

Arte Conceituando

[Home](#)

[O que é](#)

[Entrevistas](#)

[\[Archive\]](#)

[\[About us\]](#)

[\[Interviews\]](#)

16/09/2016

Flo Menezes

No dia 10 de setembro de 2015, o Arte Conceituando entrevistou o compositor Flo Menezes. Ao longo da conversa discutimos passagens importantes de sua carreira, suas influências artísticas e teóricas e algumas de suas visões políticas de mundo – incluindo o tema da Utopia. A conversa aconteceu no Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp, onde Flo Menezes também atua como professor.



João G. Rizek: Flo, além de compositor você também é teórico, escritor e professor. É possível ensinar composição?

Flo Menezes: Não, não se ensina composição. A resposta curta seria dizer que se direciona um pouco o aluno a partir daquilo que ele te traz em aula; você não consegue ensinar uma pessoa a compor – ou a pessoa tem o talento de compositor, ou ela não tem. Com o ofício do professor acontece algo semelhante: dificilmente você vai estudar pedagogia e virar um bom mestre. Eu, por exemplo, não conheço nada de pedagogia, não tenho a menor paciência para pedagogia e sou tido, pelo que falam, como um bom professor. Isso porque acho que o professor deve ser uma espécie de *performer*: primeiro ele tem que ter um conhecimento sólido; depois ele tem que ter uma generosidade intelectual para passar a informação para frente; e em terceiro lugar, ele tem que ter um talento, um dinamismo para saber lidar com os alunos. Com a composição é a mesma coisa: ou se tem, ou não se tem o talento como criador dentro de si. Agora, desde que ele tenha esse talento, é interessante, possível e desejável uma orientação de altíssimo nível. E assim, no embate entre aquele talento de inventor que o aluno traz e você, como o conhecedor, cabe ao mestre conseguir interferir no trabalho do jovem compositor e direcionar, criticar, colocar o dedo na ferida, aconselhar – e aí sim, tem-se o ensino da composição. Mas se não existe essa primeira precondição, que é o talento inato e aquele tino, quase que instintivo, do ato da composição, você não ensina composição. Por outro lado, acho que a melhor aula de composição é a *análise*. Nas classes de composição, quando você analisa uma obra, geralmente você deflagra na frente do aluno um ato de amor, porque você não analisa o que você não gosta. E nesse ato de amor, de paixão, você faz transparecer ao aluno uma visão estética de como você ouve aquilo que você ama e analisa. Existe aí uma medida dialética entre aquilo que a coisa é e a forma como ela é lida e analisada por você, e isso acontece com a história da cultura inteira, pois a gente não consegue se desprender de uma visão própria dos dados de cultura. No embate entre o seu intelecto e o legado cultural, você realiza uma leitura pessoal a partir das coisas que

estão naquilo que você lê e analisa. Nessa leitura, transparece um desejo de percorrer aquele objeto estético com coisas que te interessam como criador, instaurando aí uma dialética entre aquilo que é próprio da obra e como ela é lida por nós.

João G. Rizek: Curioso você ressaltar a questão do amor diante da peça analisada, porque eu fiz justamente um curso de análise com você em que você analisava a *Sinfonia* do Luciano Berio. Então essa questão é bem clara pra mim, é bem evidente a sua relação de amor com a obra analisada.

Flo Menezes: A análise é um ato de descoberta diante da peça, um ato de amor. E esse amor é dado por aquilo que a obra é, mas também pela forma como você a lê. Quer dizer, você só ama uma coisa que te oferece algo diante de algum instinto teu, você só ama algo em que você enxerga um canal de comunicação com algo que é teu. Na realidade, isso se dá pela abertura presente na própria obra. O conceito de “obra aberta” de que falava Umberto Eco foi muito mal compreendido. A “obra aberta” na realidade não é a obra aleatória; é antes o potencial de abertura que permite releituras a partir de um dado complexo, que é a obra, que passa a ser uma outra coisa frente à leitura do outro. Quanto mais complexa for a obra, mais ela permitirá releituras. Roland Barthes tem uma frase muito interessante: “A cultura é tudo em nós, exceto o nosso presente.” Interessantíssimo isso, porque tudo o que parte daqui, desse momento pra trás, é a *cultura*. Mas, ao mesmo tempo, existe a atuação nesse presente. Você perfila o seu presente a partir de uma intuição e de um desejo, que é moldado por todos os desejos acumulados e toda a cultura externa a você, que é todo o seu passado até esse último momento. Existe então essa dialética muito grande, um espaço quase diagonal, em ziguezague, entre aquilo que vai se perfilando enquanto intenção, aquilo que já acontece, e aquilo que você molda, que é o presente. E esse é o caminho da *abertura* da obra. A abertura não existe na aleatoriedade; ela existe nessa relação que é de intenção, de leituras e releituras, e que se dá no momento presente a partir do legado passado.

João G. Rizek: E falando sobre o legado do passado, o crítico literário norte-americano Harold Bloom conceituou algo que ele chamou de “angústia da influência”. Para ele, os artistas teriam uma dificuldade em lidar com o peso da influência dos grandes mestres do passado. O próprio Valéry chegou a dizer que o poeta era aquele que teria de achar um espaço ali onde já não existem mais espaços. Como você dialoga com esses mestres do passado? Ainda mais na condição de alguém que teve um contato muito grande com grandes artistas que, como sabemos, foram muito importantes na sua vida e formação.

Flo Menezes: Nesse aspecto, sou menos Bloom e mais Ezra Pound, que reconhecia as influências e acreditava que os artistas tinham de reconhecê-las abertamente. Eu tenho uma vinculação enorme com a história da música. Não vejo a música contemporânea, por mais radical que seja – que é naquela que eu atuo –, como um elemento de ruptura com o passado. Vejo-me muito mais próximo de uma visão beriana, que via a criação contemporânea como uma operação a partir daquilo que você vem acumulando de interesse ao longo da história. Dos quatro grandes mestres da geração de Darmstadt que tanto me influenciaram – e que na realidade influenciaram o Willy Corrêa de Oliveira e o Gilberto Mendes e, por tabela, acabaram me influenciando, já que vim dessa escola e assumi essa mesma influência –, quais sejam: Henri Pousseur, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez, dois deles revelam um corte mais radical com o passado, que são o Stockhausen e o Boulez; e dois, um apego maior com a tradição, como o Pousseur e o Berio. Com relação a esse aspecto, de como você encara a história, eu estou muito mais para Berio e Pousseur. Apesar de que Boulez, nos últimos anos, foi reconhecendo cada vez mais a importância do passado. Já Stockhausen, este não se interessava mesmo pelo passado, a não ser quando jovem. E existem outros criadores que não me influenciaram diretamente, mas que são grandes gênios, e por quem tenho uma grande admiração, que também efetuaram um corte, um desligamento em relação ao passado. Penso aqui sobretudo em John Cage. Cage não tinha o menor interesse em discutir Mozart ou Bach: ele estava pensando na simultaneidade dos sons, na abertura de qualquer obra para qualquer som. Ele não estava interessado em discutir a história da linguagem musical. Aliás, nem sei se ele acreditava em linguagem. Então nesse sentido eu sou muito mais beriano e pousseuriano: sou um apaixonado pela história da música, da Idade Média ou Renascença a nossos dias. Necessito tocar regularmente, diariamente, esse repertório, inclusive do ponto de vista de descarga energética e concentração abstrata na música; preciso tocar quase todo dia Chopin, Schumann, Brahms, Beethoven, e por aí vai. Tenho então uma relação muito forte com o passado musical. E assim como eu tenho esse lastro de reconhecimento de amor com relação a Monteverdi, a Bach, a Mozart, a Mahler, eu também tenho em relação àqueles mestres mais próximos, de quem sofri influência, influência esta que assumo e sobre a qual reflito. Assim, aqueles quatro compositores, sobretudo, me influenciaram muito. Em maior medida, do ponto de vista de identidade com a questão musical, Stockhausen e Berio, e do ponto de vista harmônico, Pousseur. E, nesse quadro, um pouco menos Boulez. Mas são reconhecimentos tranquilíssimos para mim.



João G. Rizek: E essa referência era tranquila pra você mesmo quando você era um jovem compositor? A imagem de alguém do porte desses compositores julgando a sua obra não era algo que de repente te paralisava?

Flo Menezes: Pelo contrário, eu sempre desejei chegar perto desses mestres para mostrar o que eu estava fazendo. O que consegui fazer com todos eles, em certa medida. Boulez, por exemplo, conheceu – não através de mim diretamente, mas através de algumas situações – um pouco do meu trabalho, e por causa dele acabei sendo premiado com o prêmio internacional Giga-Hertz na Alemanha em 2007...

João G. Rizek: ... do qual ele fazia parte do Júri?

Flo Menezes: Sim, Boulez estava no Júri. Depois fiquei sabendo pelo Ludger Brümmer e pelo Horacio Vaggione, que também estavam e que aliás gostaram muito da minha obra, *La novità del suono*, que quando a discussão do Júri teve início, Boulez tirou a minha partitura fora da pilha das obras e teria falado assim: “Eu não tenho dúvida em relação ao prêmio: essa é a obra que deve ser premiada.” Então, em um certo sentido Boulez conheceu um pouco da minha obra, a partir de um viés muito reduzido, mas foi muito receptivo. Já com Stockhausen, tive um contato pessoal. Lembro-me de uma tarde memorável, em uma das duas vezes em que eu fui até sua casa. Em uma dessas vezes, passei uma tarde inteira lá, cerca de quatro horas, e ele olhou, durante uns 40 minutos, página por página, minha peça *A Dialética da Praia*, tecendo comentários e tudo o mais. Foi muito interessante! Com o Pousseur, aí sim tive um maior contato, já que ele foi meu Orientador de Doutorado – apesar de que ele jamais me “orientou”: confiava plenamente no meu trabalho e no meu viés teórico, e me deixava totalmente livre... Quando eu cruzava com o Pousseur, era para discutir a música dele ou mostrar um pouco da minha. E com o Berio, nesse sentido, tive menos contato. Mas com relação a ele, tive um momento muito marcante na minha vida: realizei em Paris, em 1997, um concerto ao lado de Berio. A convite do GRM, fizemos um concerto em que estávamos Berio, eu e mais dois compositores, Philippe Mion, da França, e Enrico Coreggia, da Itália, cada um com uma peça. Berio apresentou uma peça de *tape* que ele havia composto no GRM, chamada *Chants Parallèles* – uma obra muito diferente de Berio, baseada em um canto da Sicília, mas com síntese de voz, uma peça estranha. E eu apresentei meu *Parcours de l'Entité*, que tinha ganhado o prêmio internacional Ars Electronica na Áustria, em 1995. Em decorrência desse prêmio, fui convidado pelo Christian Zanési, do GRM, a fazer um concerto com essa peça em Paris, na Sala Olivier Messiaen. Esse foi um dos concertos mais importantes – se não o mais importante – para mim, porque o fiz ao lado de Berio. Teatro lotado, acho que mais de mil pessoas na plateia. E foi a primeira vez que eu “pilotei” um sistema de grande número de alto-falantes independentes. Eu lembro que eu tinha 22 subgrupos à mão, com mais ou menos 100 alto-falantes. Foi fantástico! E um mês depois, Berio me enviou uma carta, muito simpática – que eu guardo a sete chaves –, na qual escrevia: “Tua peça era muito interessante, você deveria começar a pensar em trabalhar com *live-electronics*”. Logo depois eu lhe escrevi agradecendo, mas com relação ao uso de *live-electronics*, naquela época, em 1997, não concordei, porque a eletrônica em tempo real estava ainda confinada a procedimentos muito rudimentares. E mesmo hoje o *live-electronics* não consegue chegar, do ponto de vista da elaboração dos espectros, ao nível de controle que você atinge trabalhando em tempo diferido, quando então você compõe sons em um estúdio num outro tempo, não em “tempo real”. Essa foi a minha argumentação para o Berio. Mas voltando à tua pergunta, o fato de eu admirar esses

grandes mestres – e sem esquecer do meu grande Professor de Composição, o Willy Corrêa de Oliveira – nunca fez com que houvesse qualquer peso negativo em mim. Isso também porque sempre fui muito seguro com relação às coisas que eu faço – o que não quer dizer que eu não seja crítico comigo mesmo. Sou muito crítico, muito além do que as pessoas acham que eu seja. Estou o tempo todo me questionando, ao mesmo tempo que eu tenho muita segurança e muita força no que estou fazendo. Então eu não tenho o menor problema em mostrar isso – pelo contrário! Mostro com prazer e quero ouvir a opinião dos grandes mestres com relação ao que faço.

João G. Rizek: ... e então você está mais próximo ao que diz o Pound nesse sentido.

Flo Menezes: O grande artista reconhece a influência dos mestres e deve reconhecê-la publicamente. Isso é uma maneira bastante honesta de lidar com a cultura, e esse conselho, assumo totalmente. Aliás, dois grandes teóricos de outras áreas – gênios totais – que eu li várias vezes na minha vida, em momentos diferentes, e que são, pra mim, modelos de honestidade intelectual, sempre reconheceram as suas influências e inclusive o valor de muitos de seus opositores: um deles é Sigmund Freud, na psicanálise; e o outro, Roman Jakobson, na linguística. Pra mim são dois grandes modelos teóricos de pensamento científico, porque escrevem de uma maneira genial, escrevem com despojamento, mas ao mesmo tempo reconhecendo o valor próprio de seus oponentes. Principalmente Jakobson, que tinha vários oponentes das correntes mais saussurianas... Pra mim, o pensamento de Freud e de Jakobson são norteadores nesse sentido. Se você juntar o procedimento científico-teórico de um Freud e de um Jakobson com o conselho de Pound, você tem uma bela salada de psicanálise, literatura e linguística que sedimenta um pouco como eu ajo na área da música. Seja do ponto de vista do reconhecimento de influências, seja do ponto de vista teórico.



João G. Rizek: Eu gostaria de continuar falando sobre essas influências. Você falou bastante sobre cultura. Existem alguns teóricos que dizem que “cultura” é aquilo que está sedimentado na gente de modo tal que não conseguiríamos sequer enxergar de onde vieram certos valores, crenças e visões de mundo que nós compartilhamos. Você parece ter muito claro de onde vieram suas influências, não?

Flo Menezes: Acho que é um pouco tudo isso de que eu estava falando. Do ponto de vista musical, na adolescência, minha grande influência foi Schumann, que foi o compositor que me despertou para a composição. Há também algumas escutas da infância que se sedimentaram a partir do meu pai, um poeta que tem uma biblioteca e uma discoteca fantásticas, que fazia circular na minha casa todo tipo de música, inclusive música popular – que eu até gostava de uma ou outra coisa, mas pela qual nunca senti o menor interesse, pois me interessou sempre a história da *escritura* musical. Aí, em seguida, ocorreram essas influências que eu delinee. Historicamente na minha vida, então, tudo isso se sedimentou a partir de Schumann. Em seguida, abri o leque e fui pra Monteverdi, que foi uma outra grande descoberta. Mozart e Mahler depois, e também alguns outros autores em que eu fui chegando aos poucos e gostando cada vez mais, como Brahms, Beethoven... E na contemporaneidade, Schoenberg, sem dúvida alguma. Acho que os dois grandes nomes da primeira metade do século passado são Schoenberg e Stravinsky, e da segunda metade do século, Stockhausen e Berio. E eu diria isso se eu fosse forçado a escolher algo para levar para um ilha em meio a um dilúvio.

João G. Rizek: E que obra de cada um deles você levaria?

Flo Menezes: Se eu pudesse levar uma obra só de cada um deles?

João G. Rizek: Uma só!

Flo Menezes: *A Sagração da Primavera, Pierrot Lunaire...* Do Stockhausen fica um pouco mais difícil, mas provavelmente eu levaria *Kontakte*. E do Berio, eu levaria a *Sinfonia* – e ficaria chorando o resto de minha vida por não ter levado *Visage*. E por aí vai... Eu teria chorado por muitas outras obras. Por exemplo, outra obra absolutamente genial são as *Variações para Orquestra Op. 31*, de Schoenberg, algo totalmente dodecafônico e maravilhoso. *Gurre-Lieder!* Uma obra que ouvi muito na minha infância. E do ponto de vista teórico, eu levaria algo do Jakobson, que foi alguém que quando eu li, pirei! Algo realmente maravilhoso! Isso dentre as línguas que eu leio – tirando o conhecimento básico do latim, domino seis línguas e estou agora estudando o russo. Resolvi estudar russo com 53 anos de idade, por pura curiosidade sonoro-intelectual. E também por causa das três grandes admirações que eu tenho: Jakobson na linguística; Stravinsky na música; e Trotsky na política – sobre o qual ainda não discutimos como uma das influências fundamentais em minha vida. Pra mim, Trotsky é o maior gênio da política do século XX. Atuei como trotskista na juventude e estou agora vendo acontecer tudo aquilo que ele previra...

João G. Rizek: Isso é interessante, pois você cresceu, tanto artisticamente, quanto pessoalmente, sob a ditadura militar...

Flo Menezes: E apanhei da polícia do Maluf. No movimento secundarista, como um de seus líderes, fui para a rua diversas vezes. Com 18 anos, fui um dos 3.000 primeiros signatários do PT, para viabilizar a fundação do Partido dos Trabalhadores – se não me engano, era esse o número necessário na época. E hoje, olho para o PT e acho uma vergonha. A esquerda toda foi alijada do PT ao ponto de o partido ser um partido praticamente de direita com um discurso reformista, com algumas atitudes mais ou menos progressistas, mas tudo acontecendo muito lentamente, muito aquém do que a gente queria. Quer dizer, naquele momento, em 1980, eu saí às ruas contra a ditadura em vários episódios. Cheguei a apanhar da polícia e tudo o mais...

João G. Rizek: A sua obra tem uma característica, digamos, um tanto engajada – apesar das complicações de se colocar isso em termos musicais. Você acha que faz sentido olhar para ela dessa forma? E se sim, isso foi algo que nasceu lá nos anos 1980 e ainda é uma constante nas suas obras mais recentes?

Flo Menezes: Acho que isso tem a ver com a minha concepção política. Mas eu não sei se a minha obra é exatamente “engajada”. Isso porque dificilmente a arte muda algo – e nisso eu concordo com o Berio. Dificilmente a arte faz as guerras pararem, mudar o preço do pão... E um dos lugares em que ele diz isso – e não sei se você se lembra da análise – é no meio da *Sinfonia*. Eu acho que a obra tem uma certa autonomia, a obra musical e a obra artística em geral. Eu diria até a obra intelectual, se eu expandir mais esse pensamento. E isso a ponto de você ter grandes obras vindo de pessoas que são verdadeiros reacionários. Por exemplo: Wagner, cuja obra me causa problemas, musicalmente falando. Acho sua música extremamente autoritária...

João G. Rizek: Você está mais pra Puccini?

Flo Menezes: Sem dúvida! Eu sou um pucciniano, mesmo se comparando com Verdi. O Puccini é mais denso, mais bem encapsulado, sua música flui muito mais, ele tem um sentido de drama musical que nenhum deles tem. A música de Puccini funciona e te arrebatava ao mesmo tempo. No caso do Wagner, você tem uma música cuja extensão temporal é muito autoritária. Em alguma medida, existe uma certa maneira de transpassar um pouco aquilo em que você acredita ideologicamente para a obra. Mas a obra não pode ser exatamente identificada com um conteúdo ideológico que pode até ter alimentado a sua concepção. Eu acho que existe um plano de autonomia que faz com que seja um pouco reducionista demais você vincular a questão ideológica à questão do resultado musical.

João G. Rizek: Como algo que um Hans Eisler costumava fazer...

Flo Menezes: Exatamente. A música do Hans Eisler, ou seja, a música explicitamente engajada, às vezes dá as mãos a questões da linguagem musical que são muito mais reacionárias. Existem contradições entre as intenções ideológicas progressistas e os meios regressistas que a própria linguagem musical explicita. Schoenberg, que não era um revolucionário, politicamente falando – muito ao contrário: era um conservador e assim se assumiu –, foi, do ponto de vista formal, muito mais adiante que um Eisler, pelo menos que o Eisler daquele momento da DDR. Isso tudo eu discuto muito a fundo no meu prefácio ao livro de Adorno sobre sociologia da música. Ali discuto essa vinculação não direta entre arte e ideologia, que Adorno, com toda a sua visão dialética, tinha muito clara para si, porque não ligava mecanicamente um produto ideológico a um fazer artístico sem deixar de reconhecer que no fazer artístico transpareciam elementos da ideologia. Ou seja, no produto artístico transparece seu conteúdo ideológico, mas ao mesmo tempo a obra mantém uma certa autonomia em face da ideologia. E esse diálogo se dá às vezes até de modo contraditório. Então retomando a questão, não sei se a minha música é “engajada” nesse sentido. No que ela passa, irrevogavelmente, quando sai da sua *semiosis introversiva* – para utilizar um termo jakobsoniano –, e começa a expandir e a fazer alusões e referencialidades diretas, até mesmo explícitas, ao que podemos chamar de conteúdos extra-musicais, aí sim podemos dizer que na minha música há a “explicitação” de mensagens que tem a ver com as quais eu acredito do ponto de vista humano, afetivo, ideológico. E, nesse sentido, seu conteúdo será sempre de esquerda. Mas daí a dizer que a minha música é “engajada”, acho difícil... Não sei se ela é engajada exatamente. Como artista, sou engajado naquilo que eu acredito ideologicamente. E ao mesmo tempo me vejo como completamente deslocado numa sociedade como essa, em crise permanente, e isso porque a minha música não tem uma circulação como a que eu gostaria que ela tivesse...

João G. Rizek: Fale-me um pouco mais disso: que tipo de circulação você gostaria que a sua música tivesse?

Flo Menezes: O ideal seria que não só a minha música, mas o saber como um todo tivesse uma circulação muito mais massiva e profunda do que a gente tem nas sociedades de hoje. Eu acho a sociedade brasileira uma sociedade totalmente imbecilizada. O brasileiro

em geral sofre um processo de imbecilização que se dá pelo maltrato social acumulado de séculos. Com o agravante de que hoje você tem a internet, que é um veículo de informação notável, mas também um veículo de dispersão mais notável ainda, num processo agudo de fragmentação da cultura. A cultura pode viver de saltos quânticos entre coisas muito diferentes: eu mesmo falei aqui de Jakobson, Trotsky, Freud. Mas o saber precisa de um tempo que é um tempo analógico, que é um tempo da não-fragmentação. A reflexão exige extensão. Ela exige tempo e duração. E a internet tende à fragmentação dos *hyperlinks*, condicionando o usuário a não exercer a necessária dilatação da reflexão. Você começa em um lugar e logo pula para outro. E nessas, você acaba não tendo aprofundamento algum.



João G. Rizek: Você percebe alguma diferença no seu modo de se concentrar nos dias de hoje em relação à forma como isso se dava no passado, levando em conta que você atravessou essa revolução?

Flo Menezes: Em mim, não. Felizmente eu participei de uma era analógica e usufruí o digital – com todas as suas possibilidades interessantíssimas, naquilo que o digital me oferece de velocidade, de manipulação de dados, de armazenamento – com o mesmo *modus operandi* dos antigos sistemas analógicos. Toda a força de especulação que nós éramos obrigados a ter, e que conseqüentemente forçava tua invenção muito mais, eu conservo na era digital. Tudo isso observo quando vejo a geração de meus alunos e de meus filhos. Recentemente, discuti aspectos dessa questão em um texto intitulado “A Inversão das Distâncias”. Mas nesse texto também falo de uma coisa maior, um *insight* que eu tive, pensando sobre a história do compositor ao longo da história da música. Se você observar, por exemplo, na Idade Média e na Renascença, o compositor, antes de exercer a escritura, exercia o próprio som. O som estava dentro do corpo do compositor. Aos poucos, houve um expurgamento do som para fora do corpo, como se o compositor o “vomitasse”. Pouco a pouco, a situação se transformou: o compositor era inicialmente cantor – como Josquin des Prez, Ockeghem, Orlando di Lasso, todos excelentes cantores; depois, na época barroca, começa a haver uma instrumentalização da música e o som sai de dentro do corpo do compositor, que vira um instrumentista – vira cravista, como Bach, por exemplo; logo depois, na época romântica, ele vira o violinista ou o pianista, como Liszt ou Paganini – o som passa a ser manipulado pelos dedos, não está mais “dentro” do compositor, e foi para algum elemento fora de seu corpo, que é o instrumento musical; daí surge o compositor regente, que influencia com seus gestos a produção do som, porém sem que ele mesmo *produza* esses sons; e no caso da Música Eletroacústica, que vem logo depois dessa fase do compositor instrumentista e do compositor regente, existe o absoluto desligamento entre compositor e som. Pois se no caso do músico regente, onde os compositores-regente – como Berlioz, Mahler, Boulez – já não exerciam domínio direto sobre o material sonoro, na música eletroacústica o som se abstrai completamente: o som está no alto falante, sem que sequer vejamos de onde ele vem. E ao mesmo tempo que você tem essa abstração total em direção à evaporação do som do corpo, você se depara, na Música Eletroacústica, com o som de modo muito mais direto, como quando você cantava o som e o produzia de dentro de seu corpo. Existe, aí, um ciclo que se fecha: um distanciamento e uma reaproximação. E no meio disso, voltando para o início da minha fala, existe a internet, que exerce uma dupla função: uma é a fragmentação, e a outra é inversão das distâncias, porque ela traz coisas que estão muito longe de nós para muito perto de nós, e leva coisas muito próximas para muito longe, uma vez que mal nos falamos e existe aí um distanciamento dos afetos ao mesmo tempo em que se tem contato com pessoas muito distantes, pois graças à internet eu já falei hoje mesmo, por exemplo, com diversos

países, por conta do meu trabalho. Eis um dos problemas da internet. Mas se as pessoas souberem fazer um bom uso da internet, como é o caso do site de vocês, ela pode se engrandecer. Já com relação à fragmentação, aí sim acho a questão toda muito problemática, porque o conhecimento não vive de fragmentação; ele vive de extensão. Descartes dizia que a essência da matéria é a extensão. Eu diria que não só da matéria; da reflexão, também!

João G. Rizek: E não é um ato utópico compor música maximalista, como você chama a sua música, nos dias de hoje? Uma música que exige uma atenção muito grande de uma sociedade que tem cada vez menos capacidade para prestar atenção nas coisas? Aliás, talvez esteja aí um pouco do seu engajamento...

Flo Menezes: Sem dúvida! A questão do engajamento também está presente na minha obra pelo viés da resistência. E a questão utópica faz parte essencial da minha atitude como artista. A obra de arte é um exercício de uma “topia”, de um lugar ideal ou não ideal, mas de qualquer maneira de um lugar que te faz crescer intelectualmente e também do ponto de vista da percepção, mas é uma topia que, do ponto de vista social, sempre é uma u-topia, um não-lugar, pois ela não encontra respaldo na sociedade tardo-capitalista de nossos dias.

João G. Rizek: Como você havia há pouco mencionado o Adorno, lembro-me que na década de 1960 ele teve um debate com um outro filósofo alemão, Ernst Bloch, que dizia que a Utopia, justamente, é aquilo que está faltando, mas que talvez não tenha lugar.

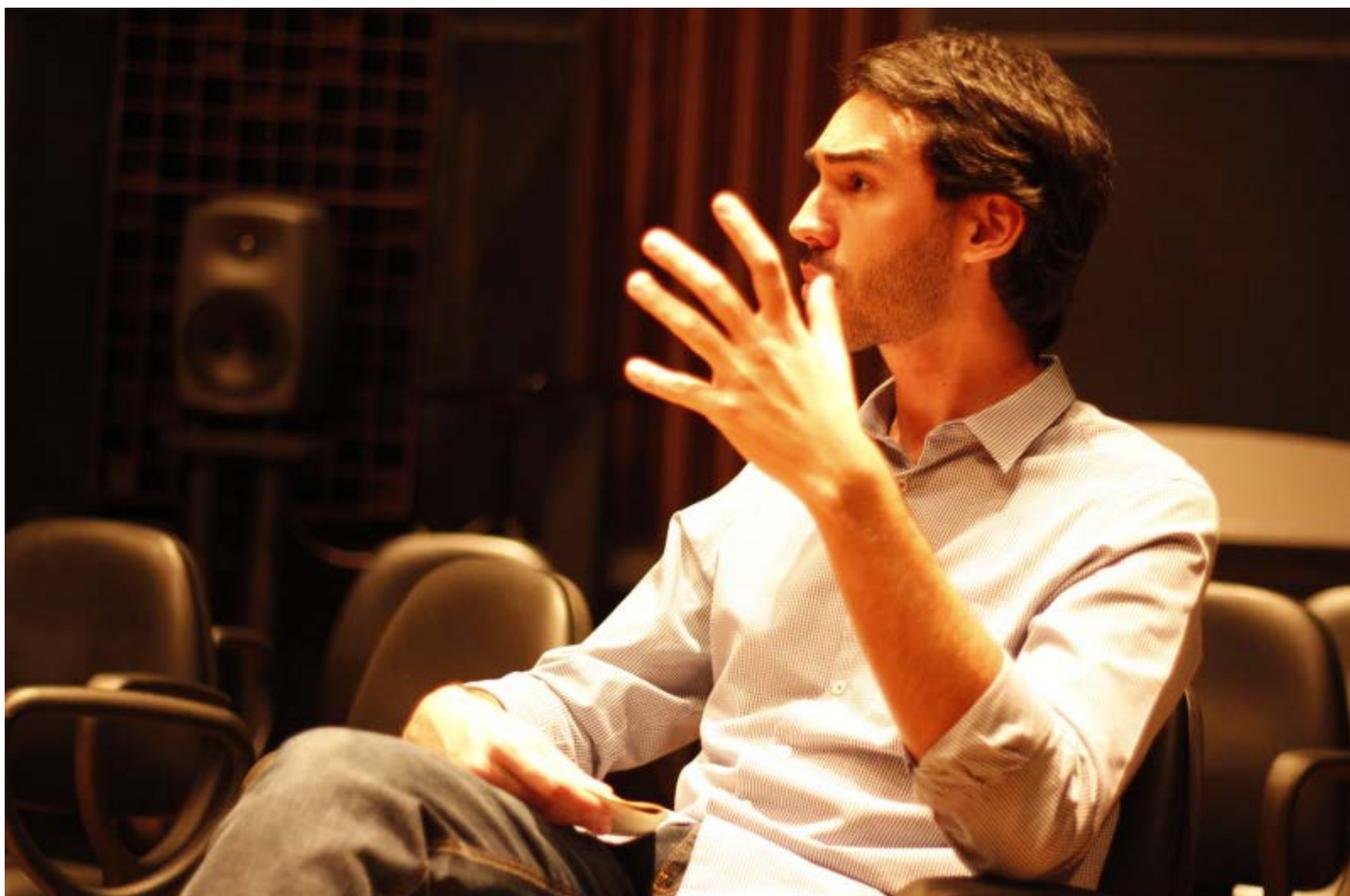
Flo Menezes: Mas Bloch ao mesmo tempo defendia a *Utopia concreta*, uma utopia que você erradica, que você assume. Bloch foi, aliás, um dos caras que mais influenciou o Pousseur. E foi o Pousseur quem me indicou a leitura do *Das Prinzip Hoffnung*, um livro pelo qual não me apaixonei tanto quanto o Pousseur, mas no qual reconheci ali passagens muito bonitas. Eu acho mesmo que a condição utópica é fundamental. Um dos problemas da atualidade é a morte das utopias, a incapacidade de sonhar, de querer mudar as coisas – aquilo que a minha geração tinha de sobra, a minha e as outras antes de mim.

João G. Rizek: Penso principalmente na geração do seu pai, que conviveu com os concretistas aqui em São Paulo. Existe quase um consenso por parte dos historiadores da arte em considerar o Concretismo como um dos momentos fundadores da nossa história da arte, deixando de lado o Modernismo e sua relação com a pintura de traços figurativos de matriz europeia. Existia algo utópico ali...

Flo Menezes: Isso me influenciou enormemente. Estive outro dia na exposição sobre o Décio Pignatari no Centro Cultural São Paulo, e foi uma coisa surpreendente ver uma foto de Jakobson no ateliê do Volpi, em companhia do Décio, que o havia levado até lá. Quando eu vi a foto daquele ateliê, lembrei-me que eu o frequentei quando criança, pois o Volpi era muito amigo de meu pai, e às vezes íamos até a sua casa visitá-lo. Lembrei-me dele no ateliê, pintando, misturando as têmperas; ele mal falava, um cara super-simpático, do bem, quase sempre sem camisa... Ele tinha um ateliê bem simples ali na sua casa no Cambuci, mas tinha um vitrô grande, com muita luz natural. Imagine isso, o Volpi era super-conceituado... Mas na época, Volpi não era um artista assim tão valorizado pelo mercado... E nessa época o meu pai tinha oito quadros originais do Volpi. Quando ele precisou de uma graninha, e o Volpi passou a ser mais valorizado, meu pai teve de vender aqueles quadros...

João G. Rizek: Se vocês tivessem guardado...

Flo Menezes: ...hm, hoje daria, cada um, um apartamento de um por andar em São Paulo! E quando o Volpi soube, falou: “Vendeu??? Não te dou mais original!” [risos]. Eu acho o Volpi o maior pintor do século XX ao lado de Klee e de Picasso, de tudo o que conheço em pintura. Volpi, pra mim, é um gênio total! Um colorista, de grande riqueza de forma, de pseudo-simetrias. Parece que ele pinta instintivamente com a Série de Fibonacci: existe um equilíbrio assimétrico o tempo todo em Volpi. Além de um domínio absoluto da cor, da perspectiva, e também da ausência de perspectiva. Não é a linha, mas a cor que vira perspectiva no Volpi. É um gênio pra mim! E isso fez parte de minha infância! À noite, na casa do meu pai, juntavam-se às vezes uns vinte intelectuais de peso: Augusto, Décio, Fiaminghi, Villari Hermann, Ronaldo Azeredo. Coisa que você não tem mais hoje. Um dos problemas da sociedade mais contemporânea é que as pessoas mal se visitam! Enquanto a internet te traz para perto distâncias abissais, as curtas distâncias foram arremessadas para bem longe. Antigamente, você não avisava, você simplesmente chegava na casa dos amigos; os intelectuais se frequentavam. Você chegava sem avisar. Tudo isso fez parte da minha infância, e isso tudo me influenciou, sem dúvida. Eu incorporei esse desejo pela Obra de arte – com “O” maiúsculo mesmo. Pra mim, o grande projeto de vida é um projeto criativo e existencial, não um projeto “profissional”. Eu não me encaro profissionalmente como um “compositor”: o compositor *sou eu!* Profissionalmente, se alguém me pergunta, eu sou professor. Posso parar de ser professor, posso perder o emprego, mas eu posso estar passando fome e vou estar sempre pensando em uma nova obra musical. Esse lado existencial da obra, eu assimilei dessa geração, que era formada por grandes eruditos, mas também por pessoas aparentemente muito simples, como o Volpi, mas de grande profundidade interior.



João G. Rizek: E falando em projetos de vida, você tem algum projeto não concluído ou não realizado?

Flo Menezes: Tenho. Eu tenho vários projetos na minha cabeça. Eu tenho um projeto de uma obra extremamente mirabolante há mais de dez anos na minha cabeça e no papel, em conceitos, *Ritos de Perpassagem*. Meu trabalho intercala realizações que se resolvem quase que imediatamente com projetos que vão se maturando ao longo de alguns anos e aguardam um momento para acontecer – e às vezes não acontecem. Houve projetos grandiosos que eu comecei e nunca concluí. Tenho uma obra, por exemplo, hiper-elaborada para grande orquestra, que dos 14, 15 ou 18 minutos que ela deveria durar, tenho talvez 4 ou 5 minutos escritos; ela está na gaveta há mais de 20 anos, e provavelmente ela vai ficar na gaveta, porque já passou muito tempo. Um dos meus grandes trabalhos, do ponto de vista musical, semântico, ideológico, é *labORAtorio*. Essa é uma obra que foi maturando aos poucos: surgiu em 1991, ressurgiu em 1995 e explodiu em 2003. Demorou uns 12 anos para ficar pronta. Já este outro projeto, é algo enorme também, para uns 90 músicos; ele está todo na minha cabeça, mas eu não vou compor um milímetro se eu não tiver esses 90 músicos na minha mão para realizar o trabalho. Do ponto de vista musical existem, então, projetos que eu gostaria de realizar. Do ponto de vista teórico, existe um livro no prelo desde 1998 para o qual não consigo tempo para formatar: trata-se da análise das principais obras de Stockhausen. É o resultado de um curso que eu dei em 1998, que enviei ao próprio Stockhausen; na hora que ele o viu, ele me chamou como professor para ministrar análise de suas obras em seus cursos em Kürten, o que fiz em 1999 e em 2001.

João G. Rizek: E por que você parou de ministrar os cursos?

Flo Menezes: Eu decidi parar. De um lado, os cursos quase sempre coincidiam com concertos meus. De outro lado, decidi porque quem trabalhava com o Stockhausen começava a funcionar como um seu “satélite”, algo que eu não queria para mim.

João G. Rizek: Ele engolia as pessoas...

Flo Menezes: Ele engolia e eu não queria ser engolido, apesar de eu ter mantido uma excelente relação com Stockhausen até a sua morte. E a hora que eu deixei os cursos, Stockhausen sentiu... Escreveu-me uma carta me pondo lá em cima, dizendo que sentia falta de minha sensibilidade, de minha sabedoria musical...! Um momento bastante raro de elogios, vindo de Stockhausen.

João G. Rizek: Agora eu gostaria de mudar de assunto. Flo, é sabido que você tem, digamos, uma certa aversão à música popular em geral...

Flo Menezes: Eu me irrito com a música popular, sobretudo por aquela praticada por quem teve acesso ao estudo e à prática da música erudita!

João G. Rizek: Mas, ao mesmo tempo, grandes movimentos da dita música clássica surgidos a partir da segunda metade do século XX começaram a incorporar a música popular em suas composições. Às vezes de forma velada, às vezes de forma explícita. Como quer que seja, houve essa incorporação. É claro que a música clássica sempre dialogou, de uma forma ou outra, com algumas tradições populares. A dificuldade, talvez, está no fato de que ela, hoje, é praticamente onipresente: a cultura popular, no mundo todo, invade nossos espaços.

Certas escolas de composição, por exemplo, já a incorporam, porque é quase como se fosse impossível fugir dela: ela forma a base da nossa cultura contemporânea. Eu penso nos minimalistas norte-americanos: é como se fosse impossível tentar virar as costas para uma cultura que era premente, estava na ordem do dia...

Flo Menezes: Não à toa fizeram o pior movimento musical dentro da música contemporânea... E não à toa eu chamei a minha música de *maximalista* em 1983!

João G. Rizek: Eu sei que dei um exemplo extremo, mas minha pergunta é: você acha que ainda é possível se manter, por assim dizer, em uma certa redoma? Evitando dessa forma qualquer tipo de influência de fontes que não são desejáveis, tais com a música popular?

Flo Menezes: Eu acho que existem aí várias coisas a serem consideradas. Primeiro, a relação histórica da música erudita com a música popular sempre existiu periféricamente em uma época em que ambas as músicas, em suas diferenças – uma diferença óbvia, isto é, uma diferença de *escritura* –, não eram tão gritantes. Penso aqui na época de Mozart, de Beethoven, Brahms e Liszt. No século XX, essa divisão se acentuou muito, porque os paradigmas de referencialidade comuns na música se perderam a partir de, mais ou menos, 1907, com a dita atonalidade. Você tem então, nesse momento, uma emancipação da escritura de sistemas de referências comuns. E daí você passa a ter sistemas de referências localizados: praticamente cada obra do século XX tem o seu próprio sistema. Mesmo o serialismo não é algo uno, como parece: existem vários “serialismos”. Existe, então, esse fracionamento da linguagem, e ao mesmo tempo uma ausência de um sistema comum de referência que faz com que a música clássica se torne ainda mais distante das práticas da música popular, que nesse momento passa a ser um meio de preservação daquilo com o qual a música clássica rompia, sobretudo o sistema tonal e a métrica tonal. Desse modo, quando, depois disso, ainda se tentou essa comunicação, ela se deu de modo muito caricatural. Assim, quando existe essa influência, isto se dá por um viés muito setorizado. Por outro lado, temos a música clássica influenciando o universo popular, quando, por exemplo, um grupo de rock como o Kraftwerk se diz influenciado por Stockhausen. E quando eu digo que a música popular me causa uma irritação, digo isso porque o nível de superficialidade na música popular é enorme, e fica maior ainda com o avanço da chamada Indústria Cultural. Agora, se você me pergunta: existem coisas, dentro da música popular, lindas, bonitas, bem feitas, elaboradas? Claro que existem, mas mesmo as mais bem elaboradas estão dentro de paradigmas muito aquém do que a gente chegou na música de vanguarda. E isso me causa uma incompatibilidade. Em uma obra consequente de música contemporânea, quando há alguma relação com a música popular, ela é muito metamorfoseada, como por exemplo em mim mesmo: em uma obra recente, uma releitura de Josquin de Prez que denominei de *Contrafacta* – uma das peças mais loucas que eu fiz nos últimos anos –, há momentos que parece que você está ouvindo um jazz experimental. Gosto de Miles Davis. Curto a maneira com que ele faz soar o trompete. Mas isso é raro. E mesmo nessa obra, estou relendo Joasquin de Prez, não Miles Davis. Então a ponte entre música popular e erudita pode ser legítima, mas a distância entre os dois continentes é muito grande. O ideal seria que música popular e música erudita fossem consideradas como duas artes distintas. Tenho aversão a *crossovers*, esteio de mediocridades. Talvez tenhamos de abrir mão do termo *música*: música popular, de um lado, e *escritura musical*, de outro [sorrisos].



João G. Rizek: Uma pergunta rápida: qual o grande compositor que você descobriu, que mudou a sua vida, e qual o grande compositor

que você ainda não descobriu? No sentido de ser alguém que você ainda não deu a atenção que deveria ou gostaria.

Flo Menezes: Que eu *não* descobri? Provavelmente são vários! Um compositor que eu estou descobrindo um pouco é o Alessandro Scarlatti. Tenho ouvido algumas árias do *Il Primo Omicidio* e tenho gostado muito; Joasquin de Prez é alguém que eu redescobri, pois eu tinha cantado em coral obras dele durante a minha adolescência. Reouvi e metamorfoseei. Acho que sempre existem compositores a serem descobertos ou redescobertos. Por outro lado, existem compositores que eu sei que eu não vou querer abrir o meu tempo para descobrir. Te dou um exemplo que vem de forma clara na minha cabeça, alguém por quem eu não tenho o menor interesse: Shostakovich. Eu acho um compositor chato. Por aquilo que eu já ouvi, pra mim é claro que muito provavelmente eu não vou perder o meu tempo com ele. A vida é um recorte em uma folha de papel que você vai tesourando, desenhando um perfil, modelado por uma intenção estética. E nesse recorte você mantém o papel que você quer perfilar, e aquilo que você cortou pra fora deste perfil vai cair – não existe tempo para tudo. Essa tesoura é afiada e é irreversível. É claro que você pode voltar um pouco: cortar um pouco aqui, picotar acolá, mas você não consegue recuperar o papel que cai fora do teu recorte. É preciso ser seletivo – não tem como ser diferente. E, com relação à outra parte da pergunta, são vários os compositores que eu descobri. O Monteverdi, por exemplo. E isso me lembra um episódio que ocorreu quando eu acompanhei o Berio no Mozarteum de Salzburg, em 1989, quando então ficamos juntos por dez dias em ensaios, concertos e entrevistas – meu primeiro contato importante com ele. Aconteceu durante um ensaio com uns estudantes. Um estudante virou-se e perguntou a ele: maestro, qual o grande compositor que o influenciou na vida? Sem titubeios, Berio respondeu-lhe na lata: “Monteverdi!” E ver isso foi muito significativo pra mim, porque *Orfeu* marcou a minha infância. Algumas sonoridades de coisas que meu pai colocava na vitrola, ou que a gente ouvia na rádio – quando íamos viajar pra baixada santista, como fazíamos todo final de semana para o nosso apartamentinho em São Vicente –, marcaram a minha infância. *Visage* de Berio também; *Gurre-Lieder* de Schoenberg; a *Sinfonia Clássica* de Prokofiev; *Das Lied von der Erde* de Mahler: eis algumas das obras que fizeram parte das sonoridades de minha infância. Mas voltando a Monteverdi, na adolescência eu descobri o *Livro 7 de Madrigais* e toda a revolução do estilo do madrigal – eu comento inclusive uma peça magistral dessa obra, *Interrotte speranze*, no meu livro *Apoteose de Schoenberg*; tudo isso lembra muito Berio. Essa peça de Monteverdi começa em uníssono e abre para outro intervalo, depois volta ao uníssono e volta a abrir a harmonia, num foco e desfoco. Enfim, tudo isso é fundamental. E existem também as paixões: Schumann, Mahler...

João G. Rizek: Qual o Schumann pelo qual você é apaixonado?

Flo Menezes: Eu toquei muito Schumann, mas aquele que me arrebatou – e eu poderia citar várias obras – foi o Schumann da *Fantasia Op. 17* e do *Concerto para piano*, com aquela melodia linda para o cello no segundo movimento; e várias peças para piano em geral: os *Fantasiestücke*, as *Kinderszenen*, o *Album para a Juventude*; os *Liederkreis*, maravilhosos! Tudo isso me marcou demais, foi a minha adolescência toda. Schubert também é outro gigante! A sua última *Sonata em Si bemol*, o quinteto *A truta*...

João G. Rizek: Existe uma pergunta que costumamos fazer, algo que dá uma unidade entre as entrevistas: quais são as suas considerações sobre a cultura brasileira hoje? É uma pergunta ampla, de propósito, sintase à vontade para responder como quiser.

Flo Menezes: Eu acho que o Brasil é um país que tem grandes criadores, muito inventivos, modernos, que têm algumas obras que estão nos níveis mais avançados e comparáveis aos grandes artistas de fora, mas é um país que, sistematicamente, procura se imbecilizar. Esse é um problema crônico do Brasil. O Brasil tem grande criadores, mas ao mesmo tempo convive com uma insistente imbecilização cultural: das mídias, da crítica – do jornalismo mesmo –, enfim, da mídia de modo geral. Não que fora do Brasil não exista isso: se você assistir à televisão italiana, ou até à francesa, é um escândalo! Mas lá, no caso, são fenômenos não exatamente marginais, mas circunscritos a um segmento mais específico, e nesses países isso não tem o peso que tem no Brasil. No Brasil você tem uma *massificação da imbecilidade*. E isso está cada vez mais gritante. Na área da música, por exemplo, a gente vê isso pela música sertaneja urbana, que não é a música de raiz – que já é talvez problemática, mas que pelo menos tem uma ou outra coisa mais interessante: uma música sertaneja industrializada que é simplesmente horrorosa! Mas também o pagode, quase que uma “indústria cultural do samba”, do verdadeiro samba de um Ismael Silva, de um Nelson Cavaquinho – que eram caras com cores muito mais autênticas, idiomáticas. Temos então um país com enorme potencialidade criativa, de grandes inventores, porém com uma sistemática insistência numa forte imbecilização cultural. Dessa forma, pagamos o preço do descuido com o qual o capitalismo brasileiro tratou e trata as grandes massas, além do fato de termos de conviver com uma das mais estúpidas burguesias do planeta e com uma classe política nojenta e intelectualmente rasa.

João G. Rizek: Gostaria de fazer agora uma pergunta mais pessoal: como é a sua rotina?

Flo Menezes: Eu faço tanta coisa... Eu acordo e tomo um café [risos]. Rendo mais no período da manhã quando estou em meio a um projeto de composição, porque de manhã eu acordo com toda a vontade de criar; o período em que estou mais propício à criação, portanto, é a manhã. Conforme o dia vai passando, fico mais propício à erudição, à intelecção, ao estudo, mas a energia criativa decresce um pouco. É como se minha energia diurna respeitasse o decurso dramático de óperas como *Orfeo* de Monteverdi ou *Pelléas et Mélisande* de Debussy: começa com tudo e aos poucos descarrega.

João G. Rizek: E você sempre compõe ao piano?

Flo Menezes: Não, mas o piano é sempre um “apoiador”. Porque por mais que você ouça na sua cabeça, você sempre quer “factualizar” aquilo que você está ouvindo. E também, a partir da manipulação dos dedos, você chega a especular coisas. Por isso, o piano é um instrumento absolutamente fundamental para o trabalho da composição. Para mim, sempre foi e continua sendo. Mas voltando para a sua outra questão: eu organizo meu tempo basicamente entre projetos criativos – de composição ou de teoria – e os meus estudos. O estudo compreende tanto a leitura – atualmente eu estou lendo mais ou menos uns quarenta livros –, quanto, atualmente, estudar o

idioma russo, um exercício que me impus recentemente. Pra mim, as línguas são quase uma *categoria ou gênero musical*, como no caso do quarteto de cordas, da música sinfônica. E esse gênero tão específico é a língua, que não é exatamente “música”. No mais, imponho-me determinadas tarefas de erudição. Estou relendo, depois de muitos anos, Freud. Sempre que possível, leio os autores nos originais, já que domino muitas línguas. Estou lendo livros sobre a música da Renascença, algo que eu tenho feito nos últimos seis, sete anos. Assim, vão se acumulando leituras e daí eu vou absorvendo outras tantas, formando minha erudição que vai se polindo, aqui e ali. Mas atualmente eu me debato com um tempo que é mais curto do que o meu apetite intelectual. São Paulo te consome muito o tempo. A vontade criativa, intelectual, é uma, o tempo é outro, e eu fico aí no meio das duas coisas, tentando me encaixar. Com composição, tendo a fechar o foco para realizar determinados projetos. Na hora que se define uma necessidade clara, tiro tudo do caminho e componho, sistematicamente. E aí sai uma obra. Quando eu estou compondo, a absorção é total. O processo criativo é algo que me absorve por completo.

João G. Rizek: E isso me leva à minha última pergunta, justamente sobre o processo criativo. Se nós analisarmos rapidamente a história da música, é possível dizer que até o começo do século XX existia uma forma mais ou menos dada, no sentido de que os compositores se referiam a ela para compor os mais determinados gêneros, seja negando-os, seja afirmando-os; algo como uma “negociação com a forma musical”. Penso aqui na forma-sonata: existe, portanto, uma negociação em como eu, o compositor, vou lidar com a exposição, a reexposição e assim por diante. Já no século XX, isso cai por terra a partir de um dado momento. Nesse sentido, existe um texto do Ligeti em que ele menciona a necessidade de cada compositor, no interior da música contemporânea, em elaborar a sua própria forma musical. Os compositores têm de buscar a própria forma, forjando-a através dessa dialética entre material e construção. Não existiria mais uma forma *a priori* na música contemporânea. Como se dá isso na sua obra?

Flo Menezes: Eu acho que existem problemas formais que vão me ocupando. Um dos problemas que têm me ocupado nos últimos anos é, por exemplo, a questão do *tema e variações*. Na minha concepção, trata-se, dentre todas as formas históricas, daquela que mais resiste aos tempos e que permanece metamorfoseada em algo como *materiais e variações*, em contraposição ao tema e variações – pois os materiais já não são mais necessariamente “temas”. Uma obra recente na qual trabalho muito essa questão de uma maneira bastante original é *Scriptio* para violino, e também seu duplo *TransScriptio*, para violino e eletrônica em tempo real. São duas obras recentes que compus em torno do violino e que depois desdobraram-se no *PostScriptio*, um concerto para violino e orquestra de câmara, e no *MetaScriptio*, meu projeto de música acusmática desse ano. Dessa maneira, você tem aí um desdobramento dessa peça inicial em quatro. Nela eu afrontei a ideia do tema e variação de uma maneira bastante refletida. Ligeti tinha razão: na grande parte das vezes, a questão formal se dá a partir de uma construção dos materiais que é muito local, muito particular daquela obra especificamente. Nós estamos em uma outra época, em que nós já não aceitamos as formas como paradigmas de referencialidades, tal como a gente aceitava a tonalidade de outrora. Mas isso não significa dizer que não podemos incluir problemas formais históricos no interior das obras, tal como no exemplo que eu dei das minhas peças para violino. Se você me perguntar: é um “tema e variação”? Não, não é. O tema está ali, mas o tema já é uma “variação do tema”. E assim por diante. São curvas das nossas espirais...

João G. Rizek: Obrigado pela entrevista!



Posted in [Música -- Music](#) | [Permalink](#)

Tweet | Like