

O COMPOSITOR COMO VÍRUS¹

THE COMPOSER AS A VIRUS

Fausto Romitelli
(1963-2004)

Tradução e Prefácio:
Tales Botechia
Unicamp
tales.botechia@gmail.com

Submetido em 15/04/2020
Aprovado em 02/08/2020

PREFÁCIO

Considerando a densidade trazida pelo texto a seguir, uma breve apresentação do autor se faz necessária: Fausto Romitelli (1963-2004) se tornou conhecido como compositor pelo seu estilo musical permeado por uma miríade de referências, sejam musicais ou mesmo de outras artes. Essa bagagem cultural tão diversificada – hibridização das culturas “alta” e “baixa” – é sintetizada pelo compositor italiano em uma estética de saturação e degradação.

Makis Solomos (2019, p. 225) descreve Romitelli como um “herdeiro do espectralismo”. Tal afirmação levanta as seguintes questões: 1) O que define a música espectral? 2) Qual o diferencial que faz com que Romitelli seja um “herdeiro” dessa corrente?

O espectralismo nasce em meados dos anos 1970 como uma necessidade de alguns compositores em se fazer uma música estruturada a partir de fenômenos perceptivos. Fortemente inspirados pelos experimentos da música eletroacústica das décadas anteriores, principalmente em relação aos fenômenos acústicos e psicoacústicos, essa corrente musical é mais voltada à música instrumental, por vezes, mista. Enxergar o instrumentário tradicional da música ocidental a partir do paradigma da percepção do som fez com que compositores como Grisey, Murail e Dufourt retrabalhassem a escrita instrumental para gerar novas sonoridades.

Um dos processos composicionais mais recorrentes da escola espectral é o jogo de ambiguidade com a percepção do ouvinte, ou seja, o limite entre distinções feitas pelo ouvido, como, por exemplo, um acorde complexo ou um timbre rico em harmônicos. Composta por Grisey, *Partiels* (1975) – uma das pedras angulares do espectralismo – ilustra logo no seu início essa ambiguidade entre um acorde e parciais harmônicas. Esses limiares psicoacústicos são tão essenciais na música espectral, a ponto de Grisey (2008, p. 45) preferir a descrição de sua música como “liminal” em vez de “espectral”.

Em Romitelli, podemos notar um trabalho de orquestração de maneira similar, “herdado” dos espectralistas mencionados, inclusive sendo Grisey uma de suas inspirações. No entanto, Romitelli busca um limiar diferente daqueles da música espectral: os limites entre a “alta” e a “baixa” cultura. Da sua formação como músico erudito, com passagens pelo Conservatório de Milão e Ircam, o compositor conclui que a música acadêmica, com seus “dogmas de pureza”, enfrenta um formalismo estéril. A saída encontrada por Romitelli é a busca pela sonoridade da música popular, em especial do rock dos anos 1960 e do techno. Das influências extramusicais, destacam-se principalmente a literatura de William S. Burroughs, em especial as referências ligadas a alucinações induzidas por psicoativos, e a pintura de Francis Bacon, com suas deformidades.

Para Romitelli, a síntese de todas essas referências, que são o ponto de fuga do academicismo ascético criticado pelo compositor, cria um estilo musical agressivo, com repetições que se degradam ou saturam em um acúmulo de sons que torna a música

1 Tradução de “Il compositore come virus”, escrito por F. Romitelli. Esse texto se encontra no livro “Il corpo elettrico: Viaggio nel suono di Fausto Romitelli”, uma coletânea organizada por Alessandro Arbo. A presente publicação foi autorizada pela gentil concessão de Milano Musica - Associazione per la musica contemporanea e do Teatro alla Scala di Milano.

progressivamente mais ruidosa. O paralelo com as repetições sempre deformadas nos retratos de Bacon serve para exemplificar os processos composicionais que permeiam sua música.

“O compositor como vírus” foi publicado originalmente em 2001 pela associação Milano Musica. O texto reflete grande parte daquilo que o compositor buscava com sua música: o ruído como som musical, novas estratégias de comunicação da música acadêmica, relacionadas à hibridização com as sonoridades da música popular. Tópicos esses que estão ligados ao limiar cultural que Romitelli buscava em uma música que pode ser definida como pós-espectral.

REFERÊNCIAS

ARBO, A. et al. *Il corpo elettrico: Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*. Monfalcone: [s. n.], 2003.

GRISEY, G.; LELONG, G. *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*. 1. ed. Paris: MF, 2008.

ROMITELLI, Fausto. Il compositore come virus. Percorsi di musica d'oggi – Il pensiero e l'espressione: Aspetti del secondo Novecento musicale in Italia, Milão, p. 148-149, 2001. Disponível em: <http://www.milanomusica.org/it/component/content/article/10-non-categorizzato/festival/109-scritti.html>. Acesso em: 8 jul. 2020.

SOLOMOS, M. *From music to sound: the emergence of sound in 20th- and 21st-century music*. New York: Routledge, 2019.

O COMPOSITOR COMO VÍRUS

A vanguarda musical do pós-guerra fez tábua rasa do passado e elaborou novas categorias de pensamento; do estruturalismo pós-weberiano à música espectral, as gerações que nos precederam estiveram aflitas com o “desejo exasperado de reorganização total, sobre novas bases, da linguagem musical” (Gentilucci). A nossa geração, por outro lado, não inventou novos sistemas linguísticos, mas buscou reencontrar uma eficácia perceptiva e um novo impacto comunicativo, forte.

A herança da vanguarda passou por um filtro e, em alguns aspectos, foi integrada ao nosso trabalho, em outros rejeitada: alguns princípios de escrita se tornaram patrimônio das novas gerações, outros foram abandonados. A rede de seleção não foi ideológica, mas musical: caíram os dogmas da “pureza” e neutralidade do material musical, indispensáveis a uma ótica combinatória, numa mitologia da abstração e do formalismo.

Permanece válido um princípio fundamental: a linguagem musical não é apenas o meio para exprimir algo, ela também coincide com o conteúdo; é o meio e o fim ao

mesmo tempo, a palavra e a coisa, significante e significado; não é possível exprimir algo de novo com palavras desgastadas: uma linguagem convencional só carrega mensagens em concordância. Para de fato comunicar através da música, devemos renovar constantemente a linguagem e variar seus códigos; uma mensagem estética expressa através de clichês linguísticos não tem, em música, qualquer valor (senão o de mero entretenimento). Creio, portanto, que o talento de um compositor, hoje, é medido pela sua capacidade de integrar na escrita materiais diferentes, mesmo heterogêneos, sem renunciar ao rigor conceitual e à definição de um "estilo" capaz de "metabolizar" as diferentes influências e de gerar novas imagens sonoras.

Com respeito aos nossos predecessores, os compositores da minha geração devem se confrontar com problemas de ordens diferentes, em particular: 1) o impacto das tecnologias; 2) o impacto do "panorama midiático" e das novas estratégias de "comunicação"; 3) a influência da música popular (pop, rock, techno, étnica etc.); 4) a sobrevivência da extrema periferia ao império cultural.

1) As novas tecnologias perturbaram as bases do pensamento musical: são o ponto de chegada de um longo processo em direção ao controle absoluto do som e à emancipação do ruído. Se a fabricação e a prática dos instrumentos de orquestra se desenvolveram pela necessidade de obter o som mais harmônico possível e de reduzir ao mínimo os componentes ruidosos, as novas tecnologias musicais, por outro lado, abriram as portas da percepção ao universo inarmônico e nos forneceram os instrumentos para explorar esse mundo inaudito. As tecnologias não geraram uma nova linguagem, mas sugeriram aos compositores novas interpretações de um mesmo princípio: compor "o som", e não "com o som". O problema principal é tornar pessoal o uso das máquinas, ou seja, funcional às próprias necessidades criativas, para que elas não se tornem um instrumento adicional de homogeneização, impondo sonoridades e tratamentos padronizados.

2) Os compositores devem sair de suas supostas torres de marfim (guetos, na verdade) e se confrontar com o panorama midiático e com suas técnicas de comunicação baseadas em princípios de persuasão, controle e de uma doce, mas inflexível, repressão. Se quisermos renovar as formas de comunicação em música, devemos partir de uma avaliação do modelo de referência planetário, da consideração que, hoje, a comunicação se identifica com a estratégia patológica e desviada das mídias. Nossas mentes são inundadas por um fluxo incessante de informações voltadas a se sobrepor e substituir a realidade e a própria vida: a finalidade é de uma homogeneização global, já que os consumos, como as inundações, expandem-se facilmente sobre um território plano, uniforme e livre de toda diferença. Escreve J. Ballard: "Hoje a paisagem da mídia oferece oportunidades ilimitadas a uma imaginação rebelde. Nesta situação, tenho a impressão de que deveríamos nos imergir nesse magma de elementos destrutivos e começar a nadar".

3) Se quisermos evitar as secas da academia e a aridez, devemos refletir sobre todo o universo sonoro que nos cerca e integrar na escritura as exigências provenientes de

mundos sonoros diversos. Além da vanguarda “cultura” e dos circuitos comerciais, existe um universo de experimentação musical que, dos anos sessenta até hoje, no âmbito do rock ou do techno, buscou com determinação, mas sem os dogmas das novas soluções sonoras, conseguindo, por vezes, conjugar a busca do som e da modulação do ruído até um grande impacto perceptivo. Talvez a revolução musical dos próximos anos não virá da música escrita e dos compositores cultos, mas da massa anônima de jovens que hoje possuem um computador com o qual registram e editam sons: até porque não têm aspirações artísticas, desenvolvem um saber artesanal novo, uma sensibilidade nova e talvez, amanhã, uma música nova.

4) Nos anos cinquenta, sessenta e setenta, os compositores agiam no seio de uma comunidade cultural: a exigência de uma grande renovação unia camadas sociais diferentes, e a ação de uma elite intelectual era amplificada por um movimento de opinião massivo; a expectativa do “novo”, político ou artístico que fosse, era bem difusa além do círculo restrito de eleitos e envolvia, por exemplo, uma grande parte da juventude. Hoje essa comunidade não existe mais; está isolada, fragmentada, fala uma linguagem para iniciados, não tem mais qualquer impacto naquilo que se insiste em definir como “a realidade”. Muito mais que os escritores, cineastas e artistas, os compositores hoje são forçados a se calar: porque a indústria cultural impede as pessoas de escutar, e a padronização dos pensamentos suporta apenas a carga de produtos pré-confeccionados de digestão muito fácil. Alguns de nós se fecham cada vez mais em linguagens privadas e esotéricas; outros buscam trabalhosamente reconquistar, quando não a benevolência, ao menos a indulgência tépida do público de música clássica. Outros, porém, aceitam a competição com o mundo ou, ainda mais, com o grande show midiático e patrocinado que os substitui e tentam caminhar naquele fio de lã sutil que separa o banal do incompreensível, o excesso de informação do excesso de redundância, a impossibilidade de comunicar da facilidade de transmitir mensagens pré-digeridas.

Eu me sinto às vezes como um vírus muito isolado para atacar um corpo tão forte e bem nutrido: por isso o vírus fica quieto e sonhador no corpo que queria destruir, esperando tempos melhores.