

Tolerância, diferenças e radicalidade

Entrevista com o compositor

Flo Menezes

Por Camila Frésca

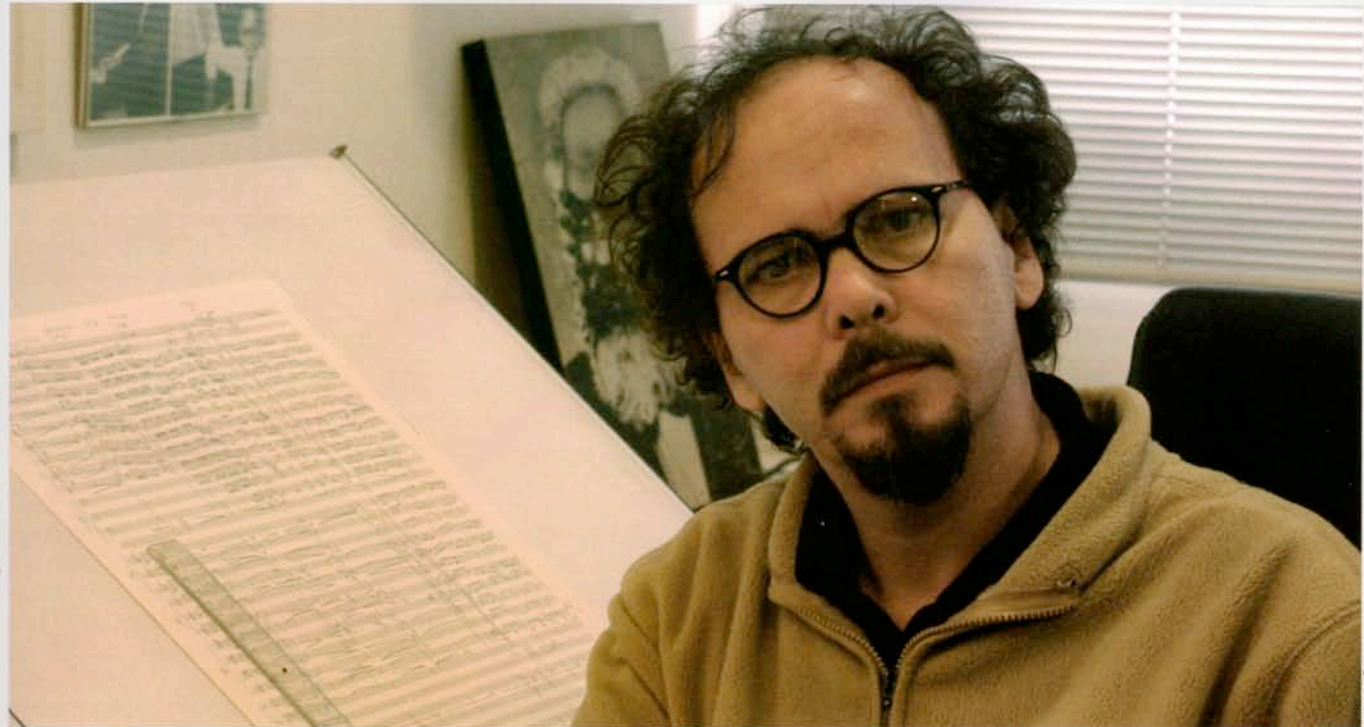
O compositor Flo Menezes chega aos 50 anos, no próximo dia 18, reconhecido internacionalmente como um dos grandes nomes da música eletroacústica na atualidade. Especializou-se em Colônia, na Alemanha, e na Europa, teve contato com os maiores nomes da música de vanguarda. Ao retornar ao Brasil, deu início a uma intensa atividade, que resultou em livros como *Apoteose de Schönberge Atualidade da música eletroacústica*; a série de CDs “Música maximalista”, o Cimesp (Concurso Internacional de Música Eletroacústica), a Bimesp (Bial Internacional de Música Eletroacústica) e o Studio PANaroma, o qual ganhou no ano passado novíssimas instalações – que o credenciam como um dos mais completos para música eletroacústica no mundo. Professor titular da Unesp, Flo Menezes deu a entrevista a seguir numa das salas do PANaroma, em meio a preparativos para diversos compromissos, como uma encomenda do grupo Les Percussions de Strasbourg, em comemoração a seus 50 anos, e sua participação, como compositor convidado, no Tage für neue Musik de Zurique, em novembro, onde, além de executarem diversas obras suas, haverá a estreia mundial de *Gefäss des Geistes*, para piano solo.

Você está completando 50 anos. A data enseja algum balanço ou alguma reflexão?

Acho que a vida é um contínuo balanço. Nessa data estou me sentindo, por um lado, muito jovem, com milhões de projetos na cabeça; por outro, sinto que cada vez mais necessito de concentração e redução de foco, para poder render nas coisas que realmente me interessam. E o que quero fundamentalmente, além de tocar o Studio PANaroma, é me dedicar ao trabalho de composição e ao trabalho teórico, de pensador da música. Não me vejo como musicólogo, mas como um compositor que escreve sobre a música, como eram Zarlino ou Rameau.

Numa entrevista que fizemos há mais de dez anos você afirmou que com 14 anos já sabia que queria ser compositor de música de vanguarda. Como se deu essa descoberta e como foi seu contato primordial com a música?

Para mim, a música esteve latente desde que comecei a estudar piano, aos cinco anos de idade, por um desejo, por parte da minha mãe, típico da classe média. Não havia músicos em casa, mas ouvíamos muita música por conta de meu pai [o poeta Florivaldo Menezes], que apesar da origem simples tem uma cultura absurda. Ele sempre ouviu muita música e de maneira eclética, desde a popular até a de vanguarda. Tive aulas de piano com professores de bairro e lá pelos 12 anos cansei e resolvi parar. Nesse momento é que me veio um amor e um desejo enorme pela composição. Quis voltar a estudar, por necessidade minha, e ao mesmo tempo me apaixonei pela música de Schumann. Logo depois comecei a vasculhar a discoteca de meu pai e descobri coisas voltadas para a música nova, concreta e eletrônica: Stockhausen, Schönberg etc. Comecei a ter um apetite e um amor impressionante por esse repertório, e aí nasceram meus primeiros esboços de composição: uma fantasia para piano solo, que não terminei, e um ciclo de canções baseadas em poesias de Rilke, que seriam meu primeiríssimo opus. Meu pai também era ligado à poesia concreta e no meio desse



DIVULGAÇÃO

grupo havia dois compositores muito importantes, o Gilberto Mendes e o Willy Corrêa de Oliveira. Então, ao mesmo tempo que existia um interesse natural, tive desde cedo o contato com o Gilberto e principalmente com o Willy. Em 1978, com 15 anos, participei de uma Bienal Internacional de Música da USP, e esse evento, dois anos antes de eu entrar na faculdade, foi uma coisa maravilhosa. Circulei um mês pela ECA ouvindo ensaios de Bartók, entrando em classes de análise de Webern, discutindo teoria da polarização de Costère, fazendo composição coletiva, cantando em coro. Foi um mês intensíssimo, um coroamento daquela adolescência.

Você estudou música na USP, tendo sido aluno do Willy Corrêa de Oliveira. Ele foi e é uma referência para muita gente. Como você analisa sua experiência?

O Willy foi o único grande professor de composição que tive. Com ele, eu discutia coisas interessantíssimas. Eu tinha aulas em sua casa e ficávamos aos domingos na cozinha, com as partituras abertas, discutindo até de madrugada. Foi uma época maravilhosa. Só que foi a época da crise do Willy, e ele carregou para baixo toda aquela geração que estava com o gás da música contemporânea e que ia atrás dele e do Gilberto. Todo mundo parou, perdeu o chão. As únicas duas pessoas turronas que continuaram fomos eu e o pianista Paulo Álvares. O próprio Willy sabia que eu era tão cabeça dura que ele não conseguiria mudar. Então comigo ele continuou a discutir vanguarda, a portas fechadas, na cozinha dele, falando de Berio, Pousseur, Stockhausen. Ele era claramente stalinista, e eu, claramente trotskista. Não havia diálogo nesse aspecto. Mas ao mesmo tempo tinha a afetividade, porque ele me viu crescer e sabia de minha determinação. Eu inclusive acabei me beneficiando de muitas coisas da biblioteca dele, coisas que ele ia jogar no lixo e acabava me dando.

Dentro do universo da música contemporânea você recebeu as mais altas distinções – tanto na área da composição como na teórico-acadêmica, tendo seu nome

sempre ligado à música eletroacústica. Você se considera, do início de sua carreira até hoje, um compositor eletroacústico?

Acho que vale a pena dizer que, além da música, sempre houve outra coisa muito forte em mim, que é o amor pela filosofia. Se em algum momento da vida eu tive alguma dúvida de que queria fazer música, isso foi na adolescência, quando eu lia muita filosofia. Essa paixão me levou até a escrever alguns ensaios filosóficos e, na música, resultou numa verve teórica que culminou, já aos 22 anos, no *Apoteose de Schönberg*. Isso me levou de forma natural ao trabalho teórico em música, que para mim é ligado ao trabalho de compositor. As pessoas no Brasil em geral me rotulam como compositor eletroacústico. Quando voltei da Alemanha, em 1992, praticamente não existia nada enraizado sobre o assunto, apesar de a música eletroacústica já ser praticada por aqui: não havia uma série de concertos, CDs, publicações ou laboratórios em universidade. Eu consegui mudar bastante essa cena, trazendo a um patamar de conhecimento geral o universo da música eletroacústica – a ponto de influenciar até o nome de um show do Gilberto Gil. Mas, ao mesmo tempo que hoje as pessoas ouvem o termo e já sabem do que se trata, existe o hábito de continuar rotulando quem faz música eletroacústica. E eu não sou apenas compositor de música eletroacústica, apesar de atuar diariamente em estúdio. Tenho uma verve instrumental grande – *Crise*, por exemplo, que escrevi para a Osesp, tem eletrônica, mas tem uma escrita instrumental enorme, que eu, se não fosse um compositor completo, não conseguiria fazer. A música eletroacústica nada mais é que uma expansão técnica de meios da linguagem da composição.

Hoje em dia você compõe música puramente instrumental?

De vez em quando, sim. No ano passado, por exemplo, bateu uma necessidade grande de escrever uma peça para piano solo, encarando a escritura das sonoridades do piano sem uma estipulação muito clara, prévia, do arcabouço formal. Eu precisava

defrontar o piano, que é o meu instrumento, numa escritura sem apelo ao piano preparado e sem eletrônica. Fiz uma peça de 15 minutos de duração, *Gefäss des Geistes* [O recipiente do espírito], que vai ser estreada neste ano em Zurique.

E a que você atribui essa necessidade? Pois, naquela mesma antiga entrevista, você me disse que a música puramente instrumental ia acabar...

É, eu não sei se hoje eualaria isso... O que eu continuo achando é que na interação entre instrumentos e eletrônica há maior potencial de evolução da composição. O instrumento não vai morrer, ele tem um idioma e, como Berio dizia, uma maravilhosa história psicológica. E a música instrumental tem algo que a eletroacústica não tem: a variabilidade da interpretação. Isso motiva o desenvolvimento das técnicas eletrônicas em tempo real. Amo o instrumento, a música instrumental e a possibilidade dessa “vida” da interpretação. Mas por outro lado vejo na música eletroacústica um ganho irreversível, espetacular. Pode-se criar um universo sonoro inusitado e inaudito, que você jamais pensaria existir. E há ainda a questão do domínio sobre o espaço, que é fascinante.

De qualquer forma, é uma mudança significativa...

Eu adoro a tonalidade – é o sistema harmônico mais genial feito. Estudo a tonalidade até hoje. Mas acho que consegui desenvolver, em minha música, um “sistema” que resultou numa “cor” harmônica. Poucos pensaram a questão com uma originalidade e uma inventividade que realmente chegasse a afrontar a harmonia pós-tonal. Na música do século XX, vejo dois compositores centrais nessa área: Messiaen e Pousseur. Eles realmente criaram um novo idioma da harmonia. E é isso que eu procuro fazer, com minha pesquisa sobre as entidades harmônicas e as técnicas que desenvolvi. Apesar de eu sempre me arriscar a fazer algo diferente, acho que minha música tem uma unidade harmônica, um idioma coeso que faz que uma coisa se reporte à outra, o que causa um conceito para mim muito importante, que é o de “transtextualidade” – ou seja, ao mesmo tempo que atravessa a obra, comunica-se com outras. Isso é uma questão difícil, pois não é fácil criar algo original que seja de cunho pessoal.

Estamos falando de uma música altamente intelectualizada, complexa e que demanda um preparo técnico enorme por parte do compositor. Nessas condições, você acha que aquela ideia clichê que temos do “talento nato” conta tanto quanto na música, digamos, “tradicional”?

Sem dúvida. Nenhuma intelectualização é suficiente se você não tiver a verve do ouvido, ouvindo cada intervalo que soa, cada detalhe de som. A música é uma junção do talento e da disciplina, que levam a um prazer indescritível, aliado a um altíssimo poder de abstração. É um equilíbrio entre as duas coisas. A defino como uma “matemática dos afetos”.

Como surgiu o PANaroma e qual é a importância dele hoje?

O PANaroma surgiu em 1994 por conta daquela necessidade que senti quando voltei da Alemanha. Hoje, com as novas ins-

tações, é o principal estúdio de música eletroacústica da América Latina. E, no mundo, é um dos poucos estúdios com tal estrutura dentro uma universidade. É uma instituição de mais de trezentos metros quadrados, com sete estúdios, e onde você está envolto o tempo todo com aspectos da linguagem da composição eletroacústica. É um espaço privilegiado.

Existe uma tendência atual de a música contemporânea se voltar a uma música mais melódica, cheia de citações e que flerta com a música popular. Um dos motivos seria um maior apelo junto ao público. O que você acha dessa tendência?

Me arrepia a alma. Acho de uma mediocridade absurda; acho o híbrido horroroso, malfeito, nem lá nem cá. Não me interessa absolutamente, não leva a lugar nenhum. Essa música híbrida, mesmo que não se classifique como popular, é fruto da indústria cultural e da regressão da audição tão bem classificada pelo Adorno. A música popular é bonita como música popular, em suas especificidades e seus jogos de linguagem. E a música que a gente faz não tem nada a ver com isso. Essa música não tem a menor inventividade ou responsabilidade com o novo, que é essencial na arte.

E a questão do público? Essa música especulativa, de vanguarda, não chega, claro, ao grande público, mas também não chega em geral ao público que frequenta as salas de concerto para ouvir Beethoven ou Mahler.

Eu acho que a esse público ela chega, mas nem sei se sou feliz por isso, porque não é o público ideal para ela chegar.

Qual seria esse público?

É um público que não existe, de uma sociedade socialista. Uma sociedade ideal, futura, na qual as pessoas tenham acesso à educação e possam exercer a cultura com liberdade. Mas de todo jeito você vai ter seu público, pois existem públicos, e não um público só. Existem nichos e eu não vejo mal nenhum nisso. Você não precisa fazer uma arte que seja para todos. Todos devem ter acesso à cultura, à educação e ao exercício cultural e musical – o que numa sociedade capitalista está longe de acontecer. Mas, uma vez isso acontecendo, não se deve esperar que as criações da cultura sejam produtos de massa, pois essa é justamente uma visão do capitalismo. Temos que pensar na chance e na possibilidade concreta de todo mundo ter acesso ao que quiser. E a partir daí os nichos se organizam e se dão as diferenças.

Você é considerado por muitos um compositor de concepções radicais. Você se enxerga assim?

Sim, eu adoro a radicalidade. A radicalidade é essencial em minha vida, não consigo conviver com meios-termos. Meu princípio ético é “tolerância, diferenças e radicalidade”. Posturas verdadeiras, autênticas naquilo em que se acredita, e não necessariamente iguais. Acho a postura radical bonita – o que é bem diferente de sectarismo ou segregação. Radicalidade é, como Marx dizia, “pegar a coisa pela raiz”, mergulhar fundo naquilo que faz. Então, dizer que sou radical, para mim, é um elogio.

Obrigada pela entrevista. ♦