- _____. "O ator e o rádio, uma experiência de pesquisa". *Moringa* (João Pessoa) 1 (2010) 45-56.
- Valente, Augusto. "Moritat: cantando o fascínio do hediondo". 2006. Publicado em: http://www.dw.de/dw/article/0,,2189375_page_0,00.html Acessado em 27 de Agosto de 2012
- Vasconcelos, José Everaldo. *Radioteatro na sala de aula*. 1. Ed. João Pessoa: Eva edições, 2011. V. 1. 144 p.
- Santos, Adailson Costa Dos e Adriana Fernandes. "Os sons do estranhamento: o caso de *O voo sobre o oceano* de Bertold Brecht" *Karpa* 6 (2013): <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site%20Folder/dri2.html>

Weill, Kurt; Paul Hindemith. *Der Lindberghflug; The Ballad of Magna Carta*. West Germany: Capriccio Digital, 1990. CD Estéreo. Acompanha Livreto em Alemão e Inglês.

Willett, John (ed.). *Brecht on Theatre*. London: Methuen, 1964.

Willett, John (ed.). *Collected Plays: Three./Bertolt Brecht*. London: Methuen, 1997.

Websites:

All Music In:

<http://www.allmusic.com/artist/paul-hindemith-mn0000112665> acessado em 05 de março de 2013.

Angel Fire In:

<http://www.angelfire.com/pe2/pjs1/> acessado em 05 de março de 2013

Avions Legendaires. In:

<http://www.avionslegendaires.net/biographie/louis-bleriot/> acessado em 05 de março de 2013.

The Kurt Weill Foudation For Music In:

<http://kwf.org/kurt-weill/weill-works/28-weill-works/weill-works/116-n4main> acessado em 19 de Outubro de 2012

Spartacus In:

<http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/FWWnungesser.htm> acessado em 05 de março de 2013

Uol Biografias In:

<http://educacao.uol.com.br/biografias/orson-welles.jhtm> acessado em 27 de Agosto de 2012