

TRÊS TRABALHOS SOBRE SUPORTE: TRÊS APARIÇÕES DA PRIMEIRA SINFONIA DE MAHLER

Alexandre Sperandéo Fenerich

Universidade Federal de Juiz de Fora
alexandre.fenerich@ufjf.edu.br

Resumo: O presente artigo exibe três obras que possuem como material comum o fonograma do primeiro movimento da primeira Sinfonia de Mahler mas que, a partir deste material, criam três distintas estratégias de escuta: o jogo de uma escuta à procura das causas dos sons gravados, uma escuta pautada pela narratividade teleológica musical ou filmica e uma terceira que apela para a escuta causal dos gestos de manipulação sonora. Seriam, assim, mais do que apropriações, três interpretações da obra de Mahler postas em diferentes contextos de recepção.

Palavras-chave: arte sonora; processos compostionais; modos de escuta

Abstract: This paper presents three works that have the same material: the phonogram of the first movement of Mahler's First Symphony. From this material each one elaborates its own listening strategy: the first creates a play of listening that is the search of the cause of recorded sounds; the second creates a listening based on teleological narrative form and the third evokes a causal listening of sound manipulation gestures. They could be, therefore, more than Mahler's work appropriations, three interpretations of it in different reception contexts.

Key-words: sound art; compositional processes; listening modes

INTRODUÇÃO

O presente artigo aborda possíveis estratégias de escuta criadas por três obras que possuem em comum a utilização de um mesmo material de base: o fonograma do primeiro movimento da primeira Sinfonia de Mahler. São elas o *Étude d'après Mahler* (2004), *Surfing on Turntables* (versão de performance – 2010) e *Surfing on Turntables* (versão em disco virtual – 2012). Participei da composição, execução e performance das três obras; passo a descrevê-las a partir das minhas intenções poéticas no ato de sua criação. Realizo aqui, portanto, embora uma análise imbuída das intencionalidades criativas que de minha parte moveram as peças, um exercício em perspectiva temporal que se pretende minimamente objetivo.

Embora partindo de um mesmo material fixado em vinil, as obras são de natureza totalmente diferente: a primeira é uma peça de música acusmática eletroacústica; a segunda fica na fronteira entre música, video e performance e a terceira é uma composição a partir de uma prática semelhante à de um DJ: o registro de manipulações diretas nos vinis e nos modos de tocá-los. Sendo assim, ao abordá-las este artigo tem a pretensão de colocar em questão sua particularidade comum e de marcar suas diferentes estratégias expressivas.

ÉTUDE D'APRÈS MAHLER

Esta obra¹, é uma peça eletroacústica acusmática – ou seja, concebida e registrada em suporte fixo (*hard disk* em arquivo stereo de áudio) e difundida em concertos por via de alto-falantes. Ela combina um fonograma em disco de vinil da obra de Mahler com sua versão sequenciada em arquivo midi (o qual foi encontrado na internet), por sua vez executada por um péssimo sintetizador/sequenciador (uma placa de som *soundblaster* com o banco de sons da *Microsoft*). A este material musical ligado à Sinfonia mesclam-se sons captados da janela da minha casa na época, que era voltada para um vale no Curvelo, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro - paisagem sonora composta por sons de grilos e pequenos animais além de pessoas gritando ao longe, rodeados por um halo de reverberação particular a este vale. Além disso, adicionei também o registro de uma festa popular paraense – captados em Bragança por Fabio Cavalcanti - com evidente movimento de dança, multidão e fogos.

A peça trabalha com a combinação das imagens sonoras destes extratos, evocando, a partir da sugestão da primeira indicação textual da partitura da Sinfonia (“Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut.” - Lentamente. Arrastado. Como um som da Natureza.), a tranquilidade de uma idílica natureza, também sugerida pelo início em *pianíssimo* e sobre um longo pedal em la da Sinfonia: sobre esta sonoridade adicionou-se os próprios ténues sons de uma cidade rodeada por uma floresta (a paisagem sonora carioca), além da festa popular paraense, “música natural”. Trabalha, assim, com uma sobreposição de imagens sonoras relacionadas a diversos sentidos do termo ‘Natureza’, satirizando o teor que este adquiriu, no cerne do pós-romantismo alemão, de um lugar isento das convenções sociais e culturais, no qual se insere tanto a obra mahleriana quanto o ideário da “paisagem sonora” enquanto gênero de música acusmática do século XX.

Elá resulta, portanto, de um choque das imagens sonoras sugeridas pelas gravações de sons ‘naturais’ com a evocação da natureza pela música instrumental mahleriana (tocada em duas versões: por uma orquestra tradicional e por uma orquestra sintetizada), engendrando uma mistura que, pela aproximação de sonoridades tão distantes a partir de um critério comum, tende ao cômico ou ao grotesco. Sendo a Sinfonia de Mahler uma versão do compositor de um ambiente natural, sua execução em instrumentos midi (uma possível versão da obra, visto que cada canal midi possui o mesmo nome de cada instrumento da partitura original e simula seu o som característico) é uma versão desta concepção - embora paradoxalmente distante desta noção por apresentar uma interpretação automatizada da obra. Desta forma, a peça combina extratos sonoros que tematizam ou retratam a “Natureza”, criando um jogo que se pauta pela sobreposição das imagens causais ou contextuais sugeridas pelas diversas camadas sonoras “naturais”, numa relação da criação baseada na condição acusmática de escuta: percebe-se a identidade entre as duas versões da obra de Mahler: uma ‘original’ (dada pela versão orquestral, em que a causa sonora ‘orquestra’ é evidente) e outra dada pela intervenção sintetizada da obra (em que fica evidente que se trata da mesma obra tocada por um sintetizador medíocre); percebe-se, por outro lado, uma paisagem sonora que evoca a natureza em sons ténues e sustentados – embora sejam captados em um ambiente urbano (a paisagem carioca); percebe-se uma música para dança e feita dançando por conta do movimento que sugere (a festa paraense) - “música natural” por se aproximar de um ideal de espontaneidade.

SURFING ON TURNTABLES (VERSÃO DE PERFORMANCE)

Já a segunda obra aqui abordada, *Surfing on Turntables* na sua versão de performance (com registro disponível em <http://giulianobici.com/n-1/surfing.html>) – criada pelo Duo N-1

1 disponível em <http://sussurro.musica.ufrj.br/fghij/f/fenerichale/EtudeDapresMahler.mp3>

(Alexandre Fenerich & Giuliano Obici) - trabalha um outro tipo de escuta. Ali não há um apelo pela imaginação das causas ou contextos sonoros: quatro vitrolas com quatro discos idênticos da Sinfonia são postas a tocar simultaneamente. Pequenos objetos são adicionados à superfície dos discos, criando interrupções ou ruídos na sua leitura, sendo manipulados também ao vivo. Como uma partitura autônoma construída diretamente sobre os vinis, tais objetos determinam, em pontos fixos, a aparição de *loops* ou falhas na leitura do material musical gravado, sendo que esta estrutura acabou por agenciar a performance – ou seja, as articulações que acabam por criar nos forçou a realizar quebras, pausas ou mudanças gestuais.

A imagem dos objetos, dos discos em movimento e da manipulação é captada por quatro micro-câmeras digitais (*webcams*) e é transmitida à platéia em uma tela dividida em quatro partes (cada qual correspondente a uma câmara). As imagens sonoras ligadas à origem de sua emissão são, portanto, explicitadas desde o início, não havendo a ambiguidade causal típica da escuta acusmática.

Entretanto, em paralelo a esta execução naturalmente defasada dos mesmos fonogramas da Sinfonia (tanto decorrente das mínimas diferenças de velocidade de cada vitrola quanto dos diferentes obstáculos colocados em cada disco), samples visuais e silenciosos do filme “O Homem que Sabia Demais”, de Hitchcock, são adicionados às imagens das vitrolas e de sua manipulação/interferência. A cena escolhida é a célebre tentativa de assassinato em um concerto orquestral. No filme o crime, se bem sucedido, teria um álibi musical: um único tiro deveria ser dado em sincronia com o ápice da música ali executada – na qual há um tutti fortíssimo na orquestra e um único ataque num prato a dois. O som dos pratos encobriria o som do tiro e, assim, sua origem, possibilitando a fuga do assassino. O roteiro aproveita-se de um efeito cinematográfico denominado por Michel Chion como *síncrese*, atributo psicofisiológico que nos faz “perceber como um só e o mesmo fenômeno, que se manifesta ao mesmo tempo visualmente e acusticamente, a concomitância de um evento pontual sonoro e pontual visual, no instante em que eles são produzidos simultaneamente” (CHION: 2010, p. 264). Efeito frustrado em *O Homem que sabia demais*, pois a personagem de Doris Day, testemunhando a cena, emite um grito no exato momento da execução dos pratos/tiro, perturbando o assassino, que por sua vez erra a mira e acerta apenas o braço de sua vítima.

Assim como a música executada no filme, o primeiro movimento da Sinfonia de Mahler tem uma mesma estrutura: ali há um único ápice, o qual inclusive é pontuado por um ataque de pratos. A performance utiliza-se assim da coincidência entre a estrutura da Sinfonia e da cena do filme de Hitchcock: ela transforma a Sinfonia em trilha sonora da cena e evolui ela mesma até este ponto culminante. Mas ao chegar a este nódulo da Sinfonia e do filme, congela esse momento anterior ao tiro/ataque de pratos e conclui em um loop do momento anterior ao ápice. É como se prolongasse indefinidamente o ponto que no próprio filme de Hitchcock é a interseção de muitos sentidos, todos alcançados por um som ou pela sua expectativa:

(...) ele é, ao mesmo tempo, nota musical, som resultante do choque violento de dois pratos, fragmento de uma composição musical, pontuação rítmica, fruto do trabalho de um percussionista, causa do terror da mulher, sinal de um assassinato, ponto culminante do suspense de uma sequência filmica. (CAMPAM: 1999, p. 19)

Ao congelarmos a ação neste momento, fazemos com que o ápice do filme, da Sinfonia e consequentemente da performance não sejam realmente alcançados, permanecendo inatingíveis. Fazemos uso, assim, de uma estratégia de escuta que apela para a forma temporal mais tradicional do Ocidente, a qual dirige a percepção em direção de um *plot*, um ponto culminante, uma razão áurea, um ponto de virada. Porém, satirizamos a estrutura ao congelar o movimento neste momento de máxima intensidade, não resolvendo a linha narrativa criada, na música, pelo momento de máxima tensão harmônica, e pelo filme, pela conjunção da trama em dois caminhos paralelos: o ápice da peça executada enquanto música

incidental da cena, e da consumação do assassinato, o qual vem sendo elaborado desde o início da narrativa. Aproveitamo-nos da estrutura clássica para parodiá-la, realizando diversos níveis de leitura/escuta.

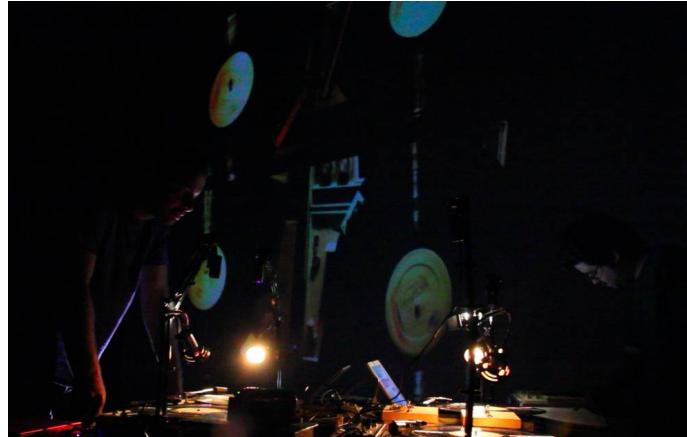


Fig 1a: Giuliano Obici & Alexandre Fenerich (N-1); Surfing on Turntables; ao fundo a imagem capturada ao vivo e projetada dos discos de vinil. Fig 1b: Giuliano Obici & Alexandre Fenerich (N-1); Surfing on Turntables; ao fundo samples projetados de Um Homem que Sabia Demais. São Paulo 2011 – imagens de um frame do registro de performance do duo N-1, por Giuliano Obici, Alexandre Fenerich e Rafael Frazão.

SURFING ON TURNTABLES – VERSÃO EM DISCO

Em 2012, *Surfing on Turntables* foi também realizada pelo Duo N-1 enquanto faixa de um disco virtual, que pode ser escutado em <http://www.limiaria.com.br/duo-n1.html#>). Aqui criamos, por sua vez, uma outra estratégia de escuta. Como em qualquer fonograma instrumental, sua imagem sonora é a do gesto de manipulação dos corpos sonoros (instrumentos musicais, fontes sonoras diversas). No caso específico, gravou-se sucessivas camadas das quatro vitrolas com os quatro discos idênticos da Sinfonia de Mahler e, em algumas dessas camadas, manipulou-se os discos diretamente, variando manualmente a rotação das vitrolas, percutindo sobre eles ou acionando um dispositivo que liga ou desliga independentemente cada um dos aparelhos. Como num exercício contrapontístico, as versões da Sinfonia (suas sucessivas gravações em diversos modos de tocá-la) permanecem – tal qual num *cantus firmus* – virtualmente por inteiro, sendo que o trabalho de composição consistiu apenas em desbastar as arestas desta sobreposição.

Diferentemente das obras anteriores, esta versão de *Surfing on Turntables* deixa explícito o gesto manual de manipulação dos discos, sendo sua principal estratégia de convergência da escuta. As intervenções ocorrem de modo a fazerem surgir, sobre o tecido da música de Mahler, as imagens sonoras do próprio gesto de manipulação material dos suportes. Tanto o atrito da agulha nos vinis quanto o ruído das velhas vitrolas foi enfatizado na mixagem, e deixamos por inteiro uma sessão improvisatória nos botões de liga/desliga, a qual trabalhou com a complementariedade entre os trechos que se intercalavam entre as vitrolas. Na escuta da obra procuramos enfatizar as mãos ao fazerem *stretches*, o material dos objetos colocados sob as agulhas e as desajeitadas improvisações rítmicas de liga/desliga, que criam frases complementares entre as vitrolas. Nessa forma de escuta acusmática, não são as imagens causais ou contextuais que contam, mas, tal qual numa performance instrumental, o que fica é o gesto de manipulação dos corpos soantes e das vitrolas, assim como os próprios materiais postos a soar, amplificados pelos captadores das vitrolas e por sua vez captados por microfones.

CONCLUSÃO

Temos, então, diferentes modelos de escuta propostos por três obras que abrangem o mesmo material sonoro: 1) uma escuta acusmática que explora uma imaginação dos contextos em que foram produzidos (as paisagens sonoras, a orquestra, a obra sintetizada, a música dançada) e os sons com seu conteúdo simbólico (a Natureza, seja evocada pela textura orquestral, seja pela causalidade dos sons da cidade-floresta, seja ainda pela manifestação musical “natural”) 2) uma escuta baseada na própria dramaticidade da obra original aplicada a estruturas temporais similares (a cena do filme e a própria performance) 3) as próprias manipulações material do suporte dos fonogramas da Sinfonia, as quais são orientadas pelo próprio ritmo da obra original e que permanece imanente a estas variações. Três modos de escuta agenciados, diríamos, por três versões, certamente muito pouco ortodoxas, da Primeira Sinfonia de Mahler.

REFERÊNCIAS

- CAMPAM, V. *L'Écoute filmique: Écho du son en image*. Saint-Denis: PUV, 1999.
CHION, M. *Le Son: Traité d'acoulogie*. 2^a ed. Paris: Armand Colin, 2010.