

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS
CENTRO DE ARTES – CEART

LEONARDO CEZARI DE AQUINO

**TRAJETÓRIAS - MINIMALISMO E STEVE REICH DE
1965 A 1976**

FLORIANÓPOLIS – SC
2016

LEONARDO CEZARI DE AQUINO

**TRAJETÓRIAS - MINIMALISMO E STEVE REICH DE
1965 A 1976**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração: Musicologia.

Orientador: PROF. DR. Luigi Antonio Irlandini

**FLORIANÓPOLIS
2016**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

A657t Aquino, Leonardo Cezari de
Trajetórias: minimalismo e Steve Reich de 1965 a
1976 / Leonardo Cezari de Aquino. - 2016.
175 p. il.; 29 cm

Orientador: Luigi Antonio Irlandini

Bibliografia: p. 171-175

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Florianópolis, 2016.

1. Musicologia. 2. Música - estética. 3. Steve
Reich. I. Irlandini, Luigi Antonio. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 780.01 - 20.ed.

RESUMO

Este trabalho enfoca a produção inicial de Steve Reich (1936) e investiga sua relação com os pressupostos estéticos do que se entende por minimalismo dos anos 1960, considerando aspectos históricos e procedimentos criativos juntamente aos seus discursos teóricos. As peças de Reich compostas entre 1965 e 1976 são representativas da trajetória do compositor, pois apresentam em um pólo procedimentos mais radicais, oriundos dos experimentos com gravadores de fita – *Come out* (1966), *Piano phase* (1967), *Pendulum music* (1968) –, e em outro pólo peças para grandes grupos e instrumentos diversos – *Music for mallet instruments, voices and organ* (1973) e *Music for 18 musicians* (1976) – que se distanciam da estética da “música enquanto processo gradual” tal como exposta pelo próprio compositor em texto homônimo (1968). Nessa trajetória musical, historicamente associada ao minimalismo, as mudanças nos métodos e nos procedimentos composicionais empregados por Reich suscitam questões que permitem problematizar essa relação direta entre o compositor estadunidense e a estética minimalista. Para tanto, o primeiro capítulo assume um caráter histórico e é destinado à identificação de um paradigma minimalista a partir da literatura, levando em conta a interseção entre teoria musical e crítica de arte, já que foi no contexto das artes plásticas que o termo “minimalismo” se originou. Tendo definido um paradigma minimalista de referência, o segundo capítulo, de natureza analítica, confronta os pressupostos desse paradigma com peças de Reich referentes ao período selecionado, procurando observar em que medida Reich se conecta ou se afasta do minimalismo, considerando também a possibilidade de surgimento do que se denominou “pós-minimalismo”. Diante da análise da obra inicial de Steve Reich e sua relação com o minimalismo, o terceiro capítulo propõe uma leitura teórica levando em consideração a concorrência e/ou coexistência das grandes narrativas da modernidade e da pós-modernidade nos anos 1960. Esse embate está materializado na trajetória inicial de Reich, do mesmo modo como alguns autores consideram o minimalismo um ponto de virada no discurso das artes do século XX. Seguindo essa metodologia que parte de uma perspectiva micro – um período delimitado na obra de um compositor específico – para uma perspectiva macro – o problema das grandes narrativas no século XX – conclui-se que Reich, ao se afastar do minimalismo, afasta-se também de uma ideia de modernismo apresentando elementos que podem ser associados ao pós-modernismo.

Palavras-chave: Musicologia. Estética. Século XX. Minimalismo.
Steve Reich.

ABSTRACT

This study focuses the early work of Steve Reich (1936) investigating its relation with the aesthetic principles of what has been called minimalism of the 1960s, taking into consideration historical aspects and creative procedures along with their theoretical discourses. The pieces composed by Reich between 1965 and 1976 are representative of the composer's trajectory because they display, on one side, radical procedures that resulted from experiments with tape recorders – *Come out* (1966), *Piano phase* (1967), *Pendulum music* (1968) –, and on the other extreme pieces for large ensembles and distinct instruments – *Music for mallet instruments, voices and organ* (1973) and *Music for 18 musicians* (1976) – which move away from the aesthetics of “music as a gradual process” as exposed by the composer himself on the homonymous text (1968). In this musical trajectory, historically associated to minimalism, the changes in the compositional methods and procedures employed by Reich raise questions that allow one to question the direct connection between the North-American composer and the minimalist aesthetic. In order to do so, the first chapter takes a historical approach aiming to identify a minimalist paradigm derived from the literature, taking into account the intersection between music theory and art criticism, which is the context in which the term “minimalism” first appeared. The second chapter, analytical in nature, confronts the principles of such paradigm with Reich's pieces from the selected period, seeking to observe to what extent Reich's music connects to or moves away from minimalism, also considering the appearance of “post-minimalism”. Having analysed the relation between Reich's early work and the minimalist aesthetic, the third chapter proposes a theoretical reading of such frame taking into consideration the concurrency and/or coexistence of the great narratives of modernity and post-modernity in the 1960s. This concurrency is materialized in Reich's early work, in the same way that some authors consider minimalism as a turning point in the discourse of the arts in the twentieth century. Following this methodology that departs from a micro perspective – a determined period in the work of a specific composer – to get into a macro perspective – the problem of the great narratives in the twentieth century – one concludes that Reich, in moving away from minimalist principles, also moves away from an idea of modernism, presenting features that can be related to post-modernism.

Keywords: Musicology. Aesthetics. 20th century. Minimalism. Steve

Reich.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Barnett Newman, <i>Cathedra</i> (1951)	30
Figura 2 – La Monte Young, <i>Composition 1960 #7</i> (1960)	33
Figura 3 – Donald Judd, <i>Untitled</i> (1971)	35
Figura 4 – John Cage, <i>4'33"</i> (1952)	38
Figura 5 – Donald Judd, <i>galvanized iron</i> (1973)	93
Figura 6 – Frank Stella, <i>Arundel castle</i> (1959)	95
Figura 7 – Excerto de <i>Piano phase</i> .	98
Figura 8 – Steve Reich, <i>Pendulum music</i> estreia em Nova Iorque, Maio de 1969	104
Figura 9 – Padrões defasados em <i>Music for pieces of wood</i>	123
Figura 10 – <i>Six pianos</i> , compassos 1-5	124
Figura 11 – Somatória das vozes na base de <i>Six pianos</i>	126
Figura 12 – <i>Music for 18 musicians</i> , acordes básicos.	131
Figura 13 – Esquema teórico	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. UM PARADIGMA MINIMALISTA	23
1.1 MOTIVAÇÕES HISTÓRICAS – ENTRE A MÚSICA E AS ARTES PLÁSTICAS	26
1.2 REPETIÇÃO E PULSO: PARÂMETROS MUSICAIS MINIMALISTAS	49
1.2.1 Decorrências da repetição na música minimalista	49
1.2.2 Modos de repetição e modos de escuta	54
1.2.3 O monólito da música	59
1.3 AS TRÊS ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS	65
2. STEVE REICH DE 1965 A 1976	81
2.1 <i>PHASE SHIFTING</i> , OU DEFASAGEM GRADUAL	84
2.1.1 <i>Come out</i> e a obra-enquanto-processo	86
2.1.2 <i>Piano phase</i> e a ênfase na superfície	94
2.1.3 <i>Pendulum music</i>, escultura sonora e teleologia	102
2.2 O PRINCÍPIO DE AUMENTAÇÃO GRADUAL	109
2.2.1 <i>Four organs</i> e a primazia do pulso	111
2.3 <i>CONSTRUCTION AND REDUCTION</i> , CONSTRUÇÃO E REDUÇÃO	116
2.3.1 <i>Six pianos</i>, repetição e o uso de material tonal/modal	123
2.4 <i>MUSIC FOR 18 MUSICIANS</i> , COMPOSIÇÃO E O DECLÍNIO DOS PROCESSOS	130
3. TRAJETÓRIAS	141
3.1. MINIMALISMO, PÓS-MINIMALISMO	144
3.2 <i>A TRADIÇÃO DA RUPTURA</i> , UMA LEITURA DO MODERNISMO	150
3.3 NA ENCRUZILHADA	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
4. REFERÊNCIAS	171
4.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
4.2 REFERÊNCIAS ÁUDIO E VÍDEO	174
Peças de Steve Reich por ordem cronológica	174

INTRODUÇÃO

As peças que Steve Reich compôs nos anos de 1965-1966 se diferem em aspectos fundamentais daquelas compostas alguns anos depois, a partir dos anos 1970. No primeiro momento, o emprego de fitas magnéticas, de gravações selecionadas, editadas e transformadas em *loops*, somadas à descoberta do processo de *phase shifting* em que motivos rítmico-melódicos vão gradativamente saindo de sincronia, apresentam um procedimento que foi associado à tendência minimalista norte-americana. A essa tendência, que surgiu paralelamente nas artes visuais e na música, foram atribuídas definições que, de um modo ou de outro, apontam para uma estética relativamente econômica, tal como coloca o musicólogo Wim Mertens em seu livro *American minimal music* (1988), definindo o minimalismo como uma linguagem que opera a “extrema redução dos materiais musicais”¹ (1988, p. 11). Similarmente, o musicólogo Edward Strickland aponta para a “severidade dos meios, clareza da forma e simplicidade da estrutura”² (STRICKLAND apud SHELLEY, 2013, p. 63) apresentadas nas peças minimalistas, no mesmo sentido em que o compositor Michael Nyman comenta a “redução da atividade-sonora a um mínimo absoluto” submetido a “procedimentos altamente disciplinados”³ (NYMAN, 1999, p. 139).

Alinhados com essas definições, os procedimentos iniciais de Reich que resultaram em *It's gonna rain* (1965) e *Come out* (1966), na medida em que se apropriam de objetos sonoros encontrados, se conectam tanto à *musique concrète* de

¹ “an extreme reduction of the musical means” (Todas as traduções do autor, exceto quando indicado)

² “severity of means, clarity of form and simplicity of structure.”

³ “This music not only cuts down the area of sound-activity to an absolute (and absolutist) minimum, but submits the scrupulously selective material to mostly repetitive, highly disciplined procedures which are focused with an extremely fine definition.”

Pierre Schaeffer (1910) , com seus materiais sonoros derivados de gravações, quanto à incorporação dos *readymades* duchampianos que o crítico de arte Hal Foster (2014) identifica na escultura minimalista, na qual o papel do artista é mais o do arranjador de elementos do que do compositor propriamente dito; o material não é criado, ele já está pronto e é submetido à montagem. Aí está colocado o minimalismo radical, experimental, que para alguns pesquisadores, segundo o musicólogo Peter Shelley, “é uma prática que morreu quase no mesmo momento em que começou, exaurido pela sua necessária simplicidade”⁴ (2013, p. 4). No documentário “Steve Reich: A new musical language” (WILLIAMS, 1987), Reich comenta suas peças para fita magnética e o processo de *phase shifting* dizendo que “se essas ideias se aplicassem somente a fitas, então elas seriam de fato um truque, e teriam o futuro de um truque”⁵, assinalando a necessidade de estender a aplicação de tal processo para performances instrumentais.

Seguindo sua trajetória, Reich então empregou o mesmo processo na criação de peças para execução ao vivo, que iam além do 'truque', e daí surgiram *Piano phase* (1967) e *Violin phase* (1967). A opção de Reich por abandonar as composições para fitas magnéticas assinala, em certo sentido, a exaustão da linguagem experimental minimalista que Shelley comenta, tal como colocado acima. Ainda assim, essas peças de 1967 podem ser entendidas como características do minimalismo definido por Mertens, pois são constituídas por um único motivo rítmico-melódico submetido à repetição que conduz o *phase shifting*. Por outro lado, já não é possível afirmar sua relação com os *readymades* uma vez que tais motivos rítmico-melódicos foram criados pelo compositor, e não apropriados de uma gravação. Em seu texto sobre o

⁴ “For some scholars, minimalism is a practice that died out almost as soon as it began, exhausted by its necessary simplicity.”

⁵ “I felt without any question that if these ideas applied only to tape, then indeed they were gimmicks, and had the future of a gimmick.”

processo criativo de *Piano Phase* (REICH, 2004, p. 22), Reich comenta a transposição da técnica de *phase shifting*, originada em máquinas, para a performance ao vivo, colocando que “não conseguia pensar em nada a fazer com músicos ao vivo que fosse tão interessante quanto o processo de *phase shifting*”⁶ (REICH, 2004, p. 22). A descoberta da possibilidade de empregar tal processo em composições para performance ao vivo aparece, em *Piano Phase* (1967), como uma virada importante nos métodos composicionais de Reich, cujo interesse pela performance musical passa a ser predominante desde então.

A partir dos anos 1970, em peças como *Four organs* (1970), *Drumming* (1971), *Music for pieces of wood* (1973) e *Six pianos* (1973), o compositor americano se abre para novos procedimentos, desenvolvendo as técnicas de aumentação gradual e de construção e redução. As peças desse período, embora ainda estejam reduzidas em instrumentação e textura, apresentam variação rítmica, melódica, e mesmo harmônica em *Six pianos*, que está ausente nas peças anteriores. Ao longo do período entre 1965 e 1973, percebe-se não só uma mudança no tipo de material e nas técnicas empregadas nas peças de Reich, como também um mudança de postura com relação ao trabalho composicional, que vai gradativamente se afastando do processo rigoroso. Tomando por referência o texto de Reich de 1968, “Music as a gradual process” (REICH, 2004), pode-se observar que nos anos 1970 o compositor vai se distanciando dos princípios ali estabelecidos, principalmente da ideia de um processo enquanto estrutura global que determina simultaneamente os “detalhes nota-a-nota” e a “forma geral” da peça⁷ (REICH, 2004, p. 33-35).

⁶ “I could think of nothing else to do with live musicians that would be as interesting as the phasing process.”

⁷ “To facilitate closely detailed listening a musical process should happen extremely gradually.” (Tradução do autor) “The distinctive thing about musical processes is that they determine all the note-to-note details and the

Ainda em 1973, a peça *Music for mallet instruments, voices and organ* aparece como distanciamento definitivo da linguagem inicial de Steve Reich. O compositor passa a empregar uma instrumentação considerável que demanda um grupo de músicos para executar a peça ao vivo, o que implica em variação de timbres, de textura, ritmo e melodia. Além disso, tal como descrita em *Writings about music* (REICH, 2004, p. 76), a peça é dividida em quatro seções caracterizadas por mudanças de escala e compasso (Fá dórico, 3/4; Lá dórico, 2/4; Si menor [eólio], 3/4; e Ré maior, 3/4 [jônio]). Ao introduzir essas modulações súbitas, Reich se afasta dos processos de música gradual e também da redução extrema dos materiais. A partir daí, as peças subsequentes de Reich confirmam esse afastamento e demonstram o desenvolvimento da linguagem musical do compositor, que parte do minimalismo radical em busca de uma nova música para posteriormente recuperar e dialogar com o sistema tonal da música ocidental, configurando uma estética que leva autores como Dimitri Cervo (2007) e Jonathan Bernard (2003) a discutir o termo pós-minimalismo.

A trajetória musical de Steve Reich brevemente descrita aqui funcionará como fio condutor para a discussão apresentada nesta dissertação, cujo objetivo é problematizar a correspondência historicamente estabelecida entre as peças iniciais de Reich e um determinado paradigma minimalista situado entre as narrativas do modernismo e do pós-modernismo. A opção por focar o período inicial da produção do compositor decorre da constatação de que, a partir de 1976, com a peça *Music for 18 musicians*, os procedimentos empregados por Reich se distanciam muito do que os autores em questão identificam como minimalismo. Como o interesse desta investigação está justamente em observar as questões envolvidas no surgimento de Reich enquanto minimalista e seu posterior afastamento da estética rigorosa, o recorte histórico

de 1965 a 1976 deverá ser suficiente, já que a composição *Music for 18 musicians* (1976) é referida por Taruskin (2011) e por Bernard (1993) como possibilidade de início do pós-minimalismo em Reich.

Tendo delimitado o objeto de estudo, o primeiro passo deste trabalho consiste na determinação de um paradigma minimalista que possa servir de referência para a análise das obras de Reich, já que foi sob essa ótica que as peças do período selecionado foram marcadamente interpretadas. Assim, o primeiro capítulo, de caráter histórico, busca na literatura definições e características acerca da estética minimalista tal como surgia nos anos 1960, levando em conta suas motivações históricas com relação aos seus precedentes estéticos no século XX. Por opção metodológica sustentada nos textos de Bernard (1999) e Shelley (2013), essas definições e motivações históricas serão buscadas na conjunção entre teoria musical e crítica de arte, levando em conta o intercâmbio de ideias entre diferentes áreas nos anos 1960 e a importância das artes plásticas para a consolidação da estética minimalista. Os textos de Nyman (1999) e Mertens (1983) farão o contraponto com uma abordagem mais estritamente musical, juntamente com as teorias de Ferraz (1998), Stoianova (1977) e Wisnik (1989). Os textos de Reich, “Music as a gradual process” (1968), e dos artistas plásticos Donald Judd, “Specific objects” (1965), e Robert Morris, “Notes on sculpture - part I and II” (1968), serão adotados como referências primárias de modo que o embasamento prático dos próprios artistas possa ser cruzado com as definições de críticos e teóricos. Com intenção de definir um paradigma minimalista de referência, no primeiro capítulo são enumerados os pressupostos teóricos tal como os autores em questão os apresentam, entendendo-os como fundamentos do minimalismo; como base para as análises musicais subsequentes em que esses pressupostos serão confrontados e problematizados.

O segundo capítulo apresenta um caráter mais analítico,

em que seis das peças produzidas por Reich no entre 1965 e 1976 são observadas em detalhe, com eventuais menções a outras peças do período. As análises consistem primariamente em um confronto conceitual entre as peças selecionadas e o paradigma estético minimalista definido no primeiro capítulo, levando em consideração as próprias descrições que Reich faz das peças em *Writings on music* (2004), como também análises de outros autores como Taruskin (2011) e Schwarz (1981). É nesse confronto que os pressupostos teóricos discutidos no primeiro capítulo eventualmente se tornam problemáticos e, portanto, serão comentados criticamente. No processo de cruzamento entre produtos artísticos e discurso teórico, deverá ficar claro quais são os pontos de contato e de afastamento entre a produção inicial de Reich e o minimalismo em sua origem, e quais são as mudanças conceituais que conduzem esse afastamento estético. O horizonte dessas análises é a questão do pós-minimalismo e da coexistência/concorrência entre modernismo e pós-modernismo na prática de Reich, enfoque do seguinte.

O terceiro e último capítulo adota uma abordagem mais teórica, propondo uma leitura que observa na trajetória inicial de Reich a passagem do minimalismo para o pós-minimalismo, do modernismo para o pós-modernismo. Inicialmente, consideram-se os textos de Johnson (1994), Bernard (2003) e Cervo (2007) sobre a questão do pós-minimalismo e de seus indícios pós-modernos. Faz-se necessário, então, estabelecer uma ideia tanto de modernismo quanto de pós-modernismo; a primeira é buscada na noção de *tradição da ruptura* tal como definida por Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013), e a segunda se fundamenta nas discussões de Shelley (2013) e de Foster (2014) em torno do minimalismo e de suas ambivalências ideológicas. Diante desse quadro, busca-se expor relações e contradições, continuidades e rupturas entre a metodologia composicional de Reich e o discurso da arte moderna, que no período pós-guerra encontra uma

encruzilhada. Em suma, o percurso deste trabalho tem a intenção de: 1) estabelecer um paradigma da arte minimalista na intersecção entre música e artes plásticas; 2) problematizar a relação da trajetória inicial de Steve Reich com tal paradigma; e 3) situar historicamente a produção de Reich no período de 1965 a 1976, a fim de fazer uma leitura da sua trajetória enquanto ambivalente diante de noções de modernismo e de pós-modernismo.

1. UM PARADIGMA MINIMALISTA

Falar sobre a produção inicial de Steve Reich implica necessariamente em falar sobre o minimalismo dos anos 1960, o que por sua vez conduz a uma discussão estética estendida para além da música. Para compreender o que é minimalismo e de que forma determinadas peças de Steve Reich se relacionam com o termo, é necessário considerar aspectos estéticos que surgiram inicialmente fora da música, tal como nos apontam os musicólogos Jonathan Bernard e Peter Shelley juntamente com o teórico de arte Hal Foster, já que o termo minimalismo foi usado nos Estados Unidos a partir dos anos 1960 em referência a peças da pintura, escultura, música e suas possíveis intercessões. Somado a isso, tem-se documentada a convivência de Reich com artistas de outras áreas, o que evidencia as polinizações cruzadas entre conceitos, métodos e procedimentos aplicados a diferentes mídias na arte emergente da época. Percorrendo a literatura percebe-se que as peças identificadas como minimalistas por teóricos e críticos possuem elementos formais e conceituais em comum que possivelmente delimitam uma estética, e para investigar a trajetória inicial de Steve Reich sob a ótica do minimalismo é preciso trazer à tona esses elementos e torná-los operativos.

O fato é que, situado na intercessão entre as artes visuais, a música e a performance, o minimalismo se tornou uma chave de interpretação para as práticas artísticas que surgiram nos Estados Unidos dos anos 1960, e logo teve em Steve Reich um de seus representantes musicais icônicos. Como compositor que viveu nessa década um importante momento da sua carreira, em que buscava consolidar uma linguagem musical, tal como nos conta no documentário “Steve Reich: A new musical language” (WILLIAMS, 1987), a relação de sua obra inicial com o minimalismo é dupla: por um lado, essas peças iniciais podem ser lidas como produtos de um determinado contexto histórico de reação às tendências estéticas antecedentes, segundo Bernard (1993) e Nyman

(1999), o expressionismo abstrato, o serialismo e a música indeterminada, como veremos adiante. Por outro lado, essas peças foram agrupadas juntamente com o trabalho de outros artistas sob a nomenclatura de minimalismo, o que é resultado da recepção artística do período que, como em outros períodos históricos, precisou forjar um termo para definir determinada tendência estética emergente: “as palavras '*minimal*' e arte '*minimalista*' começaram a aparecer no léxico da crítica de arte dos anos 1960 [...]”⁸ (SHELLEY, 2013, p. 12). De um lado temos, então, a óbvia inserção do artista em seu momento histórico; de outro lado, temos o trabalho da teoria e da crítica que nomeia e, de certa forma, essencializa um dado conjunto de práticas artísticas com a intenção de interpretá-la, defini-la e julgá-la (SHELLEY, 2013, p. 7-9). O minimalismo enquanto paradigma estético se funda nesse jogo entre produtos artísticos e discurso teórico, o que é recorrente nas artes no século XX em que o processo criativo passa também pela reflexão crítica. Neste capítulo pretende-se averiguar de que forma e por meio de que conceitos o discurso teórico acerca do minimalismo se relaciona com os produtos da arte *minimal* norte-americana dos anos 1960, considerando também as divergências desses produtos minimalistas em relação aos seus antecedentes históricos, o que alguns autores interpretam como uma forma de reação estética.

O artigo “The minimalist aesthetic in the plastic arts and in music”, de Jonathan Bernard, embora publicado num periódico musical, o *Perspectives of New Music*, investiga a estética minimalista buscando seu significado no contexto da escultura e pintura norte-americanas em que, segundo o autor, o termo tem sua origem (BERNARD, 1993, p. 86). Bernard coloca que, quando aplicado à música de compositores que vieram a ser minimalistas canônicos, esse termo tem sido criticado por sua imprecisão e generalidade. Assim, a intenção

⁸ “the words '*minimal*' and '*minimalist*' art began to make their way into the art-critical lexicon of the 1960s [...]”

de Bernard é discutir aspectos que constituem tanto o minimalismo nas artes plásticas quanto o minimalismo musical para demonstrar de que modo essas práticas se conectam partindo da premissa de que o “termo *minimal* não é completamente inapropriado para a música de certos compositores quando construído de acordo com o seu significado nas artes plásticas”⁹ (BERNARD, 1993, p. 87). Do mesmo modo, enquanto procura definir o minimalismo musical no primeiro capítulo de sua tese, Peter Shelley examina registros históricos e invoca textos de artistas visuais como Donald Judd e Robert Morris, enfatizando também a relevância do estudo de Strickland que procura “compreender a música minimalista no contexto de outras formas de minimalismo”¹⁰ (SHELLEY, 2013, p. 65).

Além de aparecer no trabalho de críticos e teóricos, a relação entre o minimalismo plástico e o musical aparece também na fala do próprio Reich que, em entrevista publicada em 1972 em um fórum de artes (não por acaso), comenta sua convivência e proximidade com as esculturas de Richard Serra e com os filmes de Michael Snow. Reich coloca que

a analogia que eu via com as esculturas de Serra, suas folhas de chumbo escoradas e obras com postes, era que a suas obras e as minhas são mais sobre materiais e processos do que sobre psicologia. Nos filmes de Snow, há geralmente um processo contínuo em ação, seja um movimento de câmera repetitivo ou contínuo, que segue seu caminho inexoravelmente, em geral com mudanças lentas¹¹ (REICH, 2007, p. 32).

⁹ “the term minimal is not at all inappropriate to the music of certain composers when construed according to its meaning in the plastic arts.”

¹⁰ “his [Strickland's] insistence on understanding minimalist music in the context of other forms of minimalism sets a good precedent for minimalist scholarship.”

¹¹ “the analogy I saw with Serra's sculpture, his propped lead sheets and

Nessa pequena fala se apresentam alguns dos elementos que são abordados pela literatura a respeito da arte minimalista, tal como a ênfase nos materiais e no processo de determinada peça, e o emprego de processos contínuos, repetitivos, que inexoravelmente seguem seus cursos passando por mudanças graduais. Juntamente com a economia dos meios, a clareza da forma e a simplicidade da estrutura propostos por Strickland, aí se coloca o indício de um paradigma minimalista. Esses elementos serão tratados mais detalhadamente no capítulo sobre as peças selecionadas de Steve Reich para averiguar como se relacionam com tal paradigma. Por ora, a intenção é indicar pontos de contato entre a música minimalista e a arte *minimal* em geral, justificando assim a escolha metodológica de procurar um paradigma minimalista na interseção entre música e artes plásticas.

1.1 MOTIVAÇÕES HISTÓRICAS – ENTRE A MÚSICA E AS ARTES PLÁSTICAS

Peter Shelley, tendo consciência de que os procedimentos minimalistas não são particularmente inéditos na história da arte, coloca que “o elemento determinante do minimalismo é a sua localização histórica”¹² (2013, p. 63), ou seja, sua situação no mundo das artes da segunda metade do século XX, entre a modernidade e a pós-modernidade. Nesse sentido, Bernard coloca que os procedimentos em comum entre o minimalismo musical e o plástico se constituem como reação à “natureza de seus predecessores imediatos” (1993, p. 87), no caso, como já citado, o expressionismo abstrato, o serialismo europeu e a música indeterminada norte-americana. Se a redução dos elementos e a clareza da forma não são

pole pieces, was that his works and mine are more about materials and process than they are about psychology. In Snow's films, there is usually some continuous process at work, either a repetitive or continuous camera movement, which inexorably goes along its way, often with slow changes.”

¹² “The determining element of minimalism then is its historical location.”

historicamente inéditas, no século XX tais abordagens retornam como alternativas tanto à complexidade do serialismo, quanto à multiplicidade, à ausência de limites e à consequente falta de controle sobre o produto artístico final que Bernard identifica na estética expressionista abstrata e na música indeterminada. Como veremos, é por meio da definição de três estratégias criativas identificadas como operantes a partir dos anos 1950 que Bernard situa o minimalismo historicamente e indica sua oposição ao expressionismo abstrato, ao serialismo e à música indeterminada.

O autor constroi seu argumento inicialmente retomando as questões que delinearão o expressionismo abstrato na pintura norte-americana, caracterizado por um “alto grau de espontaneidade gestual que comunicava vividamente a presença do artista *na obra*”¹³ (BERNARD, 1993, p. 87). A natureza gestual dessas obras fica evidente em Jackson Pollock, o pintor estadunidense que na década de 1940 protagonizou as técnicas de *action painting* e *dripping*, em que deitava a tela no chão e, enquanto caminhava à sua volta, deixava a tinta pingar por toda a tela (e mesmo fora dela). Além da natureza gestual materializada no movimento e nas pinceladas (ou gotas de tinta) conduzidas pelo pintor, o expressionismo abstrato trabalhava com elementos da intuição, do improvisado e da imprevisibilidade em obras que são elaboradas à medida em que vão sendo produzidas (*work-it-out-as-you-go-along*), o que, segundo Bernard (1993, p. 91), coloca em evidência a própria personalidade do artista, cujo valor artístico estava associado à ideia de *expressão*. Embora Bernard não comente a questão do expressionismo na música, pois o foco de seu artigo está nas artes plásticas do período pós-segunda-Guerra nos Estados Unidos, a associação da produção de Arnold Schoenberg com o expressionismo

¹³ “The reigning style of the fifties, abstract expressionism, was characterized – especially in painting – by a high degree of gestural spontaneity which vividly conveyed the presence of the artist *in the work*.”

européu do início do século é comum na história da música, o que fica evidente na afirmação de Shelley a respeito da peça *Erwartung* (1909): “Para a maioria dos ouvintes, parece razoável pensar a peça *Erwartung* como sendo expressionista e altamente expressiva”¹⁴ (2013, p. 4). Na definição de David Fanning que consta no dicionário Grove, a música expressionista do início do século XX apresenta “uma superfície extravagante e caótica” que “comunica turbulência na psique do compositor”¹⁵ (2015, p. 1). Assim, apesar seu distanciamento histórico e do emprego de procedimentos distintos, as peças “atonais livres” se aproximam esteticamente do expressionismo de Pollock na medida em que ambas surgem no século XX como linguagens artísticas particulares, expressivas de uma determinada subjetividade que se afirma radicalmente pela diluição de noções tradicionais como simetria, consonância e ordem, problematizando assim as próprias categorias tradicionais de arte e música.

Nos anos 1950, algumas reações à estética expressionista abstrata aparecem marcadamente no contexto artístico norte-americano, como por exemplo as pinturas “listradas” de Barnett Newman que, tal como nos aponta Bernard, apresentavam a ideia de uma “simplificação e redução drásticas” do material, o “objeto enquanto objeto”, conduzindo a uma suposta “literalidade” da obra que viria a ser crucial para o minimalismo (BERNARD, 1993, p. 91). Na narrativa de Bernard, dois artistas dos anos 1960 aparecem como continuadores das ideias de Newman em reação ao expressionismo abstrato: Frank Stella e Donald Judd, segundo o autor, atingiram naquele momento uma intensa insatisfação com a tendência expressionista de atrair a atenção para a personalidade do artista (BERNARD, 1993, p. 93). Peter

¹⁴ “For most listeners it is fairly unproblematic to think of *Erwartung* as being both Expressionistic and highly expressive [...]”

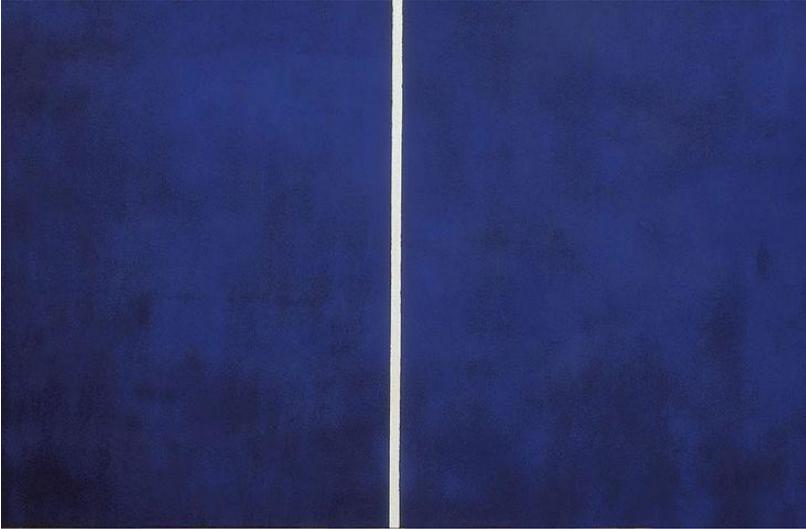
¹⁵ “an extravagant and chaotic surface conveys turbulence in the composer's psyche.”

Shelley comenta o aspecto inexpressivo da arte minimalista assinalando a natureza auto-referencial das obras: “Assim como tantas ilhas no oceano, essas peças e esculturas se sustentam somente em seus processos formais, negando qualquer expressão animística”¹⁶ (2013, p. 325). Na música, a ausência de expressividade aparece nas vanguardas pós-segunda-Guerra, como no serialismo integral, mas enquanto embasamento para o minimalismo é identificada por Shelley principalmente em Cage: “A música de Cage, por exemplo, apresenta um grau similar de inexpressividade autônoma”¹⁷ (2013, p. 325). Tanto para Bernard quanto para Shelley, portanto, o minimalismo musical herda essa inexpressividade da música indeterminada de Cage expondo-a através de outros procedimentos, como no caso de Steve Reich e o uso de processos musicais audíveis que se desenvolvem de maneira autônoma, ou nas telas rigorosamente uniformes de Newman e Stella (Figura 1).

¹⁶ “Like so many islands in the sea, these pieces and sculptures rely only upon their formal processes, denying any animistic expression.”

¹⁷ “Cage's music, for example, presents a similar degree of autonomous inexpressiveness.”

Figura 1 – Barnett Newman, *Cathedra* (1951)



Fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/d0/0f/86/d00f86609927528e0791f443bf4d45da.jpg>>

Bernard reproduz uma fala de Frank Stella que é bastante ilustrativa dessa insatisfação progressiva com relação à subjetividade extrema do expressionismo abstrato nas artes, o que conduziu à busca por uma arte auto-referencial potencialmente inexpressiva:

Eu havia sido afetado de maneira ruim pelo que se chamou de romance do Expressionismo Abstrato ... a ideia do artista enquanto uma pessoa extremamente sensível, transformadora, ambiciosa eu comecei a me sentir fortemente inclinado a encontrar algo que pudesse ser estável de alguma maneira, algo que não fosse uma constante reprodução da sua [do artista] sensibilidade¹⁸ (STELLA, apud BERNARD, 1993, p. 93).

¹⁸ “I had been badly affected by what could be called the romance of Abstract Expressionism ... the idea of the artist as a terrifically sensitive person, ever-changing, ever-ambitious ... I began to feel very strongly about

Tal insatisfação levou esses artistas a adotarem estratégias que, segundo Bernard, os levaram a se desvencilhar dos ideais expressionistas, e, por consequência, da preponderância da expressão subjetiva no fazer artístico. Bernard enumera as três estratégias:

(1) a minimização do acaso ou acidental; (2) uma ênfase na *superfície* da obra, por meio de uma aplicação de cor absolutamente uniforme – como se o ideal fosse uma pintura industrial – ou por meio de outras técnicas que produzissem um efeito excepcionalmente suave, como que finalizado por “máquinas”; (3) uma concentração no todo por oposição às partes – isto é, o arranjo por oposição à composição – e uma redução concomitante no número de elementos, resultando em um aspecto enxuto, contido¹⁹ (BERNARD, 1993, p. 95-96).

Essas estratégias, inferidas do universo da pintura e da escultura, foram se convertendo em parâmetros de uma nova estética que se delineava no final dos anos 1950 e se expandia para outras áreas da arte, como é o caso da música. Bernard enfatiza que a relevância de cada uma dessas três estratégias está no fato de que se aplicam tanto às artes visuais quanto à música, e juntamente com a teoria de Michael Nyman sobre o minimalismo musical podemos averiguar de que maneira isso acontece.

Michael Nyman, referido como o compositor que cunhou e posteriormente popularizou o termo *minimal music*,

finding something that was stable in a sense, something that wasn't a constant record of your sensitivity.”

¹⁹ “(1) the minimization of chance of accident; (2) an emphasis upon the surface of the work, by means of the absolutely uniform application of color – as if the ideal were an industrial paint job – or by other techniques that produced an exceptionally smooth, 'machined' finish; (3) a concentration upon the whole rather than the parts – that is, upon arrangement rather than composition – and a concomitant reduction in the number of elements, resulting in a spare, stripped-down look.”

dedica o último capítulo de seu livro ao debate acerca da música minimalista no seu livro *Experimental music: Cage and Beyond* (1999). O título do capítulo, “Minimal music, determinacy and the new tonality” indica de antemão o ponto de vista do autor inglês: a música minimalista dos anos 1960 como um retorno à determinação e à herança da música tonal no ocidente. Da mesma forma que Bernard, Nyman entende que, numa perspectiva histórica da música, o serialismo europeu – que ele identifica como a “vanguarda conservadora” – e a música indeterminada norte-americana – entendida como “experimental” – são os motivadores estéticos para o surgimento da música *minimal* (NYMAN, 1999), que aparece como uma reação a essas duas tendências anteriores. O ponto de encontro entre essas tendências tem um nome: La Monte Young, o compositor norte-americano que, aliando sua formação musical acadêmica ao contato pessoal e artístico com John Cage, atuou no grupo artístico multi-disciplinar *Fluxus*, ativo durante os anos 1950 em Nova York²⁰ (BERNARD, 1993, p. 93).

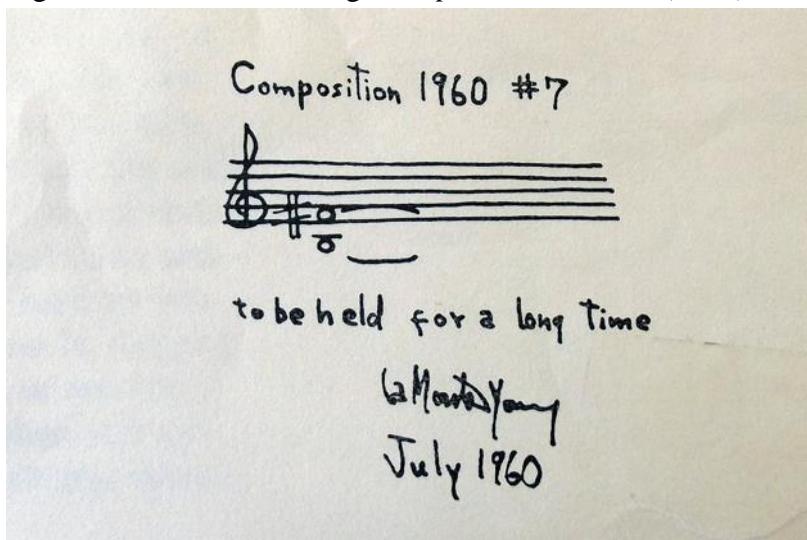
De acordo com Nyman, “os compositores do Fluxus revisaram a multiplicidade, encontraram suas deficiências, e optaram por reduzir seu ponto de atenção à singularidade”²¹ (NYMAN, 1999, p. 139). Isto significa que o impulso minimalista surgiu do interesse por reduzir as relações sonoras apresentadas em cada composição, muitas vezes limitando-as a um único intervalo, que é controladamente intensificado devido à sua duração estendida. Nesse sentido, então, La Monte Young, que passou tanto pelo serialismo quanto pela música indeterminada, é apontado como o protagonista desse reducionismo à singularidade, por exemplo, com a sua *Composition 1960 #7* (Figura 2), em que uma única quinta

²⁰ “the activities of the Fluxus group were probably the most significant in the transition to minimalism.”

²¹ “Fluxus composers reviewed multiplicity, found its deficiencies, and chose to reduce their focus of attention to singularity.”

justa deve ser “sustentada por um longo tempo”; John Cage, por sua vez, aparece mais como um motivador conceitual para tais procedimentos por levantar questões acerca da materialidade e autonomia do evento sonoro em sua obra musical e filosófica.

Figura 2 – La Monte Young, *Composition 1960 #7* (1960)



Fonte: <<http://fruitlet.steelbananas.com/wp-content/uploads/2015/01/La-monte-Young-composition-7.jpg>>

Com efeito, em seu paralelo com as artes plásticas, Bernard coloca que o expressionismo abstrato apresenta uma grande semelhança com a obra de Cage a partir dos anos 1950 por conta da sua ênfase no gestual e no acidental, como também pela sua quebra radical com o passado²² (BERNARD, 1993, p. 91). Dialogando com seus precedentes históricos, ambos os minimalismos, o plástico e o musical, procuraram reduzir o caráter acidental de suas obras, tal como nos sugere a

²² “In its focus upon the gestural and the accidental – and in its violent break with the past – abstract expressionist art bears a good deal of resemblance to the work of John Cage, Morton Feldman, and Earle Brown from the early fifties onward.”

primeira estratégia de Bernard, sendo que o minimalismo plástico o fez por meio da retirada do gesto humano da criação artística ao adotar um objeto industrial como obra (Donald Judd - Figura 3), e o minimalismo musical pelo emprego de processos musicais audíveis que determinam a peça como um todo (Steve Reich), numa tentativa de resistir às obras abertas, indeterminadas. Esses procedimentos se opõem à lógica do expressionismo abstrato e da música indeterminada porque, apesar de romperem com seus precedentes imediatos, restabelecem estéticas passadas, como o tonalismo musical e os *ready-mades* duchampianos, problematizando assim o discurso tradicionalmente modernista fundamentado no progresso e na busca pelo novo. Tal questão será discutida em detalhe no último capítulo, quando a questão da ruptura na modernidade será abordada diante da trajetória do minimalismo em Reich. Neste momento, é suficiente afirmar o lugar de John Cage juntamente com os expressionistas abstratos enquanto motivação e embasamento para o minimalismo nas artes, mesmo que de maneira reativa, pois são justamente os procedimentos adotados pelas obras abertas e indeterminadas que motivaram a mudança de direção minimalista.

Figura 3 – Donald Judd, *Untitled* (1971)



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03087_10.jpg>

O contexto histórico desses acontecimentos, aquele dos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, nos ajuda a esclarecer as razões conceituais para que o minimalismo emergisse em reação às tendências estéticas da época. Nyman, ao propôr a oposição entre a vanguarda europeia e o experimentalismo norte-americano, demonstra que ambos visavam em última instância o mesmo objetivo, ainda que por vias diferentes: abdicar de uma linguagem musical culturalmente estabelecida para criar uma nova estética, delineada a partir de uma *tabula rasa* que seria atingida por meio de métodos que retirassem o sujeito, o gosto e a memória do processo composicional (NYMAN, 1999). O radicalismo dessas tendências estéticas tal como descritas por Nyman é coerente com as ruínas da guerra que seguia latente nos anos 1950, em que as noções de ordem e caos se apresentam de forma confusa tanto nas artes quanto na sociedade. Tanto o serialismo integral quanto a música indeterminada corroboram

esse pensamento. Após um período tão radical, é sintomático que procedimentos minimalistas, ao mesmo tempo inovadores e restauradores, tenham ganhado corpo a partir dos anos 1960, pois, como veremos no último capítulo, tal momento histórico apresenta um enfraquecimento da ideologia da modernidade pautada na tradição da ruptura, o que significa que várias áreas do saber estavam se reformulando e buscando – muitas vezes no passado – alternativas para a racionalidade excessiva de uma cultura que se tornou gradativamente auto-destrutiva.

Pensar o experimentalismo americano e o serialismo europeu desse ponto de vista ajuda a compreender o rigor de seus métodos, extremamente ordenados e controlados, e a disparidade desses métodos em relação aos seus resultados estéticos que, por conta de sua complexidade, soam muitas vezes caóticos, irracionais, em peças como *Music of Changes* (1951), de John Cage, e *Structures I* (1952), de Pierre Boulez. Novamente, vemos que ambas as tendências se conectam no seu ponto de chegada, embora por trajetórias diferentes: o serialismo pela via da sobre determinação, controlando logicamente cada parâmetro musical, e o experimentalismo pela via da indeterminação, definindo processos e princípios extra-musicais que resultam em sonoridades imprevistas. O expressionismo abstrato, nesse sentido, se conecta à indeterminação experimental por conta dos seus procedimentos que evidenciam o acaso e o imprevisível, enquanto o serialismo teria relações mais próximas com o rigor do cubismo analítico de Pablo Picasso, geométrico, matemático. Corroborando tal relação e fornecendo a conexão entre a trajetória minimalista no universo musical e no plástico, Shelley coloca que “o minimalismo plástico reage contra o expressionismo abstrato e o cubismo analítico, enquanto o minimalismo musical reage contra o serialismo e a indeterminação radical”²³ (SHELLEY,

²³ “Plastic minimalism reacts against abstract expressionism and analytic cubism, while musical minimalism reacts against serialism and radical indeterminacy.”

2013, p. 72). Embora tal colocação caracterize uma generalização teórica, a retirada da expressividade subjetiva e a retomada de controle sobre o produto final da obra são elementos constitutivos tanto do minimalismo plástico quanto do musical.

Enquanto predecessoras do minimalismo, essas estéticas apresentam em seu fundamento pontos de contato como os expostos acima. Vejamos agora algumas de suas particularidades. De acordo com Nyman, a música experimental “não está interessada na exclusividade da permanência mas na exclusividade do momento”²⁴ (NYMAN, 1999, p. 9), e por conta disso percebe-se nessa abordagem uma ênfase em performances abertas, cujas composições são na verdade “*tasks*”²⁵ (NYMAN, 1999, p. 15) que o performer deve executar ou propôr para a plateia. O que resulta disso são peças que nunca soam da mesma maneira devido ao seu resultado sonoro proveniente de um ato cujas consequências são variáveis, imprevisíveis, problematizando assim a própria noção de composição musical no seu sentido tradicional. Um grande exemplo disso, que é também o ponto de partida da discussão de Nyman acerca da música experimental, é a famosa peça 4'33" (1952, Figura 4), de John Cage: na busca pela valorização da singularidade do evento sonoro, as performances abertas da música experimental abrem mão da permanência de uma composição tradicional.

²⁴ “The experimental composer is interested not in the uniqueness of permanence but in the uniqueness of the moment.”

²⁵ “For each experimental composition presents the performer with a task or series of tasks which extend and re-define the traditional (and avant-garde) performance sequence of reading-comprehension-preparation-production. David Tudor's task in 4'33" was merely to indicate the prescribed lengths of silence.”

do acaso, o compositor valoriza as relações sonoras imprevisíveis e inconcebíveis pela razão do sujeito, evidenciando assim a singularidade do momento de composição. Segundo Cage, essas composições são “uma forma de acordar para a vida em que vivemos, que é tão excelente uma vez que colocamos nossas mentes e desejos fora do seu caminho para que opere à sua própria vontade”²⁶ (CAGE apud NYMAN, 1999, p. 26). Esses são alguns dos elementos que vieram a caracterizar o que Nyman, e também outros escritores, identificam como indeterminação musical, extremamente explorada no universo da música experimental no sentido de fazer uma arte que “imita a natureza no seu modo de operar”²⁷ (CAGE, apud NYMAN, p. 26), que desvia o foco da intencionalidade do sujeito compositor e permite que os sons possam “ser eles mesmos ao invés de veículos para teorias concebidas pelos homens ou expressões de sentimentos humanos.”²⁸ (CAGE, 1961, p. 45). Claramente, o sistema tonal é um dos grandes alvos dessa crítica de Cage, pois nele os sons são submetidos a uma abstração que os organiza independentemente de suas qualidades físico-acústicas, estabelecendo de antemão relações causais que funcionam como uma ferramenta para o compositor. Nesse contexto, o compositor é o sujeito que exerce domínio sobre um sistema de caráter, pode-se dizer, linguístico, e assim manipula os sons de acordo com o seu desejo de comunicar e/ou expressar determinadas emoções. Para Cage, portanto, as composições experimentais são um modo de minar constantemente o estabelecimento de um sistema abstrato que se coloque a serviço da intenção subjetiva, mesmo que haja contradições

²⁶ “a way of waking up to the very life we're living, which is so excellent once one gets one's mind and on's desires out of its way and lets it act of its own accord.”

²⁷ “an art that imitates nature in its manner of operation.”

²⁸ “let the sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human feelings.”

nesse processo contínuo, já que a própria estética da indeterminação é uma teoria e se converte em uma espécie de intencionalidade – a intenção de libertar os sons. Ainda assim, o esforço da música experimental norte-americana dos anos 1950 no sentido de desprivilegiar o papel do compositor e de dar autonomia aos sons reverbera nas artes subsequentes.

Enquanto o experimentalismo musical, segundo Nyman (1999), destacou as obras abertas como meio de afirmar a singularidade do momento e reformular sua tradição musical, dando autonomia para a matéria sonora e retirando-a da esfera da intencionalidade e da representação, o radicalismo da vanguarda europeia, que teve seu auge no serialismo integral do pós-guerra, apostou na criação de um novo sistema musical que pudesse substituir o tonalismo enquanto modo de organização musical. Esse novo sistema musical, que teve seu início em Arnold Schoenberg, foi amplamente desenvolvido por Anton Webern e desembocou no serialismo integral dos anos 1950, impulsionou a ruptura com a hegemonia da harmonia enquanto definidora da estrutura através da total serialização lógica dos parâmetros musicais – altura, duração, intensidade e articulação – de modo que a série estabelecida no momento pré-composicional gerava automaticamente os limites de determinada obra. No entanto, embora configure uma ruptura estética com seu modelo tonal antecedente, a vanguarda serial europeia, diferentemente do experimentalismo norte-americano, pode ser entendida como uma continuação de sua tradição musical moderna num nível epistemológico, progressista e cientificista, – daí o uso do termo “vanguarda conservadora”, por Nyman (1999), que indica essa conexão entre a vanguarda serial e aquilo que o teórico Harry Lehmann denomina “modernismo clássico” (apud MAHNKOPF, s/d, p. 2), referente a compositores da primeira metade do século XX (Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Ives).

A música experimental norte-americana operava pela instabilidade, pela constante criação e destruição de métodos

composicionais, problematizando assim as próprias noções de autoria e de obra de arte. Na dita vanguarda conservadora, diferentemente, a ideia da criação de “grandes obras de arte” pautadas na permanência e em sistemas estáveis, desenvolvidas por compositores “Gênios”, levava adiante a ambição por crescente refinamento e intelectualidade de uma trajetória artística gradativamente associada a métodos matemáticos e científicos,²⁹ a ponto de tratar a atividade composicional como resolução de problemas para que resistissem a qualquer alusão ao tonalismo. Assim, a serialização integral dos parâmetros musicais, caracterizada pela sobredeterminação composicional em que, segundo o compositor Henry Pousseur, “tudo [...] é construído segundo medidas quantitativas preestabelecidas, tudo é justificado pelas regras de uma lógica puramente combinatória [...] nada é deixado aos cuidados da invenção livre” (POUSSEUR, 2008, p. 89), surgiu nos anos 1950 como o novo sistema musical que deveria dar continuidade à tradição musical europeia.

Observando as relações estéticas que se dão através da história, Jonathan Bernard coloca que a oposição radical a que os compositores minimalistas de 1950 e 1960 se propunham era em relação ao serialismo, enquanto Cage e seus seguidores eram tidos mais como “espíritos familiares” do que como uma “instituição a se rebelar contra” (BERNARD, 1993, p. 97). No entanto, a peça *Trio for Strings* (1958), de La Monte Young, que consiste em três vozes sustentando longas notas alternadamente, por vezes se sobrepondo em intervalos como

²⁹ Falando sobre o serialismo integral, Reginald Smith Brindle coloca: “Primeiramente, houve por algum tempo uma tendência para uma abordagem mais racional, mesmo matemática, com relação às artes [...] É suficiente lembrar que, já nos anos quarenta, linhas de pensamento matemáticas e científicas estavam invadindo o ramo da música.” (BRINDLE, 1987: 22); “Firstly, there had been a tendency for a more rational, even mathematical approach to the arts for some time. [...] It is sufficient to record that already in the Forties mathematical and scientific lines of thought were invading the realms of music.”

uma segunda menor (Dó# - Ré) em um estilo de orquestração que remete a Webern, é apontada por Strickland (apud SHELLEY, 2013, p. 64), entre outros, como a primeira peça minimalista – ou, pelo menos, protominimalista – embora apresente uma herança serialista identificada tanto por Shelley³⁰ (2013, p. 140) quanto por Clark³¹ (2015, p. 28). Tal encontro estilístico presente na peça de 1958 indica não tanto uma oposição radical entre minimalismo e serialismo, mas um desenvolvimento musical que passa pela vanguarda e pelo experimentalismo de Nyman para chegar a uma nova situação com La Monte Young, o agente “destilador e simplificador” (CLARK, 2015, p. 28) que expressou sua tendência *minimal* no modo como abordou a série dodecafônica no *Trio*, iniciando assim a estética que posteriormente o nomearia um minimalista canônico. De fato, em seu livro *American Minimal Music* (1983), o musicólogo belga Wim Mertens traça uma genealogia da música minimalista observando sua relação com a crescente tendência por atomização do som na música ocidental do século XX, em que as artes foram se tornando autônomas e auto-referenciais, livres da intenção do artista e de significados extra-musicais. Na narrativa de Mertens, cuja intenção não é a de elaborar uma história da música do século XX, mas sim de compreender a gênese da música minimalista, a linhagem traçada inclui Schoenberg, Webern, Stockhausen, Cage e, finalmente, os minimalistas, Steve Reich entre eles, o que indica uma complementaridade entre atonalismo, serialismo, música aleatória e indeterminada, até chegar no minimalismo. Mertens explica essa conexão por meio de conceitos que serão abordados a seguir.

Segundo o autor belga, nas peças seriais e nas

³⁰ “the bare-bones serialism of *Trio for Stings*”; “o serialismo cru de *Trio for Stings*”

³¹ “Por instinto, Young era um destilador e simplificador que tinha criado um protominimalismo com seu *Trio para Cordas*, de 1958, desacelerando e isolando cantos de séries dodecafônicas.”

indeterminadas, a atomização do som se manifesta pela ausência de relações de causa e efeito na estruturação da peça, já que cada evento sonoro é autônomo e completo por si só, tendo sido determinado por um processo maior que delinea a peça inteira: a série dodecafônica ou os jogos do acaso, respectivamente. Henry Pousseur, comentando a trajetória musical de Webern, coloca que seu procedimento composicional “consiste na diferenciação e dinamização da estrutura vibratória *interna* de cada evento auditivo, tornando-o digno da maior atenção possível” (POUSSEUR, 2008, p. 67), o que é uma abordagem nitidamente reverberante na música de John Cage e La Monte Young. Assim, essa colocação de Pousseur corrobora a pertinência da noção de atomização sonora na música do século XX tal como proposta por Mertens.

Nesse sentido, o serialismo e a música indeterminada “incorporam tendências totalmente contraditórias ainda que amplamente paralelas”³² (MERTENS, 1983, p. 105), e constituem assim a conjuntura estética que levou ao surgimento do minimalismo que, segundo o Mertens, resulta de dois aspectos estéticos fundamentais: *a substituição histórica do conceito de obra-enquanto-objeto pelo conceito de obra-enquanto-processo*, e *a unidade entre forma e conteúdo* (MERTENS, 1983, p. 95). Mertens define tais aspectos basicamente opondo a prática musical do século XX à tradição romântica, entendida como dialética e representacional. O minimalismo aparece nessa oposição como “o estágio final de um movimento anti-dialético que delimitou a música europeia de vanguarda desde Schoenberg, tendo culminado em John Cage”³³ (MERTENS, 1983, p. 87), trajetória em que houve um esforço progressivo na direção de retirar o sujeito da criação

³² “In a sense therefore, aleatoricism and serialism embody totally contradictory, yet largely parallel tendencies.”

³³ “it is clear that repetitive music can be seen as the final stage of an anti-dialectic movement that has shaped European avant-garde music since Schoenberg, movement that reached its culmination with John Cage [...]”

artística para conceber a composição de maneira objetiva e autônoma, o que levou à gradativa atomização do som e, por consequência, argumenta Mertens, à consolidação do conceito de obra-enquanto-processo e à unidade entre forma e conteúdo, características da origem minimalista. Nas palavras do autor:

O desaparecimento do conceito de obra-enquanto-objeto parece ter resultado da absoluta autonomia da obra. Essa autonomia, advogada por Schoenberg, Webern e compositores pós-serialistas, resultou na negação do sujeito. Além disso, a obra autônoma é marcada por uma extrema dualidade entre forma e conteúdo e sua tentativa de produzir uma música estritamente objetiva, por meio do controle total do material sonoro. Deste modo, o som foi atomizado e, livre de uma estrutura controladora, tornou-se autônomo, e esta autonomia foi desenvolvida amplamente por Cage e os compositores de música repetitiva³⁴. (MERTENS, 1983, p. 95)

É notável que o autor utilize o termo “música repetitiva” para se referir aos compositores que vieram a constituir o cânone da música minimalista. O emprego de tal terminologia decorre da explícita influência do texto “Musique répétitive” (1977), de Ivanka Stoianova, sobre o pensamento de Mertens. Nesse texto, que é uma das primeiras elaborações teóricas acerca da música de Reich, Glass e Young, são apresentadas as noções de repetição, teleologia e narratividade

³⁴ “The disappearance of the concept of work-as-object seems to have resulted from the absolute autonomy of the work. This autonomy, advocated by Schoenberg, Webern and post-serialist composers, resulted in the denial of the subject. In addition, the autonomous work is marked by extreme duality of form and content and its attempt to produce a strictly objective music, by means of the total control of sound material. Sound thus became atomized and, freed from a controlling structure became autonomous and this autonomy has been developed further by Cage and the composers of repetitive music.” (Nota do autor: Mertens utiliza os termos música repetitiva e música minimalista de forma intercambiável)

com as quais Mertens dialoga. Mais adiante, as questões colocadas por Stoianova serão discutidas em detalhe, particularmente o da função da repetição na música minimalista. Por ora, é suficiente esclarecer os conceitos propostos na genealogia musical de Mertens.

O conceito de obra-enquanto-objeto, que Mertens identifica como dominante na tradição musical até o século XX, implica necessariamente na existência de um sujeito que manipule e elabore esse objeto, de modo que a obra estaria sempre submetida ao sujeito: o sistema tonal é representativo desse conceito, pois funciona como uma linguagem em que, através de sua “gramática”, o sujeito compositor elabora uma narrativa musical compasso a compasso e se comunica com o ouvinte. Da mesma forma que Bernard identifica uma crescente insatisfação por parte de artistas plásticos dos anos 1950 com relação à extrema subjetividade do expressionismo abstrato, a que reagem procurando uma forma de arte “objetiva e estável”, Mertens vê na técnica dodecafônica de Schoenberg o início deste mesmo movimento na música, consolidado posteriormente no serialismo integral e na música indeterminada de Cage, em que as obras passam a ser processos que se desdobram em si mesmos. Ao compositor cabe a tarefa de submeter um material a um processo e simplesmente dispará-lo. Brindle (1987, p. 23) justifica essa crescente tendência à objetividade artística no século XX em função do contexto pós-guerra, em que o esforço conjunto por um recomeço histórico passa pela tentativa de apagamento das memórias do passado. Nas artes, o resultado disso foram métodos composicionais rigorosamente racionalizados que por meio da objetividade buscavam estabelecer uma linguagem a partir da *tabula rasa* isolada da memória subjetiva. É nesse contexto que Mertens observa a consolidação do conceito de obra-enquanto-processo, primeiramente com a sobredeterminação serialista e posteriormente com a indeterminação de Cage, incorporada de maneira relevante pela

obra inicial de Steve Reich.

Mertens define o conceito de obra-enquanto-processo: “Uma obra se torna um processo quando se refere somente a si mesma”³⁵ (1983, p. 89), ou seja, quando opera dentro de suas próprias tensões e não pela construção de um significado resultante da expressividade do compositor. Dentro da lógica do processo, seja por meio da serialização integral dos sons, dos procedimentos do acaso conduzidos por Cage ou da defasagem gradual de Reich, o sujeito não atua sobre a criação senão no momento pré-composicional, o que caracteriza a autonomia da obra. Impõem-se algumas regras e, a partir disso, a obra gera a si mesma. Além disso, a oposição entre forma e conteúdo deste modo se dilui já que, em um processo, não há uma estrutura controladora e a forma coincide com o conteúdo, como por exemplo nas peças iniciais de Reich, em que o processo determina “ao mesmo tempo os detalhes nota-a-nota e a forma geral da peça”³⁶ (REICH, 2004, p. 33).

Se no texto de Bernard o minimalismo é contextualizado no século XX como reação ao serialismo e à indeterminação, no argumento de Mertens, para estabelecer os conceitos de obra-enquanto-processo e de unidade entre forma e conteúdo, o minimalismo aparece como culminância epistemológica de uma trajetória estética do século XX, personificada nos compositores supracitados, que progressivamente reagiu à tradição ocidental romântica. Para explicar tal reação, Mertens assume dois pressupostos com relação à tradição romântica: 1) A música da tradição romântica é dialética: a dialética musical para Mertens se dá nas relações de tensão e repouso presentes na estrutura do sistema tonal, em que dado conjunto de sons se afirma por oposição àquilo que não é (o acorde dominante conduz à

³⁵ “A work becomes a process when it relates only to itself.”

³⁶ “The distinctive thing about musical processes is that they determine all the note-to-note (sound-to-sound) details and the overall form simultaneously.”

tônica), e que, através de suas relações causais, delineia uma forma que se afasta de seu centro para retornar a ele, colocando sempre os sons em função da forma, o que afirma a distinção entre esses dois elementos (MERTENS, 1983, p. 87-92). Mertens coloca também que a música dialética tem uma característica narrativa inerente à harmonia funcional, em que ocorre o desenvolvimento de tensões a ser resolvido estruturalmente pelas cadências harmônicas no retorno ao centro tonal (1983, p. 16-17); p. 2) A música da tradição romântica é representacional: com suas relações de tensão e repouso, a música romântica funciona como meio para criar no ouvinte uma expectativa crescente através das funções tonais. Como já colocado, enfatiza-se que Mertens, ao falar em representação, não está se referindo a música programática ou a conteúdos extra-musicais; é no próprio sistema tonal, na sua funcionalidade abstrata, que Mertens identifica o caráter representacional da música romântica, em que a intenção de expressar um conteúdo subjetivo se concretiza no modo em que as cadências e os repouso são engendrados. Segundo Mertens, é nessa manipulação subjetiva de um sistema, nesse modo individual de expressar-se através de uma sintaxe, que se constitui o “argumento musical” romântico (MERTENS, 1983, p. 88), elemento que vai gradativamente desaparecendo na genealogia proposta pelo autor belga à medida em que as obras vão se tornando mais e mais autônomas, mais e mais auto-referenciais, geradas por processos que elidem ao máximo o papel do sujeito criador.

Os conceitos que Mertens desenvolve para explicar a gênese do minimalismo, tanto o da *gradativa substituição da obra-enquanto-objeto pela obra-enquanto-processo*, quanto o da *unidade entre forma e conteúdo*, fornecem chaves de interpretação interessantes para pensar a música do século XX, mas exigem ressalvas já que são apresentados de maneira bastante categórica e generalista em *American minimal music* (1983). Mertens parece dissertar sobre uma ampla história da

música sob ótica filosófica, quando na verdade sua narrativa diz respeito a uma trajetória musical bastante específica: a do desenvolvimento das vanguardas serial e experimental na primeira metade do século XX e suas possíveis reverberações na música de quatro compositores considerados (pelo próprio autor) como *os* minimalistas. Os conceitos que ele desenvolve seguramente se articulam com o universo musical abordado – ainda que não de maneira tão polarizada quanto o autor propõe –, mas se tornam problemáticos diante de tendências que se desenvolveram contemporaneamente às vanguardas, como as óperas com temáticas mitológicas e as formas tradicionais presentes no dito neoclassicismo de Igor Stravinsky, por exemplo. Além disso, mesmo nas peças estritamente processuais do minimalismo, como em *Piano Phase*, de Reich, que será analisada no capítulo seguinte, existem traços da ação composicional na forma de reinícios arbitrários inseridos ao fim do processo, que são indícios da manipulação subjetiva do material, barrando assim a substituição total do conceito de obra-enquanto-objeto pelo de obra-enquanto-processo.

A abordagem dicotômica de Mertens não deixa espaço para coexistências, o que parece bastante limitador ao abordar um universo musical tão amplo e tão instável quanto o do século XX, que se reinventa constantemente. Ainda assim, sua noção de obra-enquanto-processo pode ser tomada como o horizonte estético que conduziu a trajetória da música moderna a fim de perceber os desvios dessa trajetória. Como aparecerá no próximo capítulo, as peças iniciais de Reich se relacionam de maneira ambígua com questões da vanguarda e da música moderna, mesmo com os pressupostos do minimalismo aqui enumerados. A noção de processo é crucial para observar essas ambiguidades; para que a teoria de Mertens possa ser mobilizada enquanto ferramenta de pesquisa nesse sentido, é necessário, portanto, que sejam reconhecidas as suas limitações.

1.2 REPETIÇÃO E PULSO: PARÂMETROS MÚSICAIS MINIMALISTAS

Tendo abordado alguns aspectos conceituais que delinearam o surgimento da estética minimalista nos anos 1960, na conjunção histórica entre música e artes plásticas, no trecho a seguir são discutidos dois parâmetros musicais propriamente ditos. A questão da repetição e a questão da primazia do pulso enquanto estruturantes das peças minimalistas, particularmente em Steve Reich, são apresentadas e relacionadas aos possíveis modos de escuta musical propostos por Silvio Ferraz.

1.2.1 Decorrências da repetição na música minimalista

Mertens extrai ambos os pressupostos acerca da música romântica do sucinto, porém importante texto, “Musique répétitive” (1977), de Ivanka Stoianova, em que a autora comenta as diferenças entre o emprego da repetição na “obra musical tradicional” e na “prática repetitiva norte-americana”³⁷ (1977, p. 69), procurando avaliar seus efeitos. Nesse texto, Stoianova chama a atenção para a adoção da repetição obstinada como modo de estruturação composicional nas obras de Steve Reich, Philip Glass e La Monte Young. É interessante notar que a autora não utiliza em momento algum o termo “minimalismo” para referir-se à estética de tais compositores, empregando em vez disso o termo “música repetitiva”, que tem um caráter mais descritivo e específico da música, diferentemente do termo advindo das artes plásticas e indicador de uma tendência estética específica. Foi com o já referido livro de Michael Nyman que o termo “minimalismo” estendeu-se das artes plásticas para a música, consolidando assim uma chave de leitura estética que abarca outros aspectos além da

³⁷ “L'oeuvre musicale traditionnelle [...] pratique répétitive américaine”.

ideia de repetição, alguns dos quais já foram discutidos neste trabalho; no texto de Stoianova, sabe-se que a autora fala dos minimalistas devido aos seus exemplos musicais extraídos de Reich e Glass.

A repetição é de fato um elemento predominante na música dos compositores ditos minimalistas, no caso de Steve Reich, principalmente durante o período referente às peças selecionadas para este estudo em que ressoam os pressupostos do compositor acerca da música enquanto processo gradual. O elemento repetitivo é tão presente nesse período que Stoianova o adota como nomenclatura para tal tendência musical, e Mertens, seguindo os passos da autora búlgara mas tendo publicado seu texto após a publicação do livro de Nyman, emprega os termos “minimalismo” e “música repetitiva” de maneira intercambiável. Portanto, devido à relevância de seu texto e à sua influência sobre autores subsequentes, é pertinente discutir as noções propostas por Stoianova acerca da música repetitiva em seu texto homônimo.

A autora parte da ideia aparentemente paradoxal de que toda música é repetitiva, sendo que o que difere de uma tradição musical para a outra é o modo como essa repetição atua e de que maneira se relaciona com a ideia de diferença. Para a autora, portanto, a repetição empregada na obra musical tradicional está submetida às perspectivas narrativa, finalista, direcional e funcional: em um enunciado narrativo, cujos elementos são dispostos logicamente no tempo, a repetição aparece como traço operatório do trabalho composicional e age como modo de ordenação para o ouvinte, imerso no jogo de expectativas correspondidas e frustradas. De natureza causal, os elementos desse jogo demandam a repetição, imediata ou à distância, em nome de uma coesão que consolide a estrutura arquitetônica da obra, sua totalidade orgânica, posta em movimento direcional, seguindo a sequência lógica imutável de início, meio e fim. Permeada por essas perspectivas, a repetição na obra tradicional agencia a função de comunicação da música

ocidental, pois funciona como um modo de direção para o ouvinte, que deve manter ativa a sua memória linear a fim de seguir o enunciado musical de modo a compreender seu desenvolvimento e sua conclusão, seu argumento (STOIANOVA, 1977, p. 69-71).

Diferentemente, o emprego da repetição na música minimalista norte-americana, nos diz Stoianova, segue princípios essencialmente opostos: não narrativo, não direcional e não funcional. Regido por um fator global exterior, como no caso das peças conduzidas pelo processo de defasagem gradual em Reich, o enunciado repetitivo norte-americano é entendido como não linear por mover-se bloco a bloco, desprovido de causalidade narrativa interna, em passagens contínuas de uma textura repetitiva a outra com a qual mantém sempre uma homogeneidade monolítica. Segundo a autora, nessa característica monolítica desprovida de relações causais fundem-se presente, passado e futuro, o que evidencia o instante simultaneamente uniforme e múltiplo, alargado pela enunciação repetitiva (1977, p. 70). O ouvinte vê-se assim libertado da necessidade de seguir uma narrativa musical linear, em que o papel da memória é fundamental, para tornar-se sensível às mudanças mínimas do enunciado e vagar (“nomadizar”, segundo Stoianova) pelas nuances da multiplicidade textural repetitiva, “inconstante apesar de sua constância interna” (STOIANOVA, 1977, p. 72).

As noções propostas por Stoianova acerca do emprego da repetição na música minimalista passam tanto pela perspectiva da composição quanto pela perspectiva da escuta musical. A autora identifica na estética repetitiva um modo particular de engendrar o enunciado musical em que o emprego da repetição não tem função estrutural, narrativa, mas é auto-referencial e procura evidenciar a complexidade da matéria sonora, no caso de Steve Reich, gerando mudanças graduais em sua textura monolítica por meio de processos que delineiam a peça como um todo. Diante disso, a escuta musical encontra

interesse nos detalhes de cada instante, que se atualizam continuamente por meio da repetição sempre diferente já que defasada e deslocada no tempo-espço. A autora chega mesmo a mencionar um modo de escuta “sincrônico” (*sin-* junto, ao mesmo; *crônos-* tempo), que se afirma no instante sem se preocupar com antecedência e precedência, diferente de uma escuta “diacrônica” (*dia-* através; *crônos-* tempo), que enfoca o desenrolar de um argumento musical em direção à sua conclusão.

Por meio de tais noções, Stoianova afirma o caráter não-teleológico da música repetitiva americana, uma decorrência do emprego paramétrico da repetição no enunciado musical. Juntamente com a ideia de não-narratividade, a atribuição de não-teleologia à música minimalista reverberou na teoria de outros autores acerca dos compositores minimalistas, como é o caso de Wim Mertens (1983). Na proposta do autor belga, a noção de dialética musical se fundamenta justamente na narratividade da obra tradicional tal como definida por Stoianova, em que relações de causa e efeito, tensão e repouso, vão se estabelecendo pelas funções de cada elemento e devem ser resolvidas pelo retorno ao centro tonal, ou, no entendimento de Mertens, pela chegada à síntese do conflito musical (dialética). O retorno ao centro tonal, ou a síntese do conflito, é entendido tanto por Mertens quanto por Stoianova como a teleologia, o objetivo que tal sistema musical busca atingir finalmente. Desenvolvendo o conceito de Stoianova, Mertens entende que, ao descartar “os esquemas harmônicos funcionais tradicionais de tensão e repouso” e desaprovar “esquemas formais clássicos e as narrativas musicais que os acompanham”, a música dos compositores minimalistas “pode ser descrita como não-narrativa e a-teleológica”³⁸ (MERTENS, 1983, p. 17), o que juntamente com

³⁸ “The music of the American composers of repetitive music can be described as non-narrative and a-teleological. Their music discards the traditional harmonic functional schemes of tension and relaxation and

a ideia de atomização sonora caracteriza a substituição da obra-enquanto-objeto pela obra-enquanto-processo, conforme descrito anteriormente.

De acordo com Mertens, portanto, com a afirmação da obra-enquanto-processo a música deixa de ser dialética e passa a ser não-narrativa, não-teleológica, já que os sons se tornaram atomizados, fragmentados, fechados em si mesmos, sem referência a um suposto centro. Dessa auto-referencialidade resulta a autonomia dos sons, retirados gradativamente da esfera da representação característica do sistema tonal romântico para serem submetidos ao jogo contínuo da repetição no minimalismo do século XX, entendido como ponto de chegada da trajetória musical progressivamente não-dialética, não-narrativa e não-teleológica, tal como narrada por Mertens seguindo o viés iniciado por Stoianova.

No entanto, a ideia de que a repetição minimalista resulta em não-teleologia, fundamento do pensamento de Stoianova e de Mertens, é problematizável, pois o argumento de que qualquer processo musical possui uma teleologia inerente parece pertinente. Considere-se o processo de *phase shifting* de Reich, em peças como *Come out, Piano phase*, ou mesmo *Pendulum music*: nas duas primeiras, o processo se cumpre quando o ciclo de defasagem termina – de uníssono a uníssono, independentemente das relações estabelecidas ao longo do trajeto –, enquanto na última o processo se cumpre quando os microfones atingem o repouso, o que também caracteriza uma espécie de uníssono. É preciso ter em mente que o argumento de Stoianova situa-se na dimensão da escuta mais especificamente, em um modo de escuta sincrônico que enfoca a nuance em detrimento da estrutura, já que a estrutura é evidente. Nesse sentido, pode-se corroborar o efeito não-teleológico da música repetitiva se considerarmos que o ouvinte, embora esteja diante de um processo estruturalmente

(currently) disapproves of classical formal schemes and the musical narrative that goes with them.”

teleológico, ao focar o instante expandido pela repetição, não acompanha a trajetória estrutural da peça, ficando imerso no jogo da repetição e defasagem, reconhecendo o fim do processo somente quando ele se realiza de fato, mas não na forma de uma expectativa direcional. Talvez essa questão seja mais problemática na peça *Pendulum music*, já que ocorre um indicativo de que o fim se aproxima à medida em que os sons vão ficando mais e mais constantes. Como explicar a escuta não-teleológica dos processos, então?

1.2.2 Modos de repetição e modos de escuta

Alinhado com o pensamento de Stoianova, o compositor brasileiro Silvio Ferraz, em seu livro *Música e repetição* (1998), propõe conceitos para esclarecer a questão da repetição na música do século XX, tanto do ponto de vista da composição, quanto da escuta. Ao opor serialismo e minimalismo, entendidos como dois pólos emblemáticos do emprego da repetição, Ferraz elabora as noções de repetição conceitual e de repetição material, também chamada reiterativa (FERRAZ, 1998, p. 51). A primeira, característica do serialismo, é constituída pela repetição de uma ideia (no caso, da série elaborada no processo pré-composicional), de um conceito que não necessariamente se revela diante da escuta porque, justamente, não se manifesta no material sonoro se não por meio de uma analogia, de uma representação de sua própria estrutura inicial (FERRAZ, 1998, p. 50). É por isso que, segundo o autor, a música serial demanda um modo de escuta intelectual e mnemônico, uma escuta das estruturas que propicie o estabelecimento das analogias unificadoras de cada peça – ou seja, o ouvinte precisa identificar a repetição conceitual para que não permaneça perdido diante de um mar de materialidade fragmentada e constantemente diferente da música serial. Assim, Ferraz coloca que, na música serial, “tanto sua diferença, quanto sua repetição, são possíveis numa escuta [...] figural que se relaciona apenas indiretamente com

as características físico-acústicas do som” (1998, p. 43), e cita um comentário de Theodor Adorno a respeito da música de Schoenberg que corrobora tal ideia: “A exatidão da música dodecafônica não se pode perceber pela escuta” (apud FERRAZ, 1998, p. 43), mas tão somente pela racionalidade, pela compreensão da estrutura, em uma escuta intelectual que busca encontrar repetição diante da diferença.

A segunda forma de repetição, denominada repetição do material, ou reiterativa, habita o outro pólo emblemático da música do século XX, de acordo com Ferraz, o minimalismo norte-americano. Aí se estabelece uma reiteração imediata e obstinada do material sonoro reduzido, que reage, como já vimos, contra a intelectualidade serial na busca por uma escuta concreta, não abstrata, da superfície. Nesse processo auditivo, o papel da memória é desprivilegiado, já que o ouvinte não está mais em busca de semelhanças – pois elas são óbvias –, mas sim de diferenças diante da reiteração constante do enunciado (FERRAZ, 1998, p. 60). No caso dos processos de *phase shifting* de Reich, ou mesmo em contextos minimalistas ainda mais extremos como a *Composition #7 (1960)* de Young, o ouvinte agencia ativamente as diferenças do enunciado por meio do “jogo complexo que é a percepção” (FERRAZ, 1998, p. 60) de uma dada materialidade sonora. É na escuta subjetiva que a repetição se torna diferença, tal como ocorre na constante emergência de melodias parasitas nos processos de Reich, denominados “padrões resultantes”³⁹ que decorrem da textura uniforme colocada em defasagem gradual. Na composição estática de Young, o que emerge é a própria complexidade das frequências sonoras em um intervalo de quinta justa que, ao ser

³⁹ “Resulting patterns”, ou padrões resultantes, é um termo empregado por Reich para descrever o resultado audível da somatória rítmico-melódica de duas ou mais vozes no processo de defasagem. Os padrões resultantes decorrem de um efeito psico-acústico em que, devido à textura uniforme das peças de defasagem gradual, o ouvinte percebe como um único padrão *resultante* as relações que na verdade emergem da sobreposição das duas vozes fora de fase.

sustentado “por um longo período”, permite que se perceba sua proporção (2:3) e suas nuances harmônicas em um modo de repetição radicalmente micro. Portanto, na repetição do material enfatiza-se a materialidade sonora e se demanda uma escuta sensível que opera diante de uma diversidade não representável, em que a diferença surge não da variação de uma ideia, de um conceito, mas “da própria instabilidade dos estados da matéria física” e da “instabilidade do aparelho receptor” (FERRAZ, 1998, p. 65). É deste modo que “o minimalismo afasta-se da proposta de escuta racional e guiada do serialismo, adotando a direção de uma música que proponha uma escuta sensível” (FERRAZ, 1998, p. 65).

Sintetizando o pensamento do autor paulistano, pode-se dizer que, do ponto de vista da escuta, no serialismo é necessário superar a diferenciação constante para que seja possível reconhecer a repetição do conceito, a identidade da peça, e isso ocorre por meio de uma escuta virtual, intelectual e mnemônica, que estabelece analogias entre os diferentes modos de representação estrutural da mesma ideia. Já no minimalismo, a busca pela diferença por parte do ouvinte é necessária para que se possa superar a aparente estase do enunciado obstinadamente reiterado, e é por meio de uma escuta concreta, sensível às nuances da matéria e à instabilidade do sistema receptor, que o mesmo se torna diferente.

É justamente essa ideia de escuta concreta que deverá justificar a noção de não-teleologia associada à música repetitiva norte-americana por Stoianova. Assumindo que os processos musicais apresentem uma teleologia inerente em sua estrutura – “jogos de defasagem que se concluem num arco delimitado pelo retorno ao ponto de fase” (FERRAZ, 1998, p. 66) –, a escuta não-teleológica se dá justamente pelo enfoque das nuances da materialidade sonora e consequente desprendimento do seguimento formal da peça: modo de escuta sincrônico, como já exposto. Silvio Ferraz aborda ainda, nesse

sentido, um paradoxo minimalista, particularmente presente em Reich, situado entre o esforço por tornar a estrutura evidente na superfície sonora – vide “eu quero poder ouvir o processo ocorrendo ao longo da música que soa”⁴⁰ (REICH, 2004, p. 34) – e a necessidade de desprendimento da estrutura por parte do ouvinte para que se enfoque a nuance sonora; para que a música feita só de repetições produza diferenças. Colocando de maneira mais clara, Ferraz aponta para duas “falências” do projeto reicheano: em um processo musical minimalista, se o ouvinte enfoca a forma (modo de escuta virtual, diacrônico e mnemônico), ele recai sobre a estase do enunciado repetitivo, pois as mudanças sonoras mínimas e gradativas, apesar de inserirem variações na textura, mantém a estrutura global da peça restrita ao jogo da repetição, o que faz com que a forma nunca se manifeste enquanto diferença e, deste modo, não “caminhe”. Por outro lado, em uma escuta sensível, concreta, sincrônica, “a diversidade da escuta concreta vela a forma porque nela a forma é irrelevante”, diz Ferraz (1998, p. 66). O argumento de Ferraz, portanto, indica que há uma incompatibilidade entre o desejo de Reich de tornar a forma evidente e, ao mesmo tempo, produzir peças em que a diferença decorra das nuances do som: o primeiro desejo do compositor faz com que a forma se revele “simples e inerte”, o que leva à fadiga pela dessensibilização da escuta concreta; o segundo, exige uma escuta sensível em que o ouvinte vive “cada momento como manifestação de uma mônada e como tal não distingue partes” (FERRAZ, 1998, p. 66), o que fatalmente faz sucumbir a forma.

Parece bastante categórico falar em modos de escuta radicalmente excludentes, tal como propõe Ferraz. Não seria possível experienciar ambos simultaneamente? Ou ainda, não seria possível afirmar que a relação do ouvinte com dada peça-processo vai mudando à medida em que ele se familiariza e

⁴⁰ “I want to be able to hear the the process happening throughout the sounding music.”

compreende os elementos que estão em jogo naquele processo? Apesar dessas problemáticas, pode-se argumentar que, de fato, os processos musicais possuem uma teleologia estrutural inerente, mas que essa teleologia não se realiza na escuta concreta já que esta se afirma no instante contínuo e busca constantemente a diferença diante da repetição. Obviamente, é impossível prever ou controlar os modos de escuta adotados por cada indivíduo diante de um evento sonoro; pode-se, no entanto, enquanto compositor, criar estratégias para conduzir a escuta do indivíduo diante de um material musical reduzido colocado em movimento, como é o caso da estética da “música enquanto processo gradual” adotada por Reich nos anos 1960 que, quase didaticamente, expõe um padrão sonoro e o transforma gradativamente. A teleologia inerente a tais processos graduais possivelmente permanece obscurecida nas primeiras audições de dada peça, quando o ouvinte se depara com um enunciado repetitivo e imerge na textura constante que se transforma pouco a pouco, mas parece lógico afirmar que, à medida em que se identifica a correspondência entre a forma e o processo audível, revela-se uma teleologia estrutural.

Há ainda um terceiro ponto de vista, além do da composição e da escuta, a ser desenvolvido sobre a questão da teleologia. Em uma performance de determinado processo musical, como nas peças *Piano phase*, *Violin phase*, ou mesmo *Clapping music*, parece impossível que não se esteja consciente da trajetória musical que se está seguindo. Por mais que Reich coloque que, ao executar um processo musical, desvia-se a atenção do indivíduo para o processo em si em uma espécie de ritual meditativo (REICH, 2004, p. 36), uma das etapas principais para preparação de uma performance de *Piano phase* é a identificação de cada um dos doze padrões que se sucedem na primeira parte da peça, de uníssono a uníssono. De fato, na busca por executar a peça de maneira consciente e consistente, é possível mesmo contar em voz alta o número de padrões pelos quais se passa: no caso de, ao atingir o uníssono

novamente, o número de padrões ter excedido os doze previstos, significa que em algum momento estacionou-se em um padrão equivocado. Não só isso, mas à medida em que se familiariza com a peça, passa-se mesmo a reconhecer as sutis relações entre os padrões defasados, a ponto de poder iniciar a peça a partir de um determinado trecho (por exemplo, tocar a partir do sexto padrão até o fim). Aparentemente, na performance de um processo de defasagem é impossível falar em não-teleologia, o que por inferência implica em dizer que, à medida em que um ouvinte vai se familiarizando com dada peça, da mesma forma que um performer precisa ensaiá-la diversas vezes, a sensação de não-teleologia vai se desfazendo diante do conhecimento aprofundado de cada uma das etapas do processo.

1.2.3 O monólito da música

A leitura que Silvio Ferraz faz da música minimalista dialoga com as ideias acerca da história “das músicas” apresentadas por José Miguel Wisnik em seu livro *O som e o sentido*, publicado em 1989. No mesmo sentido da argumentação de Ferraz acerca da repetição minimalista, Wisnik comenta Steve Reich sustentando que, “paradoxalmente [...] a música feita só de repetições produz gradualmente só diferenças” (WISNIK, 2009, p. 199). O ponto de partida de Wisnik passa exatamente pela oposição entre serialismo e minimalismo, entre repetição e diferença, tal como vemos em Ferraz, mas enfoca outra questão pertinente no surgimento da música de Reich e dos minimalistas: o retorno à primazia do pulso como modo de estruturação musical, que reestabelece a periodicidade ausente na vanguarda serial. Na sua história antropológica da música, Wisnik relaciona o retorno do pulso à música no século XX a um certo “arco da história” que oscila entre a primazia das alturas e a primazia do pulso, em que o classicismo seria o ponto divisor de tendências correlatas, como o romantismo (século XIX) e o barroco

(século XVII), a música moderna (século XX) e o universo modal, pré-tonal (século XV), colocando que “o minimalismo vai ser o ponto de encontro da música contemporânea com as músicas modais” (WISNIK, 2009, p. 197). Na trajetória da música europeia, Wisnik identifica a “crise das alturas” e o conseqüente surgimento do atonalismo como motivação para aparecimento da música minimalista, repetitiva, cujo “caráter quase excêntrico da sua insistência maquínica” exige que se a escute como “uma música que abdica da construção melódico-harmônica para focalizar o pulso” (WISNIK, 2009, p. 194).

A complementaridade entre pulso e tom é o ponto central da narrativa de Wisnik. O autor observa a periodicidade física inerente ao fenômeno sonoro, os denominados *Hertz*, ou ciclos por segundo, para afirmar que a distinção perceptiva entre ritmo e melodia está ligada a um limiar de frequência: um batimento rítmico levado a 440 ciclos por segundo, ou 440Hz, soará como um Lá (A3) tal como o reconhecemos, o que Wisnik demonstra através de um sintetizador. Essa correspondência entre ritmo e melodia indica que “todos os parâmetros [musicais] são modos de uma mesma coisa: vibrações, séries intervaladas de atritos, ruídos respirantes que projetam ondas” (WISNIK, 2009, p. 26), explorados de maneira distinta pelas diversas culturas ao longo da história. Tendo em mente que os intervalos musicais se caracterizam por proporções matemáticas⁴¹, equivalentes a configurações polírritmicas em alta frequência, Wisnik argumenta que após o estabelecimento do tonalismo a pulsação constante da música modal deu lugar à primazia das alturas, o que fundamenta a trajetória da música europeia de concerto pautada em explorar

⁴¹ Tomando uma nota qualquer como fundamental, tem-se na série harmônica primeiramente a sua oitava em proporção 1:2. Isso significa que o som mais alto vibrará no dobro da frequência do que o mais baixo. A seguir, o intervalo de quinta tem proporção de 2:3; o próximo é o de quarta, com proporção 3:4. Assim sucessivamente, até chegar ao trítone, intervalo que divide a escala diatônica ao meio e é seu ponto de maior instabilidade, com proporção 32:45 (WISNIK, 2009, p. 204).

progressivamente as relações harmônicas do som e assimilar gradativamente as dissonâncias – relações instáveis, polirritmos complexos – até o enfraquecimento do lugar central da tônica e subsequente dissolução do sistema com o atonalismo. É nesse ponto da trajetória que o arco da história conclui um ciclo e o minimalismo aparece com interesse renovado pelo pulso, juntamente com o jazz, o rock, e as músicas populares, coloca Wisnik (2009, p. 11).

A narrativa do musicólogo paulistano se assemelha, por vias diferentes, àquela proposta por Mertens que vê no minimalismo a culminância de uma tendência estética no Ocidente – a da gradativa substituição do conceito de obra-enquanto-objeto pelo de obra-enquanto-processo. Mas enquanto Mertens aborda a questão de um ponto de vista conceitual, a ideia da oscilação histórica entre a primazia do pulso e a primazia das alturas, que vem de um aspecto físico do som, configura uma abordagem que parte de parâmetros musicais propriamente ditos, observáveis, audíveis, o que explicita o arco da história. O tom e o pulso, elementos físicos do som, são deste modo colocados como o monólito da história das músicas, o ponto ambíguo de continuidade e de ruptura estética, ideológica. No século XX, diante da a-periodicidade da música atonal, do seu “horizonte zero de repetição” (WISNIK, 2009, p. 196) que tornou o sistema baseado nas alturas quase incomunicável, a primazia do pulso reaparece como “sintoma indireto, ou contrário”, adentrando a música de concerto primeiro em “Stravinski e depois no minimalismo, ecoado pelas músicas populares de massa, reouvido nas músicas modais” (WISNIK, 2009, p. 192).

No entanto, se no universo modal a primazia do pulso funciona como uma constante inalterável, carregando consigo uma noção de estabilidade formal, o minimalismo, como observado nos processos de defasagem de Reich, mina tal estabilidade pela introdução de pulsos fora de fase, o que é denominado “polifonia dos pulsos” por Wisnik (2009, p. 199).

Se o musicólogo paulistano encontra correspondências entre o universo modal e a música minimal, salienta-se que a segunda restabelece o pulso com uma roupagem da arte experimental, auto-crítica, da modernidade no século XX, que é resultado de um pensamento racionalista e cientificista diferente da cosmologia do universo modal.

Nessa polifonia de pulsos, interpretada também como “uma fuga estruturalmente reduzida” (2009, p. 199), ou mesmo como uma espécie de cânon⁴², Wisnik identifica a alternância entre o estabelecimento de uma forma e sua diluição subsequente, argumentando que, “à medida que as pistas entram em defasagem e os ataques se desencontram, o ouvido, oscilando entre os pulsos múltiplos, começa a encontrar e perder configurações provisórias onde fundar uma Gestalt.” (2009, p. 199). A decorrência disso se conecta com as afirmações de Silvio Ferraz a respeito da repetição no minimalismo; a respeito da reiteração obstinada que gera diferença, no caso, pelos pulsos fora de fase. A conclusão de Wisnik indica de que maneira uma peça com material rítmico-harmônico reduzido se articula à ideia de primazia do pulso no *phase shift* de Reich: “A suposta identidade de um tema melódico é lida e reciclada pelo pulso em defasagem. A ação do tempo mina insensivelmente toda forma estável, e vai revelando sempre outras figuras latentes sob as imagens sonoras repetidas” (2009, p. 199).

Na entrevista de 1970 que Steve Reich concedeu a Michael Nyman, o compositor de *Piano phase* comenta algumas das nomenclaturas atribuídas à sua música pela recepção e pela crítica. Em particular, Reich fala sobre o termo “*pulse music*” que apareceu em uma resenha de concerto, dizendo que o termo “não é assim tão mal, já que pelo menos fornece alguma indicação da natureza da música, mais do que 'vanguarda', 'experimental', ou 'moderno', termos que são

⁴² O próprio Steve Reich faz referência à forma *cânon* ao comentar seus processos de defasagem. cf. REICH, 2004, p. 22.

mortíferos”⁴³ (REICH, 2004, p. 52). Similarmente, o termo “música repetitiva” assume uma mesma função descritiva da música, mas não aparece em tal entrevista possivelmente por ter se afirmado alguns anos mais tarde com o texto de Stoianova (1977). Além disso, como já foi comentado, a repetição em Reich não parece ser um aspecto primordial da sua elaboração estética, mas surge como uma decorrência da música enquanto processo gradual. A questão do pulso, por outro lado, parece estar de fato no cerne da música de Steve Reich, tanto é que o compositor se identifica em certo sentido com a nomenclatura, e a análise de Wisnik corrobora a primazia do pulso no minimalismo, por oposição às alturas.

Conectando o pensamento de Wisnik com as colocações de Ferraz acerca da noção de diferença a partir da repetição na música minimalista, é possível afirmar que a gradativa defasagem dos pulsos é um dos elementos centrais para geração de diferença nas primeiras peças de Steve Reich. Isso ocorre porque, segundo Wisnik, “todo som, toda frase e todo tema se fazem reconhecíveis através de um recorte definido pelo seu ponto de entrada e de saída. Se esses acentos são deslocados ao longo de uma cadeia repetitiva e circular, a figura musical *muda* completamente (como se fosse outra)” (2009, p. 199). O argumento de Wisnik é claro nesse sentido, mas restringe seu escopo às peças constituídas por processos de defasagem puros, ou relativamente puros. Indo além dessa leitura, questiona-se de que modo a primazia do pulso atua em peças da mesma época que não consistem em defasagem gradual, como *Four organs* e *Six pianos*, e qual a relevância estética do emprego de um pulso constante nas técnicas/processos composicionais que Reich desenvolve aí. As

⁴³ “In a review someone said that I've been playing pulse music elsewhere, and I realized that he had construed it as a generic term for my music. That's not so bad, so I'm inclined to use it sometimes; at last it gives some indication of the nature of the music, more than 'avant-garde', 'experimental', or 'modern', all of which are deadly.” (Tradução do autor)

análises do capítulo seguinte abordarão essa questão.

* * * * *

Como vimos, os procedimentos composicionais da vanguarda serial e da música experimental diferem no que diz respeito ao modo de estruturação sonora que empregam: respectivamente, organização total e não-organização, ambos resultantes do esforço pela retirada da intenção subjetiva da obra de arte. Paradoxalmente, o resultado sonoro a que essas duas abordagens chegam é bastante similar diante da escuta: indeterminação das relações entre os sons, complexidade, multiplicidade. Segundo Mertens, “na música serial, indeterminação é o resultado paradoxal da organização excessiva, enquanto para Cage é o resultado da não organização”⁴⁴ (MERTENS, 1983, p. 105). Portanto, em certo sentido é possível compreender a conexão entre serialismo e experimentalismo pelo viés tanto de seu rigor metodológico⁴⁵, seja pela via da ordem ou do caos, quanto pelos seus resultados sonoros – atonais, aperiódicos, fragmentados e complexos. O minimalismo dos anos 1960, embora do ponto de vista de Mertens seja um continuador epistemológico da música do século XX, se difere esteticamente do serialismo e do experimentalismo por operar uma retomada das decisões do compositor e do controle sobre o produto sonoro, um retorno à determinação, como coloca Nyman, o que tem seu germe em La Monte Young e sua atividade juntamente com o grupo Fluxus que focava a unicidade e a singularidade. Apesar dessas diferenças estéticas, como já colocado, há pontos de contato entre serialismo, experimentalismo e o minimalismo dos anos 1960, marcadamente confluídos e condensados no *Trio for*

⁴⁴ “In serial music indeterminacy is the paradoxical result of over-organization, while for Cage it is the result of non-organization.”

⁴⁵ “A atitude de Cage referente à não-fixação de relações era [...] tão rigorosa e estrita quanto a dos serialistas no que se refere à fixação de relações” (NYMAN, 1999, p. 86)

strings (1958), o que indica conexões entre essas tendências apesar de serem entendidas como reativas por Bernard e Nyman.

1.3 As três estratégias estéticas

As três estratégias artísticas enumeradas por Bernard como fundamentos do minimalismo, que foram expostas anteriormente, ajudam a esclarecer de que maneira artistas e compositores operaram esse retorno ao controle sobre o produto musical. É pertinente discutir essas estratégias detalhadamente já que, tanto nas obras plásticas de Frank Stella e Donald Judd, por exemplo, como também nas peças iniciais de Steve Reich (que serão o foco do próximo capítulo), elas ficam bastante evidentes enquanto aspectos do minimalismo e aparecem inclusive no discurso teórico de Judd, em seu texto “Specific objects” (1965), e de Reich, no texto “Music as a gradual process” (1968). Esses dois textos têm relevância para a história do minimalismo por se constituírem quase como manifestos de uma estética em vias de se consolidar, já que são escritos nos anos 1960, além de apresentarem, respectivamente, o esforço de Judd em sua reação à pintura e à escultura por meio do que ele denomina “a nova obra tridimensional”, e a metodologia de Reich que enfatiza os “processos musicais audíveis” desenvolvidos pela dualidade entre controle total da obra e autonomia do processo. A seguir, cada uma das estratégias enumeradas por Bernard será discutida – minimização do acaso, ênfase na superfície e preferência pelo arranjo – e cruzada com informações presentes nos dois textos dos artistas para continuar observando a relação entre o minimalismo plástico e o musical.

1) Minimização do acaso ou acidental: De acordo com Bernard, o interesse da arte minimalista foi no sentido de “restringir severamente as possibilidades do acaso, não eliminando-o completamente” (1993, p. 96). Nyman identifica

uma qualidade “ilimitada”⁴⁶ (1999, p. 139) na prática da música experimental fundamentada nas ideias de Cage sobre a autonomia dos sons, que estariam permanentemente em relação diante da escuta do mundo, independentemente de composições musicais. Do mesmo modo, as técnicas de *dripping* e *action painting* utilizadas por Pollock enfatizam o aspecto acidental em suas obras de tal modo que também caracterizam uma ausência de limites, no sentido de não restrição sobre o produto final. Para que fosse possível retomar o controle sobre o produto artístico final e superar essa qualidade “ilimitada”, artistas e compositores de tendência minimalista procuraram estreitar a gama de possibilidades de seus procedimentos por meio da “drástica simplificação do material” que era submetido a uma “restrição formal considerável”⁴⁷ (BERNARD, 1993, p. 96).

A proposta de Judd acerca do novo trabalho tridimensional passa pela noção de “objetos específicos”, sugerindo justamente o emprego de “uma forma simples”, como uma caixa (BERNARD, 1993, p. 96), o que caracteriza essa restrição e simplificação formal pela retirada do elemento gestual da criação artística: ao adotar um objeto específico, limita-se de antemão o resultado final do trabalho. Além disso, a opção por assumir um objeto específico enquanto obra se liga à busca por uma certa objetividade estética que para Judd estaria obscurecida na pintura tradicional quando esta submete um retângulo pendurado na parede – “que já é uma forma por si só” – às relações de forma e cor que ocorrem dentro dele⁴⁸

⁴⁶ “limitlessness.”

⁴⁷ “an interest only in severely restricting the scope of chance, not in eliminating it – but because the material itself has been drastically simplified, and because the formal constraints to which it is subjected are considerable, the result remains channeled within a relatively narrow range of possibilities.”

⁴⁸ “The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself. [...] The shape of the rectangle is not stressed; the parts are more important, and the

(JUDD, 1965, p. 1). No entendimento de Judd, a forma tridimensional materializada em um objeto específico exclui a subjetividade do artista do processo criativo por meio da objetividade estética, restringindo assim o aspecto accidental do fenômeno artístico às relações entre o objeto, o espaço físico em que ele se insere e o indivíduo que os experiencia – dimensão da recepção.

Steve Reich inicia seu texto de 1968 esclarecendo que o termo “processo”, no seu caso, não diz respeito ao processo composicional mas sim a peças musicais que sejam literalmente processos (REICH, 2004, p. 34). Mais especificamente, o processo musical marcadamente adotado pelo compositor nesse período é o *phase shifting*, ou defasagem gradual, descoberto acidentalmente ao tentar alinhar dois reprodutores de fita emitindo *loops* da frase “*it's gonna rain*”. Partindo desse alinhamento, os sons gradativamente foram saindo de sincronia devido a uma pequena discrepância entre a rotação dos aparelhos, o que despertou interesse do compositor por conta da série de relações que se estabeleciam entre os sons enquanto o processo gradual de dessincronização se desenrolava e delineava a peça inteira (REICH, 2004, p. 20-21). Reich empregou essa técnica em pelo menos cinco de suas peças iniciais, afirmando em “*Music as a gradual process*” (1968) que o processo audível de *phase shifting* determina ao mesmo tempo a estrutura da música e as relações que se estabelecem entre o material selecionado (REICH, 2004, p. 34).

A objetividade artística que Judd encontra nos objetos específicos aparece em Reich na técnica de *phase shifting* enquanto modo de determinar uma peça inteira a partir de um processo: ao optar pelo emprego desse processo, Reich controla de antemão a trajetória da peça, restringindo o aspecto accidental às relações que se estabelecem entre o material escolhido no desenrolar do processo diante da escuta. Situado

nessa dualidade entre controle e acaso, entre determinar o processo e aceitar seus resultados sonoros, Reich coloca: “Eu quero dizer que ao rodar esse material por esse processo eu controlo completamente tudo que resulta, mas também que eu aceito os resultados sem alterá-los”⁴⁹ (REICH, 2004, p. 35). A relação entre o uso de objetos específicos nas artes plásticas e o emprego de um processo global na música surge do fato de que em ambos os casos os agentes criativos (artista, compositor) limitam suas abordagens a uma única escolha que deverá determinar a peça inteira: o objeto específico; o processo a ser rodado. Assim, os eventos acidentais, imprevistos dessas obras, são praticamente excluídos do momento criativo e ficam relegadas quase estritamente ao momento da recepção.

2) Ênfase na superfície: No período de escrita do texto “Music as a gradual process”, o interesse de Reich é voltado para processos musicais que sejam audíveis, por oposição àqueles que permanecem escondidos na estrutura (a série dodecafônica, ou os jogos do *I Ching*, por exemplo). No mesmo sentido, ao adotar um objeto específico, Judd entende que a obra tri-dimensional coloca mais ênfase nos seus materiais do que a pintura e a escultura que o precederam, em que os materiais ficavam submetidos à expressividade do artista. Essas duas abordagens artísticas, de Reich e de Judd, aparecem conectadas nas palavras do compositor norte-americano expostas anteriormente, em que ele afirma a relação de seu trabalho com o de Richard Serra e Michael Snow pela constatação de que são mais sobre materiais e processos do que sobre psicologia.

Bernard relaciona a ênfase nos materiais e, por consequência, na superfície, com a busca estética por uma “qualidade impessoal” (1993, p. 97) que se distancie da

⁴⁹ “I mean that by running this material through this process I completely control all that results, but also that I accept all that results without changes.”

expressão artística subjetiva. “É tudo cor e superfície, e é só”⁵⁰ (NOLAND, apud BERNARD, 1993, p. 97), afirma o pintor Kenneth Noland, o que parece indicar a ausência de preocupação com o nível semântico da obra por parte do artista, reduzindo sua estética à forma e ao material. Esse material, coloca Bernard, assume uma característica bruta, crua, não trabalhada manualmente, completamente uniforme como se estivesse dentro de padrões especificados pela fábrica (BERNARD, 1993, p. 97). De fato, Judd comenta o emprego de materiais industrializados na obra tri-dimensional como possibilidade de explorar diferentes objetos específicos:

A maior parte das obras envolve novos materiais, sejam eles invenções recentes ou coisas nunca usadas na arte anteriormente [...] A arte poderia ser produzida em massa, e possibilidades que seriam inviáveis de outra maneira, tal como carimbos, poderiam ser empregadas. [...] Eles [os materiais] são específicos. Se forem usados diretamente, são ainda mais específicos.⁵¹ (JUDD, 1965, p. 5)

Percebe-se que a ênfase na superfície e no material está alinhada com a ideia de redução dos elementos e minimização do acidental, pois, como diz Judd, esses materiais são ainda mais específicos quando usados diretamente, isto é, quando exibidos individualmente em sua forma bruta.

O processo de *phase shifting* utilizado por Steve Reich como método composicional também tem origem industrial, já que surgiu das pesquisas do compositor com gravadores de fita magnética. Além disso, mais especificamente nas peças para fita magnética (*It's gonna rain* e *Come out*), o próprio material empregado foi extraído de gravações – produto de máquinas –

⁵⁰ “It's all color an surface, that's all”

⁵¹ “Most of the work involves new materials, either recent inventions or things not used before in art. [...] Art could be mass-produced, and possibilities otherwise unavailable, such as stamping, could be used. [...] They are specific. If they are used directly, they are more specific.”

e utilizado em sua forma rudimentar, com sua baixa qualidade e seus ruídos, sendo submetido somente a edição. Bernard ressalta que, na música, um dos resultados da ênfase nos materiais e na superfície foi o “uso extensivo da repetição”, que no caso de Reich aparece a serviço da “mudança gradualmente induzida através do tempo”⁵² (BERNARD, 1993, p. 99): música como processo gradual. De fato, Reich coloca que está interessado em “processos perceptíveis”, que deseja conseguir “ouvir o processo acontecendo no decorrer da escuta musical”, e que, portanto, “um processo musical deve ser extremamente gradual”⁵³ (REICH, 2004, p. 34), o que implica em repetição. Para Bernard, o uso da repetição que resulta do emprego de um material extremamente restrito evoca “uma sensação de achatamento” que “nega que haja qualquer outra coisa além da superfície para o ouvinte engajar sua atenção”⁵⁴ (BERNARD, 1993, p. 99).

3) Das partes para o todo, da composição ao arranjo: De acordo com Bernard, os artistas que enveredaram para o minimalismo tinham intenção de se comunicar “mais clara e diretamente”, o que conduziu à ênfase na superfície da obra pela redução drástica dos elementos empregados (BERNARD, 1993, p. 99). Essa intenção pode ser lida como uma reação ao caráter fragmentado e aperiódico do expressionismo abstrato, da vanguarda serial e da música experimental, com suas obras caóticas que foram se tornando incomunicáveis. Como meio de contrapor o fragmentado e aperiódico, o minimalismo enfocou a unidade da obra, o objeto estético como um todo, seja pelo

⁵² “Another notable feature is the extensive use of repetition, whether of not in the service of gradually induced, barely perceptible change over time.”

⁵³ “I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music. To facilitate closely detailed listening a musical process should happen extremely gradually.”

⁵⁴ “Recourse to such a device [repetição] seems calculated to evoke a sense of flatness, to deny that there is anything *but* surface to engage the listener's attention.”

uso de objetos específicos ou processos composicionais audíveis. Bernard observa essa mudança de enfoque por meio da distinção entre composição e arranjo, que é explicada da seguinte forma: “*Arranjo* implica em uma 'noção preconcebida do todo', por oposição a *composição*, que 'geralmente significa o ajuste das partes, isto é, seu tamanho, cor ou localização, para chegar ao trabalho finalizado, cuja natureza exata é desconhecida previamente”⁵⁵ (BERNARD, 1993, p. 100-101). A manipulação de um único objeto encontrado ou industrializado, como o excerto de registro fonográfico empregado em *Come out* (1966), indica essa apropriação de um material que, no caso de Reich, é arranjado pelo processo de defasagem que gera a peça inteira, restringindo o traço do trabalho composicional à escolha do número de vozes sobrepostas e dos pontos de reinício do processo. Nesse sentido, em virtude dos elementos reduzidos e da forma restrita que conferem unidade às obras, por oposição à multiplicidade fragmentada serial e experimental, Bernard entende que o minimalismo opera predominantemente pela via do arranjo: em geral, há um único elemento que é arranjado isoladamente ou de maneira repetitiva e determina assim o todo da obra.

Tratando da oposição entre as partes e o todo, Judd coloca que “quando você começa a relacionar as partes, inicialmente, você está presumindo que tem uma vaga ideia do todo – o retângulo da tela – e partes definidas, o que é problemático, porque você deveria ter um *todo* definido e talvez nenhuma parte, ou muito poucas”⁵⁶ (JUDD, apud BERNARD, 1993, p. 99). Judd está interessado no caráter

⁵⁵ “Arrangement is taken here to imply 'a preconceived notion of the whole,” as opposed to composition, which 'usually means the adjustment of the parts, that is, their size, shape, color, or placement, to arrive at the finished work, whose exact nature is not known beforehand'.”

⁵⁶ “When you start relating parts, in the first place, you're assuming that you have a vague whole – the rectangle of the canvas – and definite parts, which is all screwed up, because you should have a definite *whole* and maybe no parts, or very few.” (Tradução do autor)

unitário do trabalho tri-dimensional, em que toda a complexidade da obra se apresenta reunida em uma única forma: o objeto específico. Para o artista plástico estadunidense, “a coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante,” e pela via do arranjo evidenciam-se os elementos principais, que “estão isolados e mais intensos, claros e poderosos” (JUDD, 1965, p. 4). Judd comenta ainda que, “no novo trabalho, a forma, a imagem, a cor e a superfície são únicos, e não parciais e dispersos”⁵⁷ (JUDD, 1965, p. 4), o que aponta para a unidade entre forma e conteúdo na arte minimalista, presente também nas peças-processo de Reich.

Falando sobre seu processo criativo, Reich coloca que “o material pode sugerir a que tipo de processo deverá ser submetido (conteúdo sugere forma), e o processo pode sugerir que tipo de material deverá ser submetido a ele (forma sugere conteúdo)”⁵⁸ (REICH, 2004, p. 34). Tanto por uma via quanto por outra, há uma implicação que indica a indivisibilidade entre forma e conteúdo nesses processos, que assim se relacionam com os objetos específicos de Judd através do que Bernard denomina “formas unitárias” (1993, p. 99). Essas formas unitárias são resultantes da redução dos elementos e da ênfase na superfície da obra, que abordados pelo viés do arranjo – “uma noção preconcebida do todo” – conferem às obras minimalistas um caráter que autores como Mertens e Stoianova denominam “monolítico”. Nesse sentido, Reich coloca que está interessado em “um processo composicional e um resultado

⁵⁷ “In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form [...] The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. [...] In the new work the shape, image, color and surface are single and not partial and scattered.”

⁵⁸ “Material may suggest what sort of process it should be run through (content suggests form), and processes may suggest what sort of material should be run through them (form suggests content).”

musical que sejam a mesma coisa”⁵⁹ (REICH, 2004, p. 35), evidenciando a coincidência entre o material e o processo que se apresentam conjuntamente na superfície da obra.

Bernard conclui sua passagem acerca da oposição entre composição e arranjo, entre as partes e o todo na estética minimalista, afirmando que, “no seu esforço por desviar a atenção do ouvinte do processo criativo expresso enquanto algo ocorrendo *na obra de arte* e direcioná-la para o *som* do produto finalizado, os compositores minimalistas também enfatizam a 'unidade' de suas obras”⁶⁰ (BERNARD, 1993, p. 101).

* * * * *

Tendo passado pelas narrativas de Jonathan Bernard, Michael Nyman, Wim Mertens, Ivanka Stoianova, Silvio Ferraz e José Miguel Wisnik acerca do surgimento do minimalismo, articulando-as com colocações do artista Donald Judd e do próprio Steve Reich, é possível agora consolidar um paradigma minimalista de referência. O quadro abaixo sintetiza os conceitos abordados e os conecta a seus autores:

Quadro 1 – Paradigma minimalista de referência

Jonathan Bernard	As três estratégias: ênfase na superfície, redução do acaso e preferência pelo arranjo por oposição à composição
Michael Nyman	Retorno à determinação e emprego de material tonal/modal
Wim Mertens	Substituição histórica do conceito de obra-enquanto-objeto pelo conceito de obra-enquanto-processo; unidade entre forma e conteúdo
Ivanka Stoianova	Repetição, teleologia e narratividade

⁵⁹ “What I'm interested in is a compositional process and a sounding music that are one and the same.”

⁶⁰ “In their efforts to direct the listener's attention away from the creative process expressed as something going on *in the work of art* and towards the actual *sound* of the finished product, the minimalist composers also stress the 'wholeness' of their pieces.”

Silvio Ferraz	Repetição conceitual e repetição iterativa; modo de escuta virtual e modo de escuta concreto
José Miguel Wisnik	Primazia do pulso como modo de estruturação musical

Fonte: Elaborado pelo autor da dissertação

Os três primeiros autores fornecem um aparato teórico-conceitual, bem como esclarecimentos históricos para o surgimento do minimalismo. Esses autores parecem concordar em um aspecto que é recorrente quando se fala de arte minimalista: a questão da redução do material. É importante esclarecer que essa abordagem estética redutiva aparece contextualmente na história da arte do século XX, isto é, se caracteriza como uma redução *relativa* aos seus precedentes estéticos imediatos em que predominava uma multiplicidade de elementos e suas relações complexas. Como vimos na fala de Judd e de Reich, a redução dos elementos na arte minimalista passa pelo esforço artístico de produzir uma arte mais objetiva e controlada. Bernard descreve as consequências estéticas desse esforço por meio de suas três estratégias, enfatizando a correlação entre o minimalismo musical e o plástico; Nyman enfatiza a retomada do controle sobre o produto final implicado nesses procedimentos remetendo-os ao interesse pela singularidade apresentado em peças de La Monte Young ainda nos anos 1950; Mertens observa a redução do material como o estágio final da progressiva consolidação do conceito de obra-entanto-processo e da indivisibilidade entre forma e conteúdo na música do século XX.

Como já colocado, Bernard é o único dos três autores que procura o sentido do minimalismo nas artes plásticas, o que é bastante pertinente considerando a relação que se tem documentada entre compositores e artistas visuais em Nova Iorque dos anos 1950 e 1960. “Muitas das performances iniciais da música de Reich e Glass, por exemplo, ocorreram em galerias de arte e *lofts* de artistas, e algumas de suas primeiras gravações comercialmente disponíveis eram

patrocinadas por galerias de arte”⁶¹ (BERNARD, 1993, p. 87), coloca Bernard. Sua teoria é sustentada na tese de Shelley, que também considera as artes plásticas e tem sua reflexão situada na “intersecção entre teoria musical e crítica de arte”⁶² (SHELLEY, 2013, p. 1). A relevância de expandir a discussão sobre minimalismo para além da área musical está na possibilidade do intercâmbio de conceitos e procedimentos que, na prática artística do século XX, já estão naturalmente em trânsito, e podem assim ajudar a esclarecer as motivações históricas para determinada tendência, no caso, o minimalismo. Além disso, a música minimalista emerge de um contexto pós-John Cage, em que a herança da ideia de se fazer “música como mobília” induz cada vez mais a relação entre o auditivo e o visual, entre a música enquanto composição e a música enquanto materialidade física do som. Ambos esses aspectos são explorados em peças iniciais de Steve Reich, em particular em *Pendulum music* (1968), que para sua interpretação exige um ponto de vista que extrapola a esfera musical. Esse aspecto será aprofundado no capítulo seguinte.

Do ponto de vista historiográfico, tanto Bernard quanto Nyman se preocupam exclusivamente com questões do século XX, o que os leva a entender o minimalismo como reação aos seus precedentes imediatos. Nyman, mais especificamente, enfoca a história da música moderna nos Estados Unidos, entendendo o minimalismo de maneira ambivalente enquanto simultâneo desenvolvimento epistemológico e reação estética às ideias de Cage e da música experimental, indeterminada. Nesse sentido, o minimalismo é colocado como restaurador tanto da determinação musical enquanto procedimento, quanto do modalismo e tonalismo enquanto sistemas musicais; Steve

⁶¹ “Many of the earliest performances of Reich's and Glass's music, for instance, took place in art galleries and artist's lofts, and some of the earliest commercially available recordings of their music were sponsored by galleries.”

⁶² “At the intersection of music theory and art criticism.”

Reich é um dos expoentes dessa constatação de Nyman. Bernard, embora não aborde especificamente a questão do retorno à determinação composicional, entende a unidade da forma, a ênfase na superfície e a redução do acidental como reativas à estética expressionista, cujos procedimentos equivalem em certo sentido aos aplicados nas composições indeterminadas, em que a obra resulta de processos do acaso. Em suma, tanto na leitura de Nyman, quanto na de Bernard, o minimalismo é compreendido na trajetória do século XX pelo viés da *ruptura* com seus precedentes imediatos.

Mertens, diferentemente, está preocupado com uma história da música anterior ao século XX, traçando deste modo sua genealogia observando uma continuidade epistemológica entre serialismo, experimentalismo e minimalismo, sendo que a motivação reativa dessas três tendências estaria mais distante, lá no romantismo do século XIX e sua música narrativa, teleológica. Como exposto anteriormente, o autor situa o fio condutor dessa genealogia na progressiva substituição do conceito de obra-enquanto-objeto pelo de obra-enquanto-processo, sendo que nesse sentido as estéticas musicas do século XX estariam alinhadas, operando uma ruptura não precisamente com seus precedentes imediatos, mas com o modelo musical do século passado. Enfatiza-se que Mertens, ao estender sua investigação para além do século XX, contribui para o entendimento do minimalismo enquanto um continuador da ideologia progressista das artes na modernidade. Essa abordagem demonstra que, embora Bernard e Nyman olhem para o minimalismo como um fenômeno de ruptura, tal tendência estética na verdade reafirma um posicionamento presente tanto no serialismo quanto na indeterminação; tanto no expressionismo quanto no cubismo: o da necessidade de desenvolver novas linguagens estéticas e de explorar novos materiais, o que ao longo do século XX foi se tornando uma espécie de fetiche pelo novo. Esse é um elemento importante para compreender a trajetória inicial de Steve Reich, pois,

como veremos no capítulo seguinte, as peças iniciais do compositor seguem um rigor metodológico ao mesmo tempo experimental e progressista, porém, a partir dos anos 1970 parecem ir se afastando da ideologia da ruptura, marcadamente com a peça *Music for 18 musicians*, denominada uma “obra-prima pós-moderna” pelo musicólogo Richard Taruskin (2011, Vol. 5c, p. 14).

Stoianova, Ferraz e Wisnik fornecem definições que se referem a parâmetros musicais mais propriamente ditos, no caso, o da função e dos modos de repetição na música minimalista e o retorno à primazia do pulso em detrimento das alturas no século XX. O texto de Stoianova é bastante conceitual e parece ser bastante datado também, isto é, diz respeito a uma recepção artística no calor do momento, quando a própria tendência minimalista ainda estava em vias de se estabelecer. Deste modo, seus pressupostos precisam ser considerados com cautela, já que uma das conclusões a que se chegou tratando da questão da teleologia é a de que a percepção do ouvinte muda, nesse sentido, de acordo com o grau de conhecimento que ele tem da peça. Quero dizer, particularmente, acredito na possibilidade de uma escuta não-teleológica dos processos, como num enfoque sincrônico dos padrões defasados em *Piano phase* que desconsidera o seguimento da forma, mas esse tipo de escuta vai se enfraquecendo à medida em que a peça é “desvendada”; à medida em que se assimila o decurso do processo e sua forma inerente. Ainda assim, as definições da autora búlgara a respeito da função da repetição na música minimalista – não-narrativa e não-funcional – conduzem a uma ideia predominante tanto nas peças-processo de Reich, quanto nos objetos específicos de Judd: a ideia da obra enquanto monólito. A característica monolítica das peças de Steve Reich parece estar intimamente ligada ao seu ideal de música enquanto processo gradual, e se apresenta mais radicalmente nas peças que são delineadas por um único processo, o que leva ao

pressuposto de que tal característica vá desaparecendo à medida em que o compositor se afasta do seu ideal musical inicial. De fato, em peças como *Drumming* (1971) e *Music for mallet instruments, voices and organs* (1973), em que há divisão explícita de seções e combinação de diversos instrumentos, ambas as noções de processo gradual e de estrutura monolítica parecem já enfraquecidas. As análises subsequentes tratarão desse aspecto.

As contribuições paramétricas de Ferraz e de Wisnik podem ser entendidas como complementares: uma música que adota a repetição iterativa (Ferraz) parece fatalmente recair sobre a primazia do pulso (Wisnik). No entanto, no que diz respeito ao elemento gerador de diferença na música repetitiva, os autores identificam aspectos distintos, Wisnik localizando-o na defasagem dos pulsos e Ferraz situando-o na complexidade do material musical e do aparato perceptor. Wisnik fornece deste modo um elemento estrutural para compreensão da relação entre repetição e diferença na música minimalista, enquanto Ferraz parece justificá-la com um argumento de natureza cognitiva. É pela natureza de seu argumento que Ferraz adentra a discussão sobre modos de escuta, em que propõe a necessidade de uma escuta concreta, sensível, para que a diferença se revele perceptualmente diante da repetição obstinada minimalista. A implicação dessas duas abordagens é distinta: para Wisnik, a diferença emerge da repetição estruturalmente, por meio de um parâmetro musical – a defasagem dos pulsos – que mina gradativamente o reconhecimento de uma forma musical elementar; para Ferraz, a diferença emerge da repetição cognitivamente, já que é por meio de um modo de escuta específico que o ouvinte passa a perceber as nuances do processo e da materialidade sonora. Dito de outro modo: Wisnik situa a diferença da repetição no objeto, enquanto Ferraz situa a diferença da repetição no sujeito ouvinte. De uma forma ou de outra, é importante ressaltar que ambos os autores estão tratando do minimalismo

rigoroso dos anos 1960, e não de seus desdobramentos a partir de 1970.

O capítulo seguinte enfocará peças selecionadas da obra produzida por Reich entre 1965 e 1976, colocando-as em confronto com os conceitos abordados enquanto parâmetros de um paradigma minimalista. Observando a trajetória inicial do compositor, espera-se averiguar de que maneira tais peças se aproximam ou se distanciam dos pressupostos minimalistas estabelecidos neste capítulo, problematizando a consistência dos próprios pressupostos quando necessário. Assim, teremos um ponto de vista sólido sobre a obra inicial de Steve Reich, sobre seus possíveis pontos de contato e afastamento com a estética minimalista, o que guiará a discussão apresentada no terceiro capítulo sobre a questão do pós-minimalismo, do modernismo e do pós-modernismo.

2. STEVE REICH DE 1965 A 1976

Como abordar a trajetória inicial de Steve Reich? Com intenção de observar as etapas composicionais pelas quais o compositor passou de 1965 a 1976, articulando-as com os conceitos que foram discutidos no capítulo 1, proponho uma metodologia que distinga as peças desse período essencialmente pelo tipo de processo empregado. Esse parece ser um critério relevante já que Reich expressava particular interesse por “processos musicais audíveis” em sua trajetória inicial, tal como exposto em seu texto “Music as a gradual process” (1968). De fato, à medida em que observamos as peças do *corpus* deste estudo, deverá transparecer o fato de que, antes de qualquer conceituação acerca da estética minimalista e de seus procedimentos tal como vemos nos autores discutidos anteriormente, Reich parece ter constituído seu próprio paradigma estético em torno da ideia de música enquanto processo gradual. Não por mera coincidência, esse paradigma o levou de encontro a elementos posteriormente conceituados, como a repetição iterativa, a primazia do pulso e a ênfase na superfície da obra, além de outros aspectos já debatidos e que serão aprofundados neste capítulo. No entanto, à medida em que Reich foi desenvolvendo sua linguagem musical, ele foi também se afastando do ideal de música enquanto processo gradual, o que conduz a possíveis disparidades entre seu fazer musical e as noções associadas ao minimalismo que enumeramos até aqui. O objetivo deste capítulo é justamente investigar de que modo e em que momentos esses distanciamentos ocorrem.

De acordo com a metodologia proposta, portanto, as primeiras peças a serem consideradas são desenvolvimentos do emprego do processo de *phase shifting*, descoberto inicialmente em experimentos com recortes de fitas magnéticas e posteriormente aplicado a performances ao vivo. Oito peças se enquadram aqui: *It's gonna rain* (1965), *Come out* (1966), *Melodica* (1966), *Piano phase* (1967), *Violin phase* (1967),

Pendulum music (1968), *Phase patterns* (1970) e *Clapping music* (1972), sendo essa última a única que não apresenta a defasagem gradual. Dessas oito peças, ainda é possível demarcar duas subcategorias para distinguir as composições para eletrônicos – *It's gonna rain* e *Come out* – das composições para performance ao vivo – *Melodica*, *Piano phase*, *Violin phase*, *Phase patterns* e *Clapping music* –, sendo que *Pendulum music* permanece num limiar inclassificável pois, embora nitidamente seja estruturada por um processo de *phase shifting*, não é exatamente música eletrônica e tampouco performance, situando-se na esfera da eletroacústica e se aproximando mais de ideias como as de instalação⁶³ e escultura sonora advindas das artes plásticas. A partir dessa divisão, serão comentadas analiticamente três dessas sete peças: *Come out* em confronto com a ideia de obra-enquanto-processo; *Piano phase* do ponto de vista da ênfase na superfície; e *Pendulum music* tratando da questão da teleologia nos processos, considerando também a noção de “escultura sonora” proposta pelo teórico de arte Jacques Rémus em seu artigo (2004). As peças selecionadas para análise ilustram momentos distintos do emprego da técnica de *phase shifting* – da música eletrônica à performance –, e são portanto satisfatórias para abordar seus desdobramentos enquanto técnica.

Em *Four organs* (1970) há uma mudança de processo empregado, em que no lugar da defasagem o que age é uma espécie de aumentação gradual das durações. Tal como Reich explica em *Writings on music* (2004), “*Four organs* é composta exclusivamente pela aumentação gradual das notas individuais de um único acorde dominante”, processo cujo efeito, segundo

⁶³ O conceito de instalação diz respeito a obras de arte que se relacionam intimamente com o lugar em que estão situadas, e que muitas vezes apresentam uma natureza interativa em que o espectador pode caminhar pelo espaço, observá-la de diversos pontos de vista e mesmo interferir nos elementos dispostos. A relação entre *Pendulum music* e a ideia de instalação não é categórica; no entanto, é evidente que a peça extrapola os limites do que se entende tanto por música quanto por arte plástica.

o compositor, é o de uma música em câmera lenta. Essa peça é a única em que Reich emprega tal processo de maneira isolada, o que metodologicamente a converte em uma categoria isolada que será analisada pelo viés da primazia do pulso como forma de estruturação musical.

Em peças subsequentes como *Drumming* (1971), *Six pianos* (1973) e *Music for pieces of wood* (1973), já não se pode afirmar que sejam delineadas por um processo isolado. Ainda assim, pode-se atribuir o fundamento dessas peças ao que Reich denomina de “construção e redução” (2004, p. 64), processo de construção dos padrões rítmico-melódicos em que as pausas vão gradativamente sendo substituídas por sons até que, na soma dos instrumentos, não restem espaços vazios na textura. Claramente, além desse processo, outros elementos estão envolvidos no desenvolvimento dessas três peças, como o próprio *phase shifting* que aparece em passagens de *Drumming*, o interesse pelo estudo polirrítmico apresentado em *Music for pieces of wood*, e a retomada de material tonal e de atividade composicional para além da escolha dos processos em *Six pianos*. Dessa categoria, será analisada a peça *Six pianos* enfocando a questão da repetição e sua outra forma de gerar diferença, pelos padrões resultantes e não pela defasagem dos pulsos, além de comentar o movimento harmônico da peça como afastamento da música enquanto processo gradual. Serão feitas menções às peças *Drumming* e *Music for pieces of wood* enquanto fundamentos da técnica de construção e redução.

No último momento do recorte adotado para este estudo, que diz respeito às peças *Music for mallet instruments, voices and organs* (1973) e *Music for 18 musicians* (1976), torna-se complicado falar em processos como geradores da obra, pois a presença de traços composicionais torna-se predominante e processos aparecem combinados entre si. A partir daí Reich efetivamente desvia de seus modelos criativos iniciais, adotando uma postura menos rigorosa com relação aos processos e mais deliberativa com relação à composição,

preocupando-se mais com o resultado sonoro final do que com a busca por uma ideia que delinea uma peça por inteiro. Consequentemente, é possível afirmar de antemão que Reich desvia também dos elementos que compõem o paradigma minimalista desenvolvido no primeiro capítulo. Confrontando ambas as peças com a noção proposta por Bernard da preferência minimalista pelo todo por oposição às partes, pelo arranjo por oposição à composição, pretende-se evidenciar quais elementos barram a associação direta entre essas duas peças e a estética minimalista inicial de Reich, marcadamente embasada no conceito de música enquanto processo gradual. Desse modo será indicada a possibilidade de um pós-minimalismo a partir dos anos 1970 para, no capítulo final, fazer uma leitura que vê o limite de um certo modernismo no desvio entre as trajetórias de um compositor particular – Steve Reich – e de uma tendência estética específica – o minimalismo no contexto pós-guerra.

2.1 *PHASE SHIFTING*, OU DEFASAGEM GRADUAL

O processo de *phase shifting* empregado por Reich, traduzido aqui como defasagem gradual, consiste basicamente em duas ou mais vozes que executam um motivo rítmico-melódico inicialmente em uníssono e vão gradativamente saindo de sincronia por meio da aceleração de uma das vozes, processo cujo resultado sonoro é uma sucessão de momentos caóticos e de relações sutis que vão se transformando a partir de um material restrito. Ao longo do processo, as vozes seguem seu trajeto passando por pontos de desencaixe que tensionam a música e se resolvem no encaixe subsequente, até finalmente retornarem ao uníssono que na maior parte das vezes caracteriza ambos o ponto de partida e o ponto de chegada do processo (com exceção de *Pendulum music*, em que o uníssono é somente ponto de chegada). A defasagem gradual foi adotada por Reich enquanto método composicional durante os anos iniciais de sua produção, e essa escolha do compositor se

conecta diretamente ao interesse expresso por ele em “Music as a gradual process” (1968), já que o processo de defasagem tem necessidade de ocorrer gradualmente para que seja percebido enquanto tal. Como vimos ao correlacionar os textos de Reich e Judd às três estratégias estéticas, o processo de defasagem gradual é representativo do minimalismo na obra do compositor nova-iorquino por se relacionar com as ideias de ênfase na superfície, preferência pelo todo por oposição às partes, e redução do elemento acidental nos processos composicionais. De fato, como já discutido, Reich encontra na defasagem gradual uma maneira de tornar a estrutura musical audível, e também de delinear um peça inteira a partir de um único processo. O elemento acidental, nesse caso, fica restrito à história de descoberta do processo de defasagem gradual, narrada inúmeras vezes pelo compositor quase como uma anedota do “compositor preso no laboratório” (A NEW MUSICAL LANGUAGE, 1987) em busca de uma linguagem musical própria.

O musicólogo Richard Taruskin, em texto publicado no “Oxford History of Western music” (2011, Vol. 5b, p. 240), comenta a história de descoberta da defasagem gradual tal como contada por Reich, descrevendo-a como frequentemente “romantizada” e relatada como um “acidente feliz”, resultado dos experimentos com fita magnética conduzidos na época pelo compositor que, ao alinhar dois equipamentos reprodutores de áudio de baixa qualidade, percebeu a gradativa dessincronização dos materiais reproduzidos devido a uma discrepância na velocidade de rotação dos equipamentos. Taruskin desconfia da natureza acidental que resultou no processo, traçando a origem da defasagem gradual à colaboração entre Steve Reich e Terry Riley durante execução da peça *In C* em 1964, já que nessa peça Riley também explora a defasagem de módulos rítmico-melódicos apoiados numa pulsação constante, ainda que tal defasagem não seja processual como nas peças de Reich. O ponto interessante da

narrativa de Reich sobre a descoberta acidental da defasagem gradual, diz Taruskin (2011, Vol. 5b, p. 240), está no posicionamento de um compositor com formação acadêmica em atribuir interesse estético primordial a um processo musical derivado de máquinas, descoberto por acaso, o que desfavorece o lugar histórico do compositor enquanto gênio, enquanto intelectual, e assim, modestamente assume para o compositor uma postura provocativa diante da tendência burguesa, moderna e acadêmica de que Reich socialmente origina.

A conclusão a que chega Taruskin com relação à anedota de descoberta da defasagem gradual dá subsídios para compreender esse momento inicial de Steve Reich como essencialmente um fenômeno de ruptura. Ao adotar uma linguagem musical que decorre de um acidente experimental com máquinas, Reich rompe com o intelectualismo que circundou o serialismo integral no período pós-Segunda-Guerra, incorporando por um lado ideias desenvolvidas por Cage a respeito de técnicas composicionais acidentais, mas por outro lado distanciando-se do filósofo e compositor norte-americano ao demonstrar interesse em controlar os resultados sonoros que decorrem desses acidentes, procurando tornar o processo musical audível. Ainda assim, pelo viés fornecido por Wim Mertens discutido no capítulo anterior, pode-se observar uma continuidade ideológica entre Reich e o serialismo integral e o experimentalismo, já que as peças-processo seguem a estética da auto-referencialidade e da atomização observada no século XX.

2.1.1 *Come out* e a obra-enquanto-processo

Nas palavras do próprio compositor, *Come out* é “uma peça para fita que utiliza a voz de um garoto negro que havia sido preso por assassinato”, e foi feita sob encomenda para uma iniciativa beneficente em prol do “reajulgamento de um grupo de seis garotos negros que haviam sido presos pelo assassinato de uma mulher branca no Bronx, em 1964.” (A

NEW MUSICAL LANGUAGE, 1987). A peça consiste em *loops* da frase “*come out to show them*” que vão gradativamente saindo de sincronia até retornar ao uníssono inicial, primeiramente em duas vozes, depois quatro vozes e, finalmente, oito vozes.

Daniel Hamm é o nome do jovem cuja voz é ouvida e submetida à defasagem gradual em *Come out*, e a breve narrativa incluída no início da peça fornece o contexto de que o material transformado em *loop* se origina: após terem sido detidos, os garotos teriam sido levados para o hospital para que seus machucados fossem limpos e tratados, mas somente aqueles em que havia sangramento visível. Assim, Daniel Hamm fala sobre como infligiu dano a si mesmo para que seus hematomas estanques pudessem sangrar de modo que ele fosse também levado para o hospital: “eu tive que, tipo, abrir a ferida e deixar um pouco do sangue sair para mostrar a eles [...]” (*Come Out*, 1968). É precisamente o último trecho do fonograma contendo essa fala que foi selecionado, editado e submetido à defasagem gradual por Reich, apropriação que o compositor explica em termos bastante simples, dizendo que a melodia e o ritmo da frase chamaram a sua atenção em meio a dez horas de gravação⁶⁴.

O modo como Reich descreve a apropriação do material encontrado em *Come out* indica que o compositor estava mais interessado no conteúdo rítmico-melódico do fragmento do que no seu conteúdo semântico propriamente dito. De fato, Reich assinala em “*Music as a gradual process*” que um material sonoro derivado de fitas é interessante “quando a fita é interessante” (REICH, 2004, p. 35), demonstrando assim que o compositor coloca a escolha do material que será submetido ao processo no mesmo nível de relevância do que a escolha do

⁶⁴ “And out of the stack of audio tape lasting ten hours, I heard this one phrase ‘come out to show them’, [canta a melodia], which sort of grabbed my ear and I said, ‘that’s the one’ [...]” (A NEW MUSICAL LANGUAGE, 1987, p. 10’25” ~ 13’54”)

processo propriamente dito. Colocando de outra maneira, para Reich, não é somente o desenrolar de um processo gradual que interessa, mas também o tipo de material que será empregado no processo, já que o excerto sonoro escolhido tornará a peça mais ou menos interessante à escuta. Ainda assim, apesar dessa tendência formalista presente na abordagem de Reich, em que a preocupação composicional enfatiza relações estruturais de dada peça em detrimento de um possível significado discursivo, é impossível desconsiderar a carga semântica que se coloca logo de início em *Come out*. Essa carga semântica dá indícios de que há significados embutidos na peça para além de seus limites formais que remetem a alguma realidade alheia à composição musical, no caso, segundo a leitura de Taruskin, a um “subtexto político relacionado à batalha pelos direitos-civis dos anos 1960 [nos Estados Unidos]”⁶⁵.

Cabe aqui considerar a teoria da gradativa substituição do conceito de obra-enquanto-objeto pelo de obra-enquanto-processo na trajetória musical do século XX, em que compositores foram abdicando de formas e sistemas musicais historicamente estabelecidos, o que conseqüentemente levou a uma produção musical desprovida de narratividade e de carga semântica. Como exposto anteriormente, no entendimento de Mertens esse seria o resultado da afirmação da obra-enquanto-processo: atomização do som e auto-referencialidade estética, já que nesse contexto a atuação do compositor se restringe ao momento pré-composicional e as peças-processo geram a si mesmas. No entanto, se Mertens enfatiza a narratividade inerente às relações causais que estruturam o sistema tonal, predominante na estética musical do século XIX, pode-se argumentar que, em *Come out*, a narratividade se apresenta em um nível menos profundo, menos estrutural, até mais evidente: no próprio texto proferido pela voz de Daniel Hamm, em que a carga semântica decorrente da apropriação de um material

⁶⁵ “‘Come out’ (1966), had a political subtext related to the civil-rights struggles of the sixties.” (2011, Vol.5b, p. 239).

discursivo resiste à auto-referencialidade característica de uma peça-processo, pois nitidamente se refere a um evento extra-musical. Assim, apesar de Mertens entender o minimalismo dos anos 1960 como culminância do conceito de obra-enquanto-processo, parece haver uma disparidade entre a intenção composicional de Reich, interessado no processo musical audível, e o conteúdo explicitamente político que se apresenta logo de início em *Come out*. Como é possível afirmar a auto-referencialidade e o caráter puramente processual de uma peça cujo material empregado expõe um conteúdo semântico que extrapola sua estrutura?

Em sua tese de doutorado, Shelley (2013) analisa *Come out* sob a ótica da vocalidade e, juntamente com a teoria da filósofa Adriana Cavarero, comenta “a inesperada capacidade de destruição semântica”⁶⁶ que se realiza pela repetição. Segundo o musicólogo, Cavarero se baseia no mito latino de Eco⁶⁷ tal como narrado n'*As metamorfoses* de Ovídio para teorizar acerca da possibilidade de estruturas lexicais repetitivas operarem contra a formação de sentido semântico. No entanto, enquanto na repetição de Eco o sentido semântico da palavra se enfraquece devido ao seu deslocamento contextual, que mina a coesão necessária para o sentido linguístico, Shelley coloca que, em *Come out*, esse processo é levado ainda mais adiante pelo “acúmulo de tantas camadas defasadas que obscurecem a forma semântica por inteiro”⁶⁸

⁶⁶ “Cavarero identifies in repetition the unexpected capacity for semantic destruction.” (SHELLEY, 2013, p. 267)

⁶⁷ Segundo a narrativa de Ovídio, Eco, uma das ninfas que habitavam o monte Olimpo, distraía com seus longos diálogos Juno, esposa de Júpiter, sempre que o deus se engajava em casos de amor com outras ninfas. Ao descobrir tal ardil, Juno pune Eco restringindo sua capacidade de fala à mera repetição de vocábulos proferidos por outros seres. Ver: Ovídio. *The metamorphoses*. Tradução para o inglês de A. S. Kleine. 2000, versão eletrônica.

⁶⁸ “by accruing so many phased layers as to obscure semantic form entirely.”

(SHELLEY, 2013, p. 267). Esse processo radical acaba por reduzir a fala de Daniel Hamm não a uma palavra vocálica deslocada do seu lugar de sentido, como em Eco, mas a uma “vocalidade pura” (SHELLEY, 2013, p. 268) em que a própria atividade lexical, linguística de um indivíduo, é obliterada e convertida em sonoridade pura.

É interessante notar que Reich, ao comentar o procedimento empregado nas peças de defasagem gradual para fita magnética, descreva o material empregado enquanto um recorte da fala humana, “exatamente como proferida”, gravada e então “intensificada pela repetição”⁶⁹ (A NEW MUSICAL LANGUAGE, 1987). O uso do termo “intensificada” é ambíguo e poderia muito bem dizer respeito ao conteúdo semântico da fala selecionada, ainda mais considerando a motivação sócio-política da peça. No entanto, o processo parece trabalhar no sentido contrário à intensificação semântica: apesar de Reich colocar que, naquele momento, “estava interessado na manipulação da fala humana porque ela está carregada de riqueza acústica e significado”⁷⁰ (A NEW MUSICAL LANGUAGE, 1987), a intensificação pela repetição em última instância opera a gradativa erosão do significado linguístico em prol da riqueza acústica, do ritmo e do timbre da voz somados à ambiência do registro fonográfico: pela repetição, a peça torna-se gradativamente auto-referencial. Nesse processo de erosão do significado linguístico e, conseqüentemente, da conotação extra-musical da peça, pode-se ouvir a gradativa substituição do conceito de obra-enquanto-objeto pelo conceito de obra-enquanto-processo.

O objetivo da análise que Shelley faz de *Come out*, embasado na teoria da vocalidade de Cavarero, é averiguar os possíveis modos de violência que se instauram no processo de

⁶⁹ “finding speech, exactly as it is spoken, photographically if you will, tape it, and then intensify it by repetition.”

⁷⁰ “I was interested in the manipulation of human speech because it's loaded with acoustic richness and meaning.”

destruição semântica. Na presente análise, o foco é outro: observar como tal peça se relaciona com o conceito de obra-enquanto-processo. Apesar dessa diferença, ao desenvolver a ideia de destruição semântica pela repetição, Shelley subsidia uma leitura da peça de 1966 enquanto *metáfora da gradativa substituição do conceito de obra-enquanto-objeto pelo conceito de obra-enquanto-processo*, tal como Mertens observa no século XX. Relembrando a crítica feita ao conceito de obra-enquanto-processo no capítulo anterior, enfatiza-se que o texto de Mertens é repleto de generalizações teóricas, e que a afirmação histórica de tal conceito não é tão categórica quanto o autor gostaria. Justamente, *Come out* dá indícios desse resquício histórico, dessa coexistência entre a obra-enquanto-objeto e a obra-enquanto-processo, apontando para o processo de substituição conceitual elaborado por Mertens como algo nunca concluído, sempre em vias de se realizar. O resquício aparece marcadamente na sobreposição deliberada das texturas (duas, quatro e oito vozes) e na forma da peça, em que o processo não se desenrola apenas uma vez, mas apresenta três pontos de recomeço: primeiro alinhando duas vozes, depois quatro e finalmente oito vozes. Precisamente nessas edições, reinícios e sobreposições de textura fica impresso o traço composicional de Reich nas pequenas intervenções subjetivas que fazem com que a peça reencene repetidas vezes, na leitura metafórica proposta, a gradativa substituição do conceito de obra-enquanto-objeto pelo conceito de obra-enquanto-processo. Nessa reencenação, o que emerge é a possibilidade de coexistência dos conceitos.

O traço composicional, análogo ao gesto humano nas artes plásticas, índice de uma subjetividade operante, é um elemento que se articula com os conceitos de Mertens. No sistema tonal, a estrutura sintática das funções harmônicas ao mesmo tempo restringe e demanda constantemente as escolhas estéticas do sujeito compositor: um acorde dominante de sétima (V7) pode ser resolvido na tônica (I), na subdominante

(IV) ou na relativa menor (vi); pode ser substituído por um acorde meio-diminuto (vii) ou por um sub-cinco, etc.; cabe ao compositor decidir de acordo com o seu desejo expressivo. Em peças-processo como *Come out*, o elemento que determina a sintaxe musical não é um sistema abstrato, tampouco é o compositor, mas sim a máquina empregada no processo, que define de antemão a trajetória da peça e restringe as relações que se estabelecerão entre o material escolhido, caracterizando uma obra-enquanto-processo quase completamente autônoma, exceto pelas edições do compositor. Procurando estender esse pensamento para o minimalismo plástico de Donald Judd, pode-se entender que em tal contexto a afirmação da obra-enquanto-processo se dá pela adoção de objetos específicos, que são produzidos em série pelas máquinas, e não pela mão dos artistas. Com a apropriação de objetos específicos o traço do artista fica restrito às escolhas de disposição dos objetos industrializados no espaço designado; ao momento de arranjo, o que é uma espécie de edição *in loco* análoga aos reinícios e sobreposições de textura operados por Reich em *Come out*.

Apesar da analogia, há uma distinção necessária a se fazer entre o universo artístico de Reich e de Judd: os processos, em Reich, devem ser audíveis e graduais para que o ouvinte possa acompanhar sua trajetória; em Judd, os processos ocorrem previamente, na linha de montagem industrial de que os objetos específicos se originam, sendo experienciados pelo espectador na forma de uma inferência, através do resquício maquínico apresentado pelos objetos repetidos de modo quase uniforme (Figura 5). De um modo ou de outro, seja pela apropriação de material sonoro encontrado como em *Come out*, ou pelo emprego de objetos específicos em diversas obras de Judd, a afirmação histórica do conceito de obra-enquanto-processo proposta por Mertens não se concretiza plenamente nesse contexto, esbarrando de modo mais ou menos evidente nas escolhas composicionais subjetivas que extrapolam a *estética da obra-enquanto-processo pura* – esta, seguramente,

uma polarização conceitual.

Com relação ao restante das peças de Reich selecionadas para este estudo, pode-se considerar que, entre *Come out* (1966) e *Drumming* (1971), há um período de obra-enquanto-processo mais radical. As obras instrumentais *Piano phase* (1966), *Violin phase* (1967), *Pendulum music* (1968) e *Four organs* (1970) apresentam uma auto-referencialidade menos problemática do que *Come out* simplesmente por não fazerem uso da linguagem humana, iminentemente carregada de conteúdo semântico com conotação extra-musical. Ainda assim, ao dizer “mais radical” indica-se essa auto-referencialidade menos problemática sem denominá-la plena, pois o traço composicional de Reich está presente nessas obras instrumentais, particularmente em *Violin phase*, em que o compositor explora pela primeira vez a ideia de enfatizar padrões resultantes.

Figura 5 – Donald Judd, *galvanized iron* (1973)



Fonte: <http://daddytypes.com/archive/boijmans_judd_boxes.jpg>

Por outro lado, como será discutido adiante, *Pendulum music* possivelmente se apresenta como a peça mais emblemática no sentido de um minimalismo processual estrito; de uma obra-enquanto-processo, em que a atuação do compositor se limita rigorosamente ao momento pré-composicional e o processo se desenrola sem intervenções.

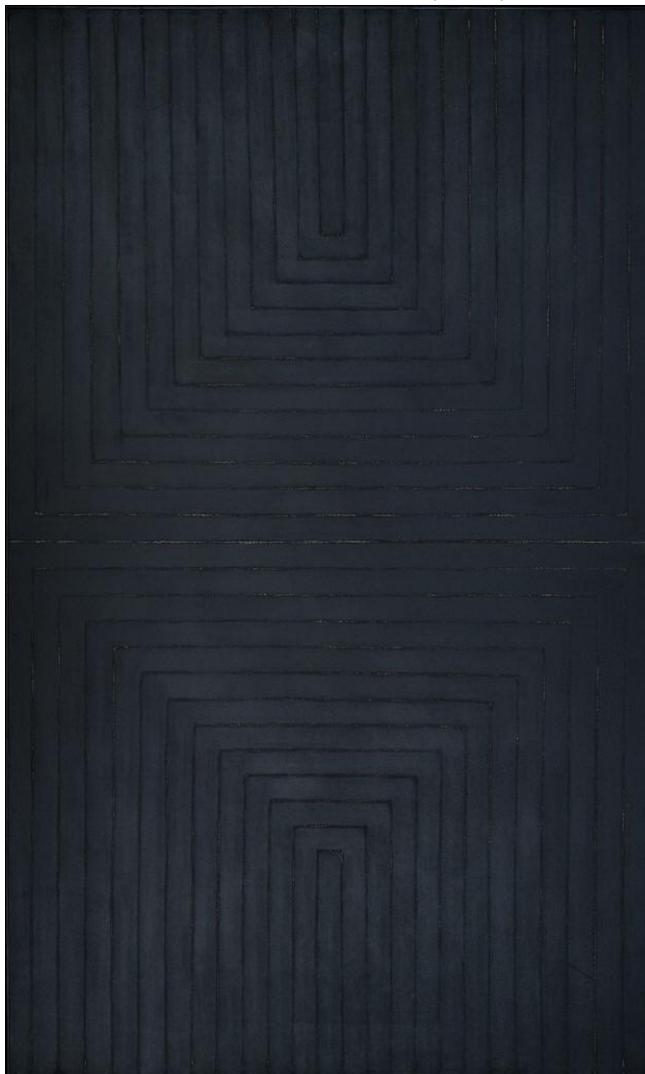
2.1.2 *Piano phase* e a ênfase na superfície

“O que você vê é o que você vê”⁷¹ (GLASER, 1968, p. 3), diz Frank Stella em entrevista a respeito de suas pinturas. A fala provocativa de um dos mais citados artistas da tendência minimalista expõe de maneira direta o que Jonathan Bernard entende como um esforço por enfatizar a superfície da obra de arte no minimalismo. Na entrevista, Stella e Judd esclarecem as motivações estéticas que os levaram a elaborar, cada um à sua maneira, uma linguagem simples e direta que minasse as próprias ideias tradicionais de composição e de expressividade artística. Esses artistas americanos se opunham radicalmente ao que denominaram “ilusionismo tri-dimensional” característico da pintura europeia, materializado na manipulação da luz, da perspectiva, dos planos e da textura pelo pintor. Eles buscavam operar pelo viés da unidade (“*wholeness*”) e da não-hierarquia estrutural, limitando suas obras a um único nível, ou plano, como nos objetos específicos de Judd – que abole o ilusionismo em detrimento de uma literalidade tri-dimensional – ou nas pinturas pretas de Stella (Figura 6) – que achatam a tela rompendo com o “conceito secular da pintura enquanto janela para um espaço tri-dimensional ilusionista.”⁷²

⁷¹ “What you see is what you see”.

⁷² “The repeated geometric pattern, in combination with the work's lack of figuration or expressive brushwork, prompts the viewer's recognition of it as a flat surface covered with paint, rather than a depiction of something else, upending the centuries-long concept of painting as a window onto illusionistic three-dimensional space.” Disponível em: < http://www.theartstory.org/artist-stella-frank-artworks.htm#pnt_1 >

Figura 6 – Frank Stella, *Arundel castle* (1959)



Fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinning.com/236x/75/0d/9f/750d9f3e76f94355f860225656a11f75.jpg>>

De modo similar, as peças de Reich que mais se aproximam da noção de obra-enquanto-processo também resistem a um certo ilusionismo que atua em um sistema

musical abstrato: se na pintura o ilusionismo se dá pela manipulação subjetiva do espaço, da perspectiva e das relações hierárquicas entre os elementos dispostos na obra, na música ele aparece pela manipulação subjetiva da sintaxe tonal que estabelece relações entre melodia, harmonia e forma (planos distintos, fundo e figura, etc.), conduzindo uma narratividade ilusionista através de momentos de tensão e repouso que não decorrem dos sons propriamente ditos, mas sim do sistema⁷³. Os objetos específicos de Judd e as telas achatadas de Stella, nesse sentido, são análogas ao processo de defasagem gradual adotado por Reich, pois nos três procedimentos o produto final parece ficar limitado a um único plano de atividade – a superfície. Em *Piano phase* Reich busca expor um processo musical audível que coloca estrutura e material num único plano, isto é, está tudo na superfície, tal como numa tela rigorosamente uniforme. A partir dessa ideia é possível estender a afirmação de Stella para o contexto de *Piano phase* e, nas palavras do artista perguntar: “O que você escuta é o que você escuta”?

Piano phase (1967) foi a peça-processo que se seguiu a *Come out*. Ela pode ser entendida como o passo seguinte da trajetória musical de Reich, pois marca o fim das composições para fita magnética, a descoberta da possibilidade de uso do *phase shifting* originado em máquinas em uma performance ao vivo, e o emprego de material musical diatônico por oposição aos recortes de fala humana presentes nas peças de 1965 e 1966. Escrita para dois pianos, a peça consiste em três seções de defasagem gradual completa sobre padrões melódicos de 12,

⁷³ Do mesmo modo com uma pintura de um cachimbo não é um cachimbo, mas um sistema de representação, uma progressão ii – V – I conduz a uma resolução em qualquer tonalidade ou timbre devido ao seu caráter abstrato, ilusionista em termos de representação. Wisnik faz um comentário sobre o sistema tonal nesse mesmo sentido: “Esse novo poder de penetração, estranho à música modal, dado à música pela resolução do trítone, poder que já foi comparado à formulação da perspectiva na pintura, é um traço imprimido à ordem sonora pela ordem burguesa” (2009, p. 146).

8 e 4 notas, respectivamente, em que o processo se desenrola até que o padrão inicial retorne ao uníssono e passe para o seguinte. Os dois momentos de reinício do processo aparecem como única intervenção do compositor na forma de uma edição sobre a estrutura da peça, que pode ser considerada como uma obra-enquanto-processo “relativamente pura”.

Essa breve descrição de *Piano phase* expõe elementos que podem ser facilmente identificados durante uma audição da peça, o que confirma, até este ponto, a coincidência entre estrutura e superfície ao longo do processo. No entanto, o musicólogo Paul Epstein publicou em 1986 um artigo analítico sobre *Piano phase* em que o processo de defasagem é meticulosamente esmiuçado sob o ponto de vista da harmonia e da forma musical, trazendo conclusões que colocam problemas para as noções de ênfase na superfície e de processo audível. Epstein comenta as doze relações estabelecidas na primeira seção da peça, analisando os intervalos resultantes da defasagem e assinalando a alternância entre relações predominantemente consonantes (intervalos justos, terças menores e sétimas menores) e predominantemente dissonantes (segundas, sextas e quartas); identifica as características monofônica e polifônica com que as duas vozes se relacionam em dados padrões; descreve os estágios perceptivos que se sucedem durante os momentos de defasagem propriamente ditos⁷⁴ (EPSTEIN, 1986, p. 497~499). Tais constatações, apesar de adquirirem maior clareza com uma análise da partitura (tal como o faz Epstein), não necessariamente problematizam a questão da ênfase na superfície pois são de fato audíveis na peça, por mais que dependam da capacidade perceptiva do ouvinte. Interessa, nesta análise, a conclusão a

⁷⁴ 1) aumento de ressonância, alteração da qualidade acústica; 2) a ressonância se transforma em eco; 3) duplicação do tempo musical com os padrões a 180°, meio pulso defasados; 4) momentos de divisão rítmica irracional e complexa até que 5) a nova fase se estabeleça. (EPSTEIN, 1986, p. 498~499)

que Epstein chega com relação à forma da peça: corroborado pela análise musical, o autor coloca que, devido à natureza do processo, a segunda metade de cada seção deverá ser necessariamente um movimento retrógrado da sua primeira metade, com a relação entre os pianistas invertida⁷⁵. Tal estrutura constitui uma forma musical espelhada, simétrica, tendo seus pontos de início e término nos uníssonos das extremidades e seu ponto central marcado pelo sexto padrão, que é o único a aparecer somente uma vez durante a defasagem e precede o início do retrógrado (EPSTEIN, 1986, p. 495).

Figura 7 – Excerto de *Piano phase*.

piano phase
for two pianos
or two marimbas*

steve reich

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

O terceiro compasso expõe o primeiro estágio da defasagem; ao atingir o sexto estágio, inicia-se o movimento retrógrado.

Fonte: < <http://www.chrisbrannick.co.uk/wp-content/uploads/2013/03/Piano-phase.jpg> >

A análise de Epstein revelou uma possível forma oculta em *Piano phase*, que estrutura a peça por mais que a defasagem gradual não a exponha na superfície. Tal como nos jogos do acaso de Cage, ou nas séries empregadas pela

⁷⁵ Isto é, quando na primeira metade o pianista X tinha um Mi e o pianista Y tinha um C#, no movimento retrógrado a relação se inverte, sendo que, do ponto de vista da escuta, o resultado é o mesmo devido ao timbre uniforme.

vanguarda europeia, que dão origem a obras musicais nas quais não são audíveis, essa forma oculta suscitou o questionamento de Taruskin acerca do ideal de processo musical audível perseguido por Reich em suas peças iniciais:

Então, o processo é um único gesto linear ou é uma trajetória dupla de ida-e-volta, tal como grande parte da música clássica Ocidental? [...] Acaba que, em aparente contradição com o manifesto de Reich [Music as a gradual process], havia, afinal de contas, um 'segredo da estrutura' em *Piano phase* que os ouvintes desconheciam⁷⁶. (TARUSKIN, 2011, Vol. 5c, p. 3)

A questão, para Taruskin, é a de que diferentemente do aspecto harmônico analisado por Epstein, que se realiza na superfície e é identificável pelo ouvinte, a estrutura em movimento retrógrado permanece ocultada pelo processo de defasagem e só é perceptível através da análise musical. Seria essa forma oculta um detalhe inserido pelo compositor? Tal fato inevitavelmente remete a peça de Reich a um universo estético do qual o compositor procurava se desvencilhar: aquele cultivado pelo classicismo, pelo romantismo do século XIX e estendido pelo século XX mesmo no atonalismo, em que as atividades mnemônica, intelectual e analítica são empregadas nota-a-nota pelo compositor e necessárias para o ouvinte no momento de fruição musical.

No entanto, há uma distinção importante a se fazer entre a forma oculta em *Piano phase* e um movimento retrógrado tal como se observa em Webern, por exemplo: na primeira, a forma simétrica surge como resultado inerente ao processo de defasagem gradual, que ao atingir sua metade começa a retornar ao uníssono inicial; na segunda, os contrastes e o

⁷⁶ “So, is the process a single linear gesture or a double, out-and-back trajectory like so much Western classical music? [...] It turned out that, in seeming contradiction of Reich's manifesto, there was after all a 'secret of structure' in *Piano phase* that listeners did not know.”

equilíbrio formal advém do trabalho composicional sobre o material selecionado, que relaciona as partes dentro de um sistema estabelecido. Tal distinção não necessariamente esclarece a contraditória presença de uma forma oculta em um processo musical supostamente audível, mas possibilita estabelecer duas diferenças, uma de caráter, outra de relevância para a escuta, entre os aspectos formais que resultam de um processo de defasagem e de um processo composicional subjetivo. Vamos a elas.

Na entrevista com Stella e Judd, os artistas são inquiridos sobre a questão da simetria, que é um valor predominante na tradição estética europeia e aparece também em suas obras. Utilizando o termo “pintura relacional”, Stella explica o caráter distinto da forma simétrica encontrada na “nova pintura”, com a qual se identifica, por oposição à simetria de pintores geométricos europeus como Piet Mondrian e Wassily Kandinsky: “A base de todo o pensamento deles é equilíbrio. Você faz algo em um canto e você equilibra com algo no outro canto. Nós usamos simetria de outro modo. É uma simetria não relacional.”⁷⁷ (GLASER, 1968, p. 2). Justamente, o traço do artista, do compositor, emerge com a inserção de detalhes⁷⁸ que se relacionam de modo hierárquico, com suas possibilidades e restrições de acordo com o sistema utilizado. No esforço por eliminar a expressividade artística de suas obras, Stella e Judd eliminam o pensamento do detalhe e do equilíbrio em nome da conservação de um objeto

⁷⁷ “The basis of their whole idea is balance. You do something in one corner and you balance it with something in the other corner. Now the 'new painting' has been characterized as symmetrical [...] but we use symmetry in a different way. It's nonrelational.”

⁷⁸ O escultor Robert Morris, em texto de referência sobre a arte plástica minimalista, coloca que o detalhe é entendido nesse contexto de forma negativa, referindo-se a elementos específicos de uma obra que se separam do todo “estabelecendo assim relações dentro da obra”. Para o autor, “divisões estruturais de qualquer tipo são considerados tipos de detalhe”. (MORRIS, 1968, p. 231~232)

monolítico não-relacional, não-hierárquico, que se apresente inteiramente na superfície. Assim, o caráter simétrico de suas obras, segundo Stella, é consequência de um interesse estético pela superfície, ao que Judd complementa dizendo: “Eu queria me livrar de qualquer efeito composicional, e o jeito óbvio de fazê-lo é sendo simétrico”⁷⁹ (GLASER, 1968, p. 2).

Considerando uma simetria de caráter não-relacional que resulta do objeto ou evento apresentado isoladamente, ausente em detalhes composicionais e achatado em uma única camada, parece natural que as peças-processo puras (ou relativamente puras) em Reich acabem por assumir uma forma simétrica, espelhada pelo próprio movimento retrógrado e não por uma escolha composicional, ainda que tal forma não se manifeste na superfície. Diante disso, cabe questionar, afinal, qual a relevância desse movimento retrógrado para a percepção do processo de defasagem gradual enquanto audível, tal como o compositor almejava. Lembrando o conceito de escuta concreta proposto por Silvio Ferraz com relação ao minimalismo, em que a percepção atua de modo sincrônico disprivilegiando os aspectos intelectual e mnemônico da escuta, pode-se argumentar que a forma musical, enquanto elemento identificável diacronicamente, não seja um fator determinante para a escuta de um processo audível enquanto tal. Na escuta concreta, sincrônica, interessam as relações complexas e as nuances do evento sonoro em andamento, e não necessariamente um entendimento analítico do processo global.

Tendo compreendido a origem da forma simétrica oculta em *Piano phase* enquanto inerente aos objetos e eventos minimalistas apresentados isoladamente, considerando também sua relevância para a fruição de processos musicais audíveis, pode-se retomar a pergunta feita anteriormente: “O que você escuta é o que você escuta?” Em “Music as a gradual process”, Steve Reich faz a categórica colocação de que, ao adotar a

⁷⁹ “I wanted to get rid of any compositional effects, and the obvious way to do it is to be symmetrical.”

abordagem da música enquanto processo gradual, não conhece nenhum segredo de estrutura que não se possa ouvir (REICH, 2004, p. 35). De fato, o movimento retrógrado de *Piano phase* não é audível, o que remete a peça às noções de repetição conceitual e escuta virtual, estabelecidas por Ferraz com relação ao serialismo. Por mais que se argumente que a percepção do movimento retrógrado não seja crucial para a escuta do processo quando associada ao conceito de escuta concreta de Ferraz, essa forma oculta coloca um problema para a afirmação de Reich, a menos que o compositor não tivesse conhecimento da forma resultante da defasagem gradual, o que é plausível. Por outro lado, o texto de Jonathan Bernard é menos radical e propõe a ideia de uma *ênfase* na superfície, não tanto como uma afirmação excludente de camadas adicionais, mas atribuindo a relevância primordial da escuta do processo aos eventos que ali ocorrem. Concordando com o musicólogo, pode-se responder, finalmente, que o que você escuta nem sempre é o que você escuta, mas em *Piano phase*, o que você escuta se assemelha ao que despertou interesse do compositor em primeiro lugar.

2.1.3 *Pendulum music*, escultura sonora e teleologia

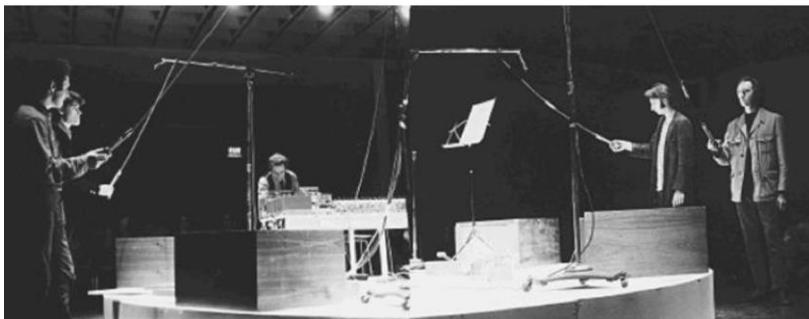
Steve Reich criou em 1968 uma peça esquemática que remete explicitamente aos processos graduais enumerados pelo compositor no texto do mesmo ano: empurrar um balanço e observá-lo retornar ao repouso; virar uma ampulheta e assistir a areia cair; sentir, ouvir e assistir os próprios pés sendo enterrados na areia pelas ondas à beira-mar. *Pendulum music* foi concebida para três ou mais microfones suspensos por seus cabos sobre respectivos auto-falantes amplificados, tal como o título indica, em estrutura de pêndulo (Figura 8). Com os volumes previamente ajustados, os microfones são colocados em movimento para que produzam som, resultante da microfonia, a cada vez que cruzarem a face do auto-falante, gerando padrões rítmico-melódicos com os pulsos defasados

até retornarem gradativamente ao estado de repouso, fim do processo e fim da peça. Tal como indicado na partitura (ou bula), *Pendulum music* foi concebida para ser “observada e ouvida”; uma peça radical que expõe visualmente a estrutura de um processo de defasagem gradual.

É nessa peça que o conceito de obra-enquanto-processo se realiza mais plenamente dentro da trajetória de Reich. Em *Pendulum music* o processo se desenrola sem a interferência do compositor; sem o traço da vocalidade carregado de semântica; sem as edições que reiniciam o processo e alteram o número de vozes defasadas ou o padrão empregado. Mesmo a estrutura retrógrada, simétrica, não está presente nessa defasagem gradual cuja via é só de ida. Pode-se dizer, o processo é auto-referencial e ocorre na superfície, de modo não só plenamente audível, mas também visível.

A ênfase no aspecto visual que caracteriza essa peça decorre do fato de que, como Reich mesmo declara, ela surgiu do seu contato com artistas visuais com quem colaborou na época (A NEW MUSICAL LANGUAGE, 1987). O resultado é uma obra tri-dimensionalmente estruturada que resolve possíveis ambiguidades da forma remanescentes nas peças anteriores, primordialmente auditivas, pela interface estética entre música e escultura. De fato, o compositor e filósofo Jacques Rémus cita *Pendulum music* para exemplificar o termo “escultura sonora” em seu texto “*La sculpture sonore: pratique artistique em recherche de définition*” (2004), enfatizando o movimento dos microfones sobre os auto-falantes e o aparato elétrico-acústico empregado.

Figura 8 – Steve Reich, *Pendulum music* estreia em Nova Iorque, Maio de 1969



Fonte: < TARUSKIN, Richard. A harmonious avant-garde?. In: *Oxford history of Western music*. 2011. >

Procurando definir o termo que integra diferentes atividades artísticas, Remús denomina “esculturas sonoras” aqueles objetos com os quais “se brinca instrumentalmente por modulações de energia, de ritmo, de alturas, ataques, durações”, como também aqueles objetos que “produzem sons por si mesmos, música sem intervenção humana após disparo”⁸⁰ (RÉMUS, 2004, p. 66). Por se tratarem de peças que envolvem movimento, de forma geral é preciso o emprego de alguma forma de energia que seja renovada ou que alimente a “escultura sonora”, diz Rémus⁸¹ (RÉMUS, 2004, p. 67). No caso de *Pendulum music*, o impulso inicial é a energia cinética de que os pêndulos necessitam para balançar – sem mencionar a energia elétrica indispensável para manter os amplificadores ligados.

A definição de Rémus é embasada pelo compositor e teórico de arte Jean-Yves Bosseur, que na palestra “*Arts et*

⁸⁰ “C'est celui d'objets dont on joue instrumentalement avec modulations sur les énergies, les rythmes, les hauteurs, les attaques, les durées, mais c'est aussi celui des objets qui produisent des sons d'eux mêmes, de la musique sans intervention humaine après déclenchement.”

⁸¹ “Pour qu'une sculpture devienne musique, il faut une dépense d'énergie que l'on doit alimenter ou renouveler.”

créations: Sculpture et bruit”⁸² (BOSSEUR, 2012) remonta o conceito ao futurista Luigi Russolo, construtor de objetos sonoros a partir de máquinas no início do século XX, integrando atividades da música, escultura e arquitetura. Corroborando a fala de Rémus acerca das modulações de energia, Bosseur identifica a primeira escultura sonora propriamente dita na obra “*Mes étoiles, concert pour sept peinture*” (1958), do francês Jean Tinguely, em que certas pinturas são associadas a instrumentos de percussão e o espectador dispara efeitos sonoros através de interruptores dispostos sob a mesa. O elemento do movimento, da cinética que depende de uma energia renovável para ocorrer, aparece aí pela ação de dispositivos que atacam o instrumento de percussão mediante ativação.

Dentre outros desenvolvimentos ao longo das décadas, Bosseur comenta a tendência predominante entre alguns escultores-sonoros de conceber suas obras enquanto “receptáculos para eventos da natureza”, o que fica marcado na citação retirada de um diário do artista greco-francês Takis Vassilakis: “Ah! Se somente eu pudesse ter um instrumento como um radar que pudesse captar a música das esferas! Essa ideia me faz esquecer todas as leis da arte. Esse objeto poderia capturar e transmitir os sons; minha imaginação estaria coroada!”⁸³ (TAKIS, apud BOSSEUR). Em entrevista, Takis comenta seu interesse por explorar a atuação de diferentes tipos de energia no espaço: “energia flutuante, energia circular, energia espiral.”⁸⁴ (TAKIS, 1993) Assim, suas obras produzem som a partir do movimento, como objetos de metal suspensos que se chocam, ou pregos arremessados contra uma chapa

⁸² Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=OwrUxIKQGEk> >

⁸³ “Oh! Si seulement je pouvais avec un instrument comme le radar capter la musique des sphères. Cette idée me fait oublier toutes les lois de l'art. Cette objet pouvait capter et transmettre les sons en tournant. Mon imagination serait couronnée.”

⁸⁴ “La énergie c'est flottant, c'est circuler, c'est spirel.” Disponível em: < <https://www.ina.fr/video/CAB93046232> >

magnética, demandando periodicamente a energia cinética de seus interlocutores.

Reich certamente não demonstra essa tendência pitagórica presente em Takis, mas *Pendulum music* é de fato resultado de um fenômeno da natureza: o movimento cinético gerado pela força da gravidade. Bosseur (2004) menciona o caso de Marta Pan, artista também interessada em fenômenos da natureza, cuja obra aquática “*Polyphonie d'eau*” apresenta uma melodia de timbres “pura, sem artifícios”, gerada na fonte pelo movimento das águas escorregando e golpeando as paredes com variação de andamento, força e modo de ataque, que se alternam de maneira maneira ritmada. Pelo movimento resultante da gravidade, uma melodia de timbres também ocorre em *Pendulum music*: a variação rítmica inerente à desaceleração gradual dos pêndulos altera também os modos de ataque da microfonia produzida, que adquire um caráter mais *stacatto* quando o movimento é forte e veloz, e mais *tenuto* quando o movimento é fraco e as notas duram mais. Do mesmo modo, as alturas distintas entre as microfônicas produzidas por cada auto-falante, que naturalmente variam de acordo com tipo de microfone, de amplificador, de auto-falante e também com os parâmetros utilizados em cada equipamento, contribuem para a melodia de timbres ao se articularem com o elemento rítmico. Precisamente, em “*A new musical language*” Steve Reich declara que teve a ideia inicial para a peça enquanto fazia “microfonia rítmica”⁸⁵ durante um ensaio. Deste modo, similarmente a Takis e Pan, ao delegar a determinação rítmica-melódica dessas microfônicas a um movimento pendular de microfones o compositor realizou uma escultura sonora cujo processo está intimamente ligado a um fenômeno da natureza, tal como coloca Taruskin: “O que faz a música, então, não é o compositor, nem o *performer*, mas isto (chame de força da gravidade)”⁸⁶ (2011, Vol. 5C, p. 1).

⁸⁵ “I was making rhythmic feedback”.

⁸⁶ “What makes the music, then, is not the composer, not the performer,

No artigo sobre *Piano phase* debatido anteriormente, Paul Epstein expõe a ideia de que, ao adotar um processo audível como método de criação musical, a função do compositor deixa de ser a de “elaborar códigos para serem decifrados pelos ouvintes” e passa a ser a de “descobrir fenômenos naturais impessoais”⁸⁷ (EPSTEIN, 1986, p. 494) e apresentá-los sem interferência. Possibilitando a associação entre Reich e o escultor Takis Vassilakis, que gostaria de reproduzir a música das esferas em seus objetos sonoros, Epstein faz uma comparação entre o decorrer de um processo de defasagem e um eclipse solar, fenômeno gradual não muito distinto daquele do movimento do balanço e da areia caindo na ampulheta descritos pelo próprio compositor. Essa analogia entre o processo de defasagem e fenômenos da natureza suscita uma problemática relevante no que diz respeito à questão da teleologia na música repetitiva minimalista, debatida no capítulo anterior.

O argumento de Mertens embasado por Stoianova, de que ao abandonar esquemas formais e harmônicos tradicionais os compositores minimalistas abandonam também o aspecto teleológico da música, não se sustenta diante dos fenômenos enumerados em relação à experiência de *Pendulum music*. O movimento do balanço, a areia caindo na ampulheta, o eclipse solar: esses eventos possuem uma teleologia inerente que tem a ver com uma mudança de estado (do movimento ao repouso), notável não auditivamente, mas visualmente. É devido ao aspecto visual da peça de Reich que mesmo o conceito de escuta concreta – em que o enfoque sincrônico do material em transformação vela a percepção da forma e mina, assim, o senso da teleologia inerente ao processo de defasagem – acaba inoperante diante da exposição tri-dimensional do processo. Na escultura sonora, torna-se nítida uma teleologia que não é tão

but it (call it force of gravity)”.

⁸⁷ “The role of the composer is not as inventor of personal codes for us to decipher but as a discoverer of impersonal natural phenomena”.

evidente em *Come out* ou *Piano phase*: pela audição, é improvável que se antecipe a chegada do uníssono final em ambas as peças; mas ao associar visão e audição, o repouso dos pêndulos é não só esperado, como antecipado à medida em que os pulsos vão diminuindo suas durações. Fica assinalada, assim, a possibilidade de um teleologia musical distinta daquela fundada na sintaxe harmônica, como concebe Mertens, e sim decorrente de uma estrutura global delimitada pela duração do impulso cinético tal como se observa em *Pendulum music*, entre outras esculturas sonoras.

A escultura sonora de Reich é uma peça emblemática em sua trajetória, de acordo com Taruskin (2011, Vol. 5c, p. 2), podendo ser entendida como “o paradigma conceitual, ou caso-limite, a que toda sua produção inicial para forças convencionais de performance pode ser significativamente relacionada.”⁸⁸ De fato, tal como discutido, *Pendulum music* apresenta o processo de defasagem gradual em sua forma mais bruta, rudimentar, ou “natural”, diria Takis, o que permite uma identificação menos problemática entre a peça e o conceito de obra-enquanto-processo. Por outro lado, ao associar as dimensões da escuta e da visão, Reich apresenta radicalmente a estrutura de um processo de defasagem e esclarece sua teleologia inerente, expondo pela tri-dimensionalidade os segredos de estrutura que não se realizam na escuta, (tal como observado a partir da análise de Epstein sobre *Piano phase*), mitigando assim o conceito de não-teleologia historicamente associado ao minimalismo.

Pendulum music estreou em 1967 na exposição intitulada “*Anti-illusionism: procedures/materials*”, no Whitney Museum em Nova Iorque. O título da exposição é sintomático e corresponde à peça musical em forma de escultura que resolve possíveis ambiguidades remanescentes

⁸⁸ “Pendulum music is the conceptual paradigm or limit-case to which all of Reich's early works for conventional performing forces can be meaningfully related.”

acerca do processo de defasagem. Segundo Robert Morris, a escultura tende naturalmente ao não-ilusionismo já que nela “o espaço, a luz e os materiais funcionam concretamente e literalmente”⁸⁹, e esse suporte visual funcionou para Reich como exposição definitiva do seu método criativo. No entanto, apesar do êxito de *Pendulum music* no sentido de apresentar isolada e nitidamente o processo de defasagem gradual, tal como desejava Reich, Taruskin indica que por outro lado a peça não correspondia plenamente ao projeto do compositor por acabar se tornando música ambiente. Tal como descrito em “*Music as a gradual process*”, um processo musical deve ocorrer gradualmente para facilitar “uma escuta próxima e detalhada”⁹⁰ (REICH, 2004, p. 34), quando os eventos em torno da escultura-sonora, situados em galerias de arte e museus, acabavam gerando o efeito contrário: induzindo a escuta a um modo distraído, desatento, resumindo a peça a música de fundo para exposições em andamento. Não por acaso, a partir desse momento a trajetória musical do compositor se expande para o uso de outros processos e técnicas criativas.

2.2 O PRINCÍPIO DE AUMENTAÇÃO GRADUAL

O interesse de Steve Reich por peças musicais que derivassem de aparatos eletrônicos teve continuidade em 1969, após a extensão do *phase shifting* para peças instrumentais, com o desenvolvimento do aparelho eletrônico denominado *Phase Shifting Pulse Gate* (PSPG). A função musical desse aparelho, cuja motivação vinha da defasagem gradual, era a de reproduzir até doze sinais sonoros distintos (alimentados via microfone ou gerados eletronicamente) sobre um tempo comum dividido em 120 partes iguais. Tendo ajustado a

⁸⁹ “Sculpture, on the other hand, never been involved with illusionism [...] the sculptural facts of space, light and materials have always worked concretely and literally” (MORRIS, 1968, p. 223)

⁹⁰ “To facilitate closely detailed listening a musical process should happen extremely gradually”

duração comum dos sinais pelo controle de extensão (“*width*”) para aproximadamente meio segundo, a defasagem gradual ocorreria à medida em que os sinais individuais fossem deslocados no tempo via dispositivo manual, movendo dado sinal uma “*120th note*” adiante, colocando-o assim fora de fase. Esse movimento rítmico de uma *120th note* é tão sutil, diz o compositor, que do ponto de vista da percepção o que se realiza é uma “variação fásica contínua” (REICH, 2004, p. 41) de um sinal em relação aos outros.

A aplicação musical do PSPG rendeu duas peças criadas especificamente para o aparelho no mesmo ano: *Pulse music* e *Four log drums*, executadas por Reich através do equipamento, são registros do seu interesse composicional por uma música que evoluísse sem alteração de alturas, timbre ou dinâmica, trabalhando “exclusivamente com mudanças graduais no tempo”⁹¹ (REICH, 2004, p. 38). Essas mudanças graduais no tempo, neste momento, ainda se referiam exclusivamente ao processo de defasagem gradual. Apesar da precisão do aparelho nesse sentido, o resultado sonoro dessas peças eletrônicas desagradou Reich devido à rigidez da máquina ao executar uma música fundada em um pulso constante – com sua experiência instrumental em peças anteriores, para o compositor, as microvariações do pulso decorrentes da performance humana é que trazem a música à vida. Tal conclusão levou o PSPG ao desuso.

Novamente a investida criativa de Reich sobre equipamentos eletrônicos o levou a questionar suas aplicabilidades musicais e a retomar seu interesse por processos executáveis instrumentalmente. Assim, de modo similar à transposição da defasagem gradual das fitas magnéticas para a performance ao vivo, Reich extraiu a ideia de aumentação gradual dos seus experimentos com o PSPG: ao

⁹¹ “A given musical pattern would then be heard to change into another with no alteration of pitch, timbre, or loudness, and one would become involved in a music that worked exclusively with gradual changes in time.”

invés de deslocar os sinais individuais no tempo de 120 subdivisões, era possível explorar o controle de extensão do aparelho (“*width*”) para gradativamente alongar as durações individuais de cada sinal. Em uma performance ao vivo, isso significaria sustentar uma e então várias notas de um acorde inicialmente pulsante, o que é a ideia base de *Four organs* (1970).

Do ponto de vista da composição, o processo de aumentação gradual é distinto da defasagem gradual pois não gera a si mesmo de modo autônomo, como duas fitas que saem de fase inadvertidamente. A aumentação gradual exige do compositor que selecione quais notas de um dado acorde deverão se alongar, em que direção esse alongamento ocorrerá (adiantar ou atrasar), e qual extensão terá. Assim, não se pode caracterizá-lo como um processo puro, ou relativamente puro. O desenvolvimento da aumentação gradual assinala portanto uma guinada na trajetória de Reich, que tem desse modo seu paradigma composicional expandido e já distanciado de alguns dos elementos expostos no seu texto de 1968, embora o ideal de música enquanto processo gradual ainda permaneça coerente.

2.2.1 *Four organs* e a primazia do pulso

Four organs é uma peça composta para quatro órgãos e um par de maracas, instrumentação que caracteriza uma novidade na trajetória de Reich pelo emprego de mais de um timbre. A introdução das maracas nessa peça advém de uma demanda do próprio processo de aumentação gradual executado instrumentalmente, que exige uma subdivisão constante do tempo musical para que os músicos se mantenham juntos. Em *Four organs*, o processo se dá sobre um acorde suspenso (dominante 11th - Mi Sol# Si Ré Fá# Lá) espalhado entre os quatro instrumentos por três oitavas e meia, inicialmente tocado em uníssono rítmico pelos quatro organistas, nos pulsos um e quatro do compasso 11/8.

Enquanto a maraca sustenta a subdivisão rítmica, os organistas vão gradativamente alongando suas notas até chegarem ao maior ciclo, cuja duração é de 256 pulsos e precede o fim da peça, quando o acorde dominante resolve na tônica sustentada pela voz soprano.

O processo de aumentação gradual, extraído do PSPG, na verdade teve sua ideia fundamental na peça *Slow motion sound*, escrita por Reich em 1967 e nunca realizada devido a restrições tecnológicas da época. A ideia consistia em desacelerar gradativamente um som gravado mantendo intactos seu timbre e sua altura, tornando-o mais e mais longo, o que deveria resultar no efeito de uma música em câmera lenta. Ao substituir os aparelhos eletrônicos (gravadores de fita ou o PSPG) por performance ao vivo, foi necessário adicionar um pulso constante que fizesse a função das 120 subdivisões do PSPG; uma rítmica fixa que servisse de suporte para a aumentação gradual executada pelos organistas de modo que o conjunto permanecesse junto.

Como discutido a partir da ideia da primazia do pulso nas peças-processo, o resultado da defasagem gradual que gera diferença pelo deslocamento da cabeça do compasso é uma espécie de “polifonia de pulsos”, em que as alturas, o timbre e a dinâmica permanecem constantes enquanto as vozes se desencontram e voltam a se encontrar ao fim do processo. Já o processo de aumentação gradual empregado em *Four organs*, apesar de se fundar sobre uma pulsação constante para se desenvolver no tempo, não caracteriza a polifonia de pulsos descrita por Wisnik, e parece se relacionar de maneira distinta com a ideia do retorno histórico à primazia do pulso atribuído ao minimalismo.

A noção de primazia do pulso tal como elaborada por Wisnik é identificada na característica da música modal que se estabelece em grande parte sobre constantes rítmicas e harmônicas⁹², em movimentos circulares análogos às suas

⁹² Desde a música das esferas no ocidente, passando pela música chinesa,

formações sociais “resistentes à mudança e a todo tipo de evolução”, que se mantém na “repetição ritual de suas fórmulas e suas escalas recorrentes”, o que faz tal universo “furtar-se ao ritmo progressivo da *história*, até que o capitalismo o desintegre, modernamente” (WISNIK, 2009, p. 27). Não surpreende que Reich, “modernamente”, não permaneça tanto tempo sobre a mesma constante composicional: diferente da circularidade presente na defasagem gradual, a aumentação gradual em *Four organs* apresenta um tipo de desenvolvimento progressivo que perturba a primazia do pulso estabelecida pela maraca. Mertens (1989, p. 55) comenta a “evolução linear” da peça por oposição à circularidade dos processos de defasagem; similarmente, o musicólogo Keith Potter, no livro *Four musical minimalists*, descreve a forma da peça como dividida em duas seções: “a primeira altamente rítmica, e a segunda enfocando a harmonia que esteve presente o tempo todo”⁹³ (2000, p. 201). Vejamos de que modo se dá essa passagem e quais as implicações disso para a dicotomia entre primazia do pulso e primazia das alturas.

Em *Four organs* há uma distinção instrumental entre as maracas e os quatro órgãos, que é também uma distinção de função: as maracas devem subdividir o tempo sonoro, enquanto os órgãos preenchem gradativamente os espaços vazios através de alongamentos anteriores e posteriores de determinadas notas que integram o acorde. À medida em que as notas vão se alongando e excedendo a barra do compasso em 11/8, marcadamente quando o Mi tocado no baixo começa a adiantar a cabeça do compasso, o senso rítmico e métrico que se estabelecera no início da peça vai ficando difuso. Com isso as

indiana, africana, balinesa, entre outras. O som adquire nesse contexto uma propriedade cosmológica cujas escalas e sistemas, uma vez estabelecidos, devem permanecer invioláveis, à custa da instauração do caos cósmico. (cf. WISNIK, 2009)

⁹³ “Four organs thus divides into two sections: the first highly rhythmic, the second focusing on the harmony that has been present all along.”

maracas passam a contribuir, do ponto de vista da percepção, mais para o elemento textural do que para o elemento pulsante da peça, pois permanece constante sob os quase *drones* do arpejo alongado. Potter (2000, p. 201) aponta para o aspecto difuso da aumentação gradual, colocando que só é possível acompanhar o modo geral de como se desenrola, mas não a sua estrutura detalhada, já que nossa percepção não consegue identificar o acréscimo de uma semi-colcheia de duração entre trinta semi-colcheias sustentadas. Assim, a duração da peça que se situa entre o momento de dissolução métrica com o deslocamento do baixo e a resolução final do acorde suspenso – ou seja, a maior parte da peça – apresenta-se ambigualmente como desenvolvimento rítmico ou harmônico-melódico, como primazia do pulso ou primazia das alturas, pois as relações intervalares do acorde são evidenciadas pela duração estendida das notas, efeito que é paradoxalmente atingido pelo alongamento do metro – este, um agrupamento de pulsos.

Relembrando a complementaridade entre pulso e tom elaborada por Wisnik, que entende “as durações e as alturas como *formas diferentes de uma mesma base frequencial*” (2009, p. 202), pode-se estabelecer uma relação entre o arpejo orquestrado de *Four organs* em seus momentos mais longos, com sustentação intercalada de intervalos perfeitos de quarta, quinta e uníssono, e a já citada *Composition #7* de Young em que se sustenta uma quinta justa indefinidamente. A peça de Young, aparentemente embasada numa primazia das alturas por se tratar simplesmente de um intervalo consonante, na verdade se funda em um interesse por experienciar microscopicamente as propriedades acústicas de uma relação sonora que, em termos frequenciais, se dá na proporção de 2:3. Ou seja, juntamente com Wisnik pode-se dizer que a *Composition #7* é uma peça que parte de alturas sonoras para evidenciar seu batimento inerente, sua propriedade pulsante, enquanto *Four organs* parte de um ritmo marcado que gradativamente evidencia um jogo de alturas. Esse movimento articula as

dimensões da primazia do pulso e da primazia das alturas; parte da primeira para, após nomadizar em um espaço fluido suspenso pelas durações, ser conduzido à resolução, retorno formal à tônica e indício de retorno estético à ideia de centro tonal.

Na trajetória musical de Reich, a resolução deliberada do material melódico-harmônico tal como se observa no final de *Four organs* caracteriza uma guinada nos métodos do compositor. Indica duas coisas: 1) um retorno ao interesse por manipular material melódico-harmônico em um sentido tonal; e, o que é uma consequência, 2) um retorno a modos de composição mais tradicionais, em que o papel do compositor não se limita à escolha do material e do processo, mas trabalha cada nota individualmente ao desenvolver uma peça. No pequeno texto *Some optimistic predictions about the future of music*, datado do mesmo ano de *Four organs*, o compositor comenta o enfraquecimento da música eletrônica experimental e o crescente interesse nas músicas da África, Indonésia e Índia por parte de músicos ocidentais, afirmando que “o pulso e o conceito de centro tonal claro reemergirão como fontes primárias da nova música” (REICH, 2004, p. 52)⁹⁴. Seguramente, essas previsões vão ganhando mais e mais espaço nas peças de Reich a partir dos anos 1970.

Nesse momento, a relação entre a música de Steve Reich e as artes plásticas minimalistas que parecia plausível na década de 1960 também começa a se enfraquecer. O musicólogo Sebastien Jean, no seu texto “Minimalisme et musique répétitive”, interpreta o alongamento gradual das notas em *Four organs* como uma espécie de “deformação plástica do som, não mais homogênea, como poderia ser a deformação de um objeto feito de uma única matéria”⁹⁵ (1994,

⁹⁴ “The pulse and the concept of clear tonal center will reemerge as basic sources of new music.”

⁹⁵ “Four organs se présente selon nous comme une 'déformation plastique' du son, non pas homogène, comme pourrait l'être la déformation d'un objet

p. 132), mas heterogênea pois atua individualmente sobre cada nota do acorde. Na deformação fica marcado o traço composicional, similarmente à ideia do detalhe rejeitado na escultura minimalista por Robert Morris. Além desse aspecto que singulariza elementos na peça, descolando-os do todo, a distinção entre a função rítmica-textural das maracas por oposição à função melódico-harmônica que vai se estabelecendo nos quatro órgãos coloca um problema para a ideia da obra monolítica, indivisível, em que forma e conteúdo (ou material e processo) coincidem plenamente. Nem a ideia dos objetos específicos de Judd, nem o procedimento de achatamento das pinturas de Stella; as analogias estéticas não se realizam em *Four organs*. A primeira fica barrada pela perturbação do caráter monolítico da peça devido à individuação do processo de alongamento aplicado nota-a-nota; a segunda fica barrada pelo uso de pelo menos duas texturas e duas funções diferentes (as maracas e os órgãos), o que caracteriza pelo menos duas camadas estruturais, indício de uma tri-dimensionalidade musical por oposição à ideia de achatamento.

2.3 CONSTRUCTION AND REDUCTION, CONSTRUÇÃO E REDUÇÃO

No mesmo ano em que concluiu *Four organs*, Reich recebeu um financiamento para passar um período na África estudando música tradicional. Ele foi para Acra, capital de Gana, e estudou com o mestre Gideon Alorworye no Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Gana. Antes mesmo dessa viagem, o interesse do compositor por músicas estruturadas sobre uma pulsação marcada já era evidente, tal como observa-se, por exemplo, no emprego das maracas em *Four organs*, ou mesmo na previsão de Reich sobre a

fait d'une seule matière, mais plus hétérogène, comme si chaque note de l'accord s'allongeait selon sa densité et son élasticité propre.”

reemergência do pulso na nova música citada anteriormente. Em sua passagem por Gana, ao estabelecer contato com uma música tradicional executada predominantemente por instrumentos percussivos, em que o elemento rítmico é enfatizado não só pela música, mas também pela dança, o interesse do compositor pela pulsação fixa se confirmou e fundamentou nitidamente sua técnica composicional de construção e redução que será abordada a seguir. Antes de comentar a técnica, vale a pena observar um pouco mais a influência da música africana nesse ponto da trajetória de Reich.

O texto *Gahu – a dance of the Ewe tribe in Ghana* (1971) é o relato do compositor sobre a sua estada em Gana. Nesse texto, Reich comenta seu contato com a música tradicional *Gahu*, apresentando algumas transcrições de ritmos básicos tal como aprendeu oralmente nas aulas com seu mestre e como observou em performances locais, descrevendo detalhadamente a instrumentação utilizada e o modo como os grupos se organizam em torno de um “tambor mestre” que indica mudanças na música através de frases convencionadas, denominadas “*cues*”, ou “chamadas”. Esse elemento será incorporado posteriormente por Reich, em *Music for 18 musicians* (1976), como um meio de não fixar o número de repetições de dado padrão em uma peça, desencadeando as mudanças a partir da “chamada” que fica sob responsabilidade de determinado instrumento. Além do sistema de chamadas, as intrincadas relações rítmicas da música *Gahu* – que reverberam nitidamente em peças como *Six pianos* (1973) e *Music for pieces of wood* (1973) – são enfatizadas nas transcrições de Reich, que afirma reconhecer nos “vários padrões repetitivos de extensão igual ou relativa, com seus pulsos fortes individuais”⁹⁶ (REICH, 2004, p. 67), a essência da estrutura

⁹⁶ “This, in simplified miniature, is the essence of African rhythmic structure: several repeating patterns of the same or related lengths and each with its own separate downbeat.”

rítmica africana. Essa definição do que se denomina “polirritmos” parece correta quando pensada de um ponto de vista do processo de defasagem, em que frases rítmicas alteram suas relações quando seu ponto de entrada (a “cabeça do compasso”) é deslocado no tempo. No entanto, não há processos de defasagem ocorrendo na música africana descrita por Reich; pelo contrário, tal como descreve o compositor, o ritmo é organizado em ciclos individuais para cada instrumento que se repetem até que o “tambor mestre” coordene alguma mudança. Portanto, a definição que o compositor dá acerca do polirritmo africano seria mais acertada se os “vários padrões repetitivos de extensão igual ou relativa” fossem associados a um pulso central, comum, fixo – a confirmação desse pulso comum se materializa na complementaridade entre música e dança no evento *Gahu*, e o compositor mesmo expõe tal princípio ao afirmar que, “para que música e dança estejam juntas, elas precisam compartilhar sua estrutura rítmica”⁹⁷ (REICH, 2004, p. 72).

Segundo o compositor, “em Gana, o nome de uma peça musical é também o nome da dança praticada em torno daquela música. As duas são inseparáveis”⁹⁸ (REICH, 2004, p. 56). Pode-se argumentar que o interesse de Reich por músicas fundamentadas numa pulsação constante se fortaleceu diante da ideia de inseparabilidade entre dança e música, em que o pulso ocupa a função primordial de conectar as duas esferas. Nas suas previsões otimistas sobre o futuro da música (1970), Reich afirmou que “dançarinos sérios atualmente fazendo performances com música sem pulso ou sem música nenhuma serão substituídos por músicos e dançarinos jovens que irão reconciliar música rítmica e dança como formas de arte

⁹⁷ “For music and dance to go together, they must share the same rhythmic structure.”

⁹⁸ “In Ghana, the name of a piece of music is also the name of the dance that is performed to that music. The two are inseparable.”

elevadas”⁹⁹ (2004, p. 52), e alguns anos mais tarde, comentando a ausência de dança em concertos dos anos 1960, volta a afirmar a necessidade de criação de uma “dança genuinamente nova com raízes que remontam a milhares de anos, ao impulso básico que funda toda dança: o desejo humano por um movimento rítmico regular feito ao som de música”¹⁰⁰ (2004, p. 71). As referências à dança manifestas por Reich a partir dos anos 1970 são mais um indício do distanciamento do compositor com relação ao universo das artes plásticas de onde se origina a ideia de minimalismo. Ao interessar-se mais pelo movimento humano em performance do que por processos maquínicos, o compositor vai adotando também uma postura menos restrita no seu trabalho criativo, procurando fazer uma música pulsante, vívida, não somente pautada em processos. Essa tendência, somada ao contato com a música africana, delineou uma estética de Reich nesse período marcado por instrumentos de percussão como instrumentação dominante.

Drumming (1971) foi a primeira peça composta após o retorno da viagem à África. Escrita em quatro seções, a peça apresenta uma série de desenvolvimentos na linguagem do compositor, entre eles o emprego simultâneo de instrumentos distintos, o uso da voz como integrante instrumental, a mudança gradual de timbre enquanto ritmo e alturas se mantêm constantes, e a técnica de construção e redução (REICH, 2004, p. 64). Além dessas técnicas, a combinação do processo de defasagem com o de construção e redução também é uma novidade. Essas ideias serão exploradas e desenvolvidas por

⁹⁹ “Serious dancers who now perform with pulseless music or with no music at all will be replaced by young musicians and dancers who will reunite rhythmic music and dance as a high art form.”

¹⁰⁰ “The real answer is to create a genuinely new dance with roots that go back thousands of years to the basic impulse at the foundation of all dance: the human desire for regular rhythmic movement, usually done to music. [...] For music and dance to go together, they must share the same rhythmic structure.”

Reich nas peças subsequentes.

A instrumentação distinta de *Drumming* se constitui por quatro pares de bongôs afinados na primeira seção, três marimbas e duas vozes femininas na segunda, três glockenspiels, assovio e piccolo na terceira, e na quarta e última seção os instrumentos aparecem todos combinados. As passagens entre as seções são feitas pela troca gradual de instrumentação: por exemplo, ao final da primeira seção, as marimbas ingressam em uníssono com os bongôs, que por sua vez vão diminuindo em dinâmica até desaparecerem completamente, técnica que o musicólogo Robert Schwarz denominou “modulação tímbrica” (1981, p. 237). O emprego da voz como instrumento musical contribui para ampliação da textura na peça e tem a principal função de ressaltar padrões resultantes que emergem da intrincada relação rítmica-melódica repetitiva entre os instrumentos percussivos afinados. Num estilo similar à oralidade onomatopaica que transmite os ritmos na tradição africana, reproduzindo com a voz o som dos tambores, as vozes femininas em *Drumming* cantam sílabas ao invés de texto, tais como “tuk”, “tok” e “duk”.

Finalmente, a técnica de construção e redução parece ser o resultado musical que mais evidencia o interesse pela pulsação constante. Definida pelo compositor como “o processo de substituir gradualmente notas por pausas (ou pausas por notas) dentro de um ciclo rítmico em repetição constante”¹⁰¹ (2004, p. 64), essa técnica afirma ainda mais, por oposição aos processos de defasagem e de alongamento, a ideia de uma música embasada essencialmente no pulso e, por consequência, em consonância com a rítmica africana, na repetição. Isso porque, tanto no processo de defasagem como no de alongamento, o que inicialmente se apresenta como repetição estável vai gradativamente se desconfigurando e se transformando – no primeiro pela defasagem dos pulsos, no

¹⁰¹ “The process of gradually substituting beats for rests (or rests for beats) within a constantly repeating rhythmic cycle.”

segundo pelo alongamento do metro – enquanto a construção e redução ocorre necessariamente sobre uma pulsação constante e, mais importante, um metro fixo. Na primeira seção de *Drumming*, ouve-se inicialmente uma nota percussiva isolada que estabelece o ciclo básico da frase a ser construída; a seguir, ouve-se uma segunda nota deslocada no tempo, que afirma sua posição em relação à anterior; assim sucessivamente as pausas vão sendo substituídas por notas, até que o padrão de doze notas esteja completo. A pulsação constante é o suporte que mantém cada uma das notas em seu devido lugar.

Com a conclusão da construção rítmico-melódica, a peça se desenvolve pela defasagem gradual de duas vozes, com intervenções de uma terceira voz ressaltando padrões resultantes do processo. Quando a defasagem gradual, por sua vez, se conclui, o padrão básico volta a se reduzir e se reconstrói para uma nova defasagem a quatro vozes, seguida da passagem para a próxima seção via modulação tímbrica. Abordando a questão dos processos combinados e da sobreposição de timbres, em sua análise de *Drumming* Schwarz faz um comentário interessante sobre a questão do processo gradual audível neste momento da trajetória de Reich. O autor argumenta que, na quarta seção da peça, em que a instrumentação aparece combinada, “o processo de defasagem se torna quase impossível de acompanhar devido à exuberante mistura de timbres”, e que a estética inicial de Reich da música enquanto processo musical audível aparece aí “comprometida em favor de uma textura sonora completa, com a beleza do som sendo mais importante do que a percepção da estrutura”¹⁰² (SCHWARZ, 1981, p. 238). Essa nova tendência do compositor, que implica num desinteresse pelos processos rigorosos e uma retomada de métodos composicionais nota-a-

¹⁰² “In Part Four, significantly, the phasing process becomes nearly impossible to follow, due to the luxuriant timbral blend. [...] Reich's earlier aesthetic is now comprised in favor of a full sonorous texture, with beauty of sound more important than structural perceptibility.”

nota, predominou nos anos 1970 e teve seu início em *Drumming*, que inaugurou a técnica de construção e redução, sendo também a última representante do emprego da defasagem gradual enquanto estrutura global.

Após o descarte da defasagem gradual, a peça que representa mais nitidamente a técnica de construção e redução tal como levada adiante por Reich após *Drumming* é *Music for pieces of wood* (1973), em que a pulsação repetitiva somada à fixação de um metro se tornam proeminentes. Como comentado, esses dois parâmetros acabavam minados pelos processos de defasagem e de alongamento gradual empregados anteriormente. Com o intuito de observar a função do pulso e do metro para o desenvolvimento da construção gradual, é oportuno comentar brevemente a estrutura de *Music for pieces of wood* antes de seguir com a análise de *Six pianos*, mesmo que suas datas estejam cronologicamente invertidas. Isso porque o princípio de ambas as peças é o mesmo: a gradativa construção de frases defasadas sobre uma célula rítmica preestabelecida.

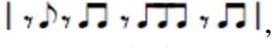
A instrumentação de *Music for pieces of wood* é das mais simples: cinco blocos de madeira, ou claves, afinados em Lá, Si, Dó#, Ré# e Ré# uma oitava abaixo. Durante as três seções, que se distinguem por mudança de metro (6/4, 4/4 e 3/4) e reinício do processo, o bloco mais agudo sustenta o menor ciclo e tem a função de subdividir o tempo musical marcando o pulsos fortes do compasso. A partir disso, outro bloco insere o padrão rítmico da primeira seção que pode ser descrito como , fixando ciclicamente o metro sobre o qual a construção gradual operará. Um terceiro bloco, então, constrói gradativamente um fraseado rítmico idêntico, só que em outra altura e deslocado no tempo, como em , chegando assim a uma relação defasada sem o deslocamento gradual e suas passagens rítmicas irracionais (Figura 9).

Figura 9 – Padrões defasados em *Music for pieces of wood*



Fonte: Transcrição do autor desta dissertação

Os dois blocos restantes, quatro e cinco, seguem a mesma lógica, reconstruindo intercaladamente o padrão rítmico do bloco dois e do bloco três. Nessa combinação entre construção gradual e defasagem, que é o princípio ativo também em *Six pianos*, dois aspectos são notáveis: 1) a construção gradual ocorre de modo livre sobre o pulso fixo, já que as notas do padrão básico vão sendo inseridas uma a uma de acordo com a escolha composicional; e 2) a fixação do metro, ao enfatizar o aspecto repetitivo da peça, remete-a também a uma periodicidade mais tradicional organizada pela escuta, que assim reconhece mais facilmente a forma musical. Em analogia, pode-se justamente estabelecer uma relação entre o metro fixo e as telas (“*canvas*”) que pré-delimitam a forma física e o espaço da pintura, o que é mais um elemento que afasta Reich principalmente dos objetos específicos de Judd e sua relação tri-dimensional com o espaço.

2.3.1 *Six pianos*, repetição e o uso de material tonal/modal

Em extensão aos estudos de percussão que Reich desenvolveu em Gana, a técnica instrumental empregada em *Six pianos* (1973) aborda o piano como um “conjunto de tambores afinados”¹⁰³ (REICH, 2004, p. 74). Essa ideia já havia aparecido na peça *Phase patterns* (1970), em que quatro organistas executam o processo de defasagem a partir de um

¹⁰³ “the use of the piano here is truly more like a set of tuned drums.”

motivo rítmico-melódico fundado sobre uma técnica percussiva rudimentar, o *paradiddle* (a técnica consiste em golpes simples com alternância de mãos a cada três notas: esquerda, direita, esquerda, esquerda, direita, esquerda, direita, direita). *Six pianos*, apesar de não estar embasada em um *paradiddle* e tampouco apresentar o processo de defasagem, reafirma a ideia do piano enquanto instrumento de percussão e evidencia o interesse de Reich pelas estruturas polirrítmicas repetitivas.

A peça inicia com quatro pianistas tocando o mesmo padrão rítmico em colcheias: dois deles em uníssono, com o baixo em Fá#, e o terceiro e quarto com transposições do padrão, respectivamente, com os baixos em Si e em Ré no registro mais grave (Figura 10). A partir disso, os outros dois pianistas inserem gradualmente notas nos tempos fracos do compasso 4/4, construindo um padrão que, quando completo, se revela idêntico ao sustentado pela base em Ré, mas dois pulsos deslocado no tempo.

Figura 10 – *Six pianos*, compassos 1-5

The image displays a musical score for six pianos (Pno.) in G major (one sharp). The score is organized into six staves. The first, second, third, and sixth staves are marked with a '4' above the staff and contain a single measure with a fermata, indicating a four-measure rest. The fourth and fifth staves contain rhythmic notation: the fourth staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, and the fifth staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4. Both of these staves have a '7' above the notes, indicating a seven-measure rest. The notation includes repeat signs and fermatas.

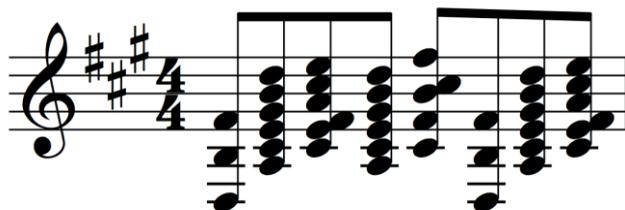
Fonte: Transcrição do autor desta dissertação

O compasso binário pode ser facilmente interpretado como $2/2$, ou *cut time*, devido ao andamento acelerado, o que aumenta a sensação de relações polirrítmicas com notas batendo nos pulsos fracos, até que todas as pausas sejam substituídas por notas e a polirritmia dê lugar à textura constante de padrões defasados. A peça chega assim a um estágio do que seria a defasagem gradual, mas não pelo processo de aceleração de uma das vozes com suas etapas de transição caóticas, e sim pela técnica de adição e subtração sobre uma pulsação constante tal como demonstrada em *Music for pieces of wood*.

A estrutura das vozes iniciais, base “pulsativa subtátil” (TARUSKIN, Vol. 5c, 2011, p. 10) de *Six pianos*, com sua rítmica e seu contorno melódico uniformes, pode ser interpretada essencialmente como constituída por quatro sons distintos: a somatória dos três baixos e dos três intervalos de terça e quarta justa sobrepostos, configurando assim uma complementaridade harmônica entre as vozes (Figura 11). Apesar do conteúdo harmônico da peça, que será examinado

mais adiante, essa base rítmica de quatro sons distintos pode ser associada à estrutura da música *Gahu* descrita por Reich, em que as vozes se complementam geralmente em quatro sons para gerar o ritmo: um sino (*bell*) e três tambores com alturas individuais. Essa complementaridade na música africana ocorre por intercalação, no eixo horizontal, onde cada voz ocupa um espaço vazio deixado pela outra, enquanto na base de *Six pianos* ocorre por sobreposição, simultaneidade do eixo vertical. Apesar dessa disparidade, suas funções são similares: fornecer uma base rítmica para que a música se desenvolva, no caso do *Gahu*, pelo solo do “tambor mestre”; em *Six pianos*, pelas vozes adicionais construídas gradualmente a partir de padrões resultantes. Do mesmo modo com que a oralidade imita os ritmos na tradição oral africana, poderia-se traduzir o ciclo base de *Six pianos* em algo como “tom-to-ta-to-te-tom-to-ta”.

Figura 11 – Somatória das vozes na base de *Six pianos*



Fonte: Transcrição do autor desta dissertação

Se na música africana a diferença é introduzida nos ciclos pelas pequenas variações de interpretação que cada músico insere em diálogo com o solista, a base de *Six pianos*, por ser fixada, permanece puramente repetitiva ao longo das inúmeras barras de compasso marcadas com o símbolo do *repeat*. Nas peças anteriores de Reich, em que alturas, ritmo e timbres se mantinham constantes enquanto os processos de defasagem ou alongamento se desenvolviam, eram os próprios processos que introduziam mudanças graduais nas peças. Em *Six pianos*, tendo estabelecido a repetição do padrão inicial e

construído gradualmente seu contracanto defasado, Reich optou por desenvolver diferenças sonoras ao colocar a ideia dos padrões resultantes – inicialmente explorada em *Violin phase* (1967) e desenvolvida em *Drumming* (1971) – em colaboração com a técnica de construção e redução.

Segundo o compositor, os padrões resultantes se tornam audíveis pela repetição de vozes defasadas em texturas uniformes, em que “pode-se ouvir primeiramente os tons mais graves formando um ou mais padrões, então outro padrão se forma no registro agudo, e as notas médias podem se anexas aos tons graves para formar ainda mais um padrão”¹⁰⁴ (REICH, 2004, p. 26). A conversão desse fenômeno psicoacústico em técnica composicional deriva do fato de que “alguns desses padrões resultantes são mais perceptíveis do que outros, ou se tornam perceptíveis uma vez que sejam enfatizados”¹⁰⁵ (REICH, 2004, p. 26), o que é realizado musicalmente através da inserção de vozes de mesmo timbre que dobram o padrão a ser ressaltado. O padrão resultante é trazido à tona pela construção gradual associada a *crescendos* na dinâmica, transformando assim momentaneamente a superfície musical até que volte a decrescer e submergir na textura constante sustentada pela base.

Há dois aspectos relevantes sobre o modo como a diferença emerge na repetição em *Six pianos*: o primeiro diz respeito à técnica de construção e redução, e o segundo ao desenvolvimento de padrões resultantes associado a essa técnica na peça. Primeiramente, por oposição a ambos o processo de defasagem e de alongamento gradual, a construção e redução não é derivada de experimentos com máquinas, e sim do interesse crescente por performances instrumentais desde

¹⁰⁴ “One may hear first the lower tones forming one or several patterns, then the higher notes are noticed forming another, then the notes in the middle may attach themselves to the lower tones to form still another.”

¹⁰⁵ “Some of these resulting patterns are more noticeable than others, or become noticeable once they are pointed out.”

Four organs (1970), o que coloca uma questão sobre a sua natureza *processual*. De fato, por mais que a técnica se relacione à ideia de música gradual, o elemento que nela predomina são as *escolhas composicionais* que determinam o ponto de entrada e saída de cada uma das notas. Se Reich opôs os processos às composições entendendo os primeiros como “métodos que não envolvem a passagem de uma nota à outra, em termos de que cada nota na peça represente o gosto do compositor se desenvolvendo pouco a pouco” (REICH, 2004, p. 33), a técnica de construção e redução não pode ser denominada processo nesse sentido, e tampouco no sentido da obra-enquanto-processo, pois exige intervenção constante.

Em segundo lugar, ao ser associada à ênfase gradual dos padrões resultantes sobre uma textura repetitiva, o elemento composicional da técnica se acentua: Reich escreveu em 1968 que, em um processo musical, “é a atenção do ouvinte que irá determinar amplamente qual padrão resultante ele ou ela estão ouvindo a cada momento” (REICH, 2004, p. 26); no entanto, ao ressaltar determinado padrão pela adição gradual de uma voz, o compositor *direciona* a escuta do sujeito diante dos padrões repetitivos defasados, explorando explicitamente o fenômeno psicoacústico que permanecia implícito nos processos de *Piano phase* e *Pendulum music*, por exemplo. Deste modo, a associação entre as peças de Reich e as esculturas de Richard Serra, ambas identificadas pelo compositor em 1972 como sendo “mais sobre materiais do que sobre psicologia” (REICH, 2004, p. 33), se desfaz diante de uma música repetitiva que se desenvolve, não por um processo, mas *a partir* do fenômeno psico-acústico.

Mas se a técnica de adição e redução permanece conectada à ideia de música gradual apesar de não caracterizar um processo propriamente dito, a estrutura global de *Six pianos*, por outro lado, problematiza mesmo tal ideia, que vinha sendo o fio condutor da trajetória de Reich até então. A problemática advém da forma da peça, seccionada em três

partes que se distinguem, não por “modulação tímbrica” como ocorre em *Drumming*, mas por mudança harmônica propriamente dita; na trajetória de Reich, o uso de material tonal/modal já estava presente no motivo pentatônico de *Piano phase*, posteriormente no acorde dominante que resolve na tônica em *Four organs*, mas em *Six pianos* é a primeira vez que se percebe de fato algum *movimento* harmônico. Schwarz assinala que a principal inovação de *Six pianos* está na sua estrutura harmônica, constituída por seções em Ré maior (Jônico), Mi menor (Dórico) e Si menor (Eólio), caracterizando assim um “novo uso da tonalidade como elemento estrutural” (SCHWARZ, 1981, p. 239) na obra de Reich. As passagens de uma seção à outra são preparadas por uma rarefação da textura: o registro grave desaparece, que é onde fica marcado o acorde, e subitamente retorna impondo a nova harmonia, o que rompe com o elemento gradual e caracteriza uma progressão no sentido de energia crescente. A sensação de energia crescente resulta do fato de que, apesar de Schwarz argumentar que não há sintaxe modulatória conduzindo à nova seção, pode-se observar uma relação tonal entre os modos empregados se consideradas suas funções harmônicas: I - ii – vi. Precisamente, não há sintaxe modulatória porque a peça *não modula*, mas se move por desdobramentos da escala de Ré maior em uma progressão comum à música popular e *pop*. O elemento que inibe a percepção tonal em *Six pianos* é a ausência de uma quadratura (ciclos fixos de afastamento e retorno à tônica) devido à repetição iterativa do material, que mina as relações funcionais harmônicas através do alongamento da seção até que a nova harmonia se estabeleça por justaposição. Segundo Taruskin, “harmonia funcional é tanto uma função do ritmo quanto das relações entre as alturas; distorça o primeiro suficientemente e você dissolve o segundo”¹⁰⁶ (TARUSKIN, 2011, Vol. 5c, p. 7). Assim, pode-se dizer que *Six pianos*

¹⁰⁶ “functional harmony is as much a function of rhythm as it is of pitch relations; distend the former enough and you dissolve the latter.”

reintegra o movimento harmônico à linguagem de Reich sem explicitamente afirmá-lo como tal.

2.4 *MUSIC FOR 18 MUSICIANS*, COMPOSIÇÃO E O DECLÍNIO DOS PROCESSOS

“Harmonia e orquestração estavam bem alto na lista”¹⁰⁷ (REICH, 2003), afirmou Reich em entrevista ao ser questionado acerca do que tinha em mente durante a composição de *Music for 18 musicians* (1976). Diferentemente das peças dos anos 1960, estruturadas por processos musicais audíveis aplicados a parâmetros restritos, a peça de 1976 teve seu ponto de partida em uma sequência de onze acordes (Figura 12), caminho harmônico que estrutura as seções ao longo da peça e dá suporte para o desenvolvimento dos pequenos motivos rítmico-melódicos repetitivos enriquecidos pela ampla textura instrumental. Concebida para um violino, um cello, dois clarinetes dobrando dois clarones, quatro vozes femininas, quatro pianos, três marimbas, dois xilofones e um vibrafone, a peça conserva o elemento rítmico pulsante em colcheias tão característico desde as peças de defasagem; no entanto, a ênfase na manipulação harmônica, melódica e textural que Reich desenvolve em *Music for 18 musicians* distinguem-na daquela sonoridade “monocromática” (JOHNSON, 1989, p. 137) inicial assinalando em sua forma o fim definitivo da estética da música enquanto processo gradual.

¹⁰⁷ “Well, harmony and orchestration were very high on the list.” disponível em: < www.steverreich.com/articles/NY-VT.html >

Figura 12 – *Music for 18 musicians*, acordes básicos.

Fonte: Transcrição do autor desta dissertação

Com a retomada de um interesse por relações melódico-harmônicas, o caráter auto-gerativo e autônomo dos processos desaparece em *Music for 18 musicians*, dando lugar à expressividade subjetiva do compositor. Os onze acordes funcionam como estrutura para a peça, sendo apresentados em sequência na seção introdutória e igualmente na seção final; nessas seções, a duração de cada acorde é determinada pela respiração das vozes e dos sopros – eles inspiram profundamente e sustentam determinadas notas do acorde em pulsação pela duração que for confortável, cada acorde durando aí duas respirações¹⁰⁸. Tendo concluído o ciclo introdutório, as seções centrais da peça consistem no alongamento da duração de cada um dos onze acordes: o primeiro acorde retorna e permanece sustentado por dois pianos e duas marimbas, base repetitiva sobre a qual é construída uma pequena “sub-peça” para a seção primariamente empregando a técnica de construção e redução tal como observada em *Six pianos*; o acorde que durava inicialmente trinta segundos agora dura aproximadamente

¹⁰⁸ Em seu texto sobre *Music for 18 musicians*, Reich assinala seu interesse por seguir explorando a ideia da respiração enquanto medida da duração (2004, p. 87).

cinco minutos. Ao término da seção, o vibrafone executa uma determinada frase melódica que funciona como “deixa” (como a “chamada” de tambor mestre africano) para a justaposição harmônica abrupta que insere o segundo acorde e estabelece a nova seção. A estrutura segue sucessivamente até alcançar o décimo-primeiro acorde alongado que conduz a peça novamente para o ciclo introdutório, espécie de reexposição final.

Na entrevista concedida a Michael Nyman no mesmo ano de estreia de *Music for 18 musicians*, Reich afirmou: “uma vez estabelecidos os onze acordes no início da peça, cada seção foi em certo sentido uma invenção [...] uma absoluta questão de gosto sem justificativa”¹⁰⁹ (2004, p. 94). Essa fala, contrastante com os postulados estabelecidos no texto de 1968, aparece nesse momento juntamente com um método de composição nota-a-nota também contrastante com os processos globais empregados anteriormente. O compositor reconhece que nas peças iniciais estava tentando eliminar, até certo ponto, suas escolhas pessoais do trabalho composicional em nome de uma objetividade estética, de um processo musical audível, ideal que se dissolve em *Music for 18 musicians* e suas diversas camadas instrumentais (REICH, 2004, p. 93). De fato, Reich esclarece em 1976 que já não está mais preocupado com uma estrutura musical audível: “Eu não estou tão preocupado que se ouça como a música foi feita. Eu acho que *Music for 18 musicians* foi conscientemente composta com um sentimento de libertação pessoal com relação a regras estritas”¹¹⁰ (REICH, 2004, p. 94). Nesse sentido, Robert Schwarz interpreta *Music for 18 musicians* como um distanciamento tão radical dos

¹⁰⁹ “Once I'd established those 11 chords at the beginning, each section was in a sense an invention [...] absolutely as a question of taste with no justification.”

¹¹⁰ “I'm not as concerned that one hears how the music is made. I think *Music for 18 musicians* was consciously composed with a feeling of liberating myself from strict rules.”

princípios expostos em “Music as a gradual process” chegando a questionar se, com essa peça, a estética musical de Reich havia se alterado completamente.

O marco dessa mudança de estilo é identificada por Schwarz na peça anterior, *Music for mallet instruments, voices and organ* (1973), em que pela primeira vez a multiplicidade tímbrica revela a “imaginação colorística” (SCHWARZ, 1981, p. 241) de Reich. Seguindo a tendência do quarto movimento de *Drumming*, em que os timbres da peça aparecem conjuntamente, a peça de 1973 é escrita para quatro marimbas, dois glockenspiels, um vibrafone, duas vozes femininas e um órgão elétrico. Ao longo de quatro seções, o compositor combina o processo de aumentação gradual com a técnica de construção e subtração, rodando-os simultaneamente: o padrão rítmico-melódico base sustentado pelas marimbas e pelo glockenspiel é gradualmente construído por outra marimba e outro glockenspiel, revelando-se defasado quando sua construção é concluída; paralelamente, as vozes femininas, o vibrafone e o órgão aumentam gradualmente a duração de dois acordes que se intercalam e fornecem o contexto harmônico em movimento oscilante. Cada seção apresenta os processos de aumentação e construção gradual que, ao atingirem seu pico (todas as pausas substituídas por notas), seguem seu caminho inverso (diminuição e redução) até o ponto em que se estabelece a nova seção, marcada por mudança de escala e metro¹¹¹, bem como pelo reinício dos processos.

Como “primeiro exemplo do novo estilo” (SCHWARZ, 1981, p. 241) de Reich nos anos 1970, a estética do processo gradual audível fica minada em *Music for mallet instruments, voices and organ* basicamente por três fatores: em primeiro lugar, a simultaneidade dos processos implica em sobreposição de camadas e, no caso, também de timbre, o que obscurece a

¹¹¹ Segundo Reich, as quatro seções de *Music for mallet instruments, voices and organ* estão, respectivamente, em (1) Fá Dórico, 3/4; (2) Lá Dórico, 2/3; (3) Si Eólico, 3/4; e (4) Ré Jônico, 3/4 (REICH, 2004, p. 77).

percepção da estrutura ao estabelecer diferentes planos de atividade musical – por oposição aos processos puros e à ênfase na superfície em peças dos anos 1960 (“a complexidade da textura oculta o procedimento” (SCHWARZ, 1981, p. 243)). Em segundo lugar, desde a introdução da técnica de construção e redução no vocabulário de Reich, suas peças foram perdendo a natureza processual por carecerem de autonomia gerativa; desde *Drumming*, o compositor vem exercendo mais explicitamente sua subjetividade artística por oposição ao papel do compositor como descobridor de fenômenos naturais. Finalmente, o uso de uma paleta harmônica relativamente expandida que divide as seções da peça por justaposição abrupta, tal como se observa em *Music for mallet instruments, voices and organ* e *Music for 18 musicians*, fatalmente desconfigura o caráter gradual da música ao inserir um movimento harmônico que impulsiona a peça repentinamente.

Um ano antes da estreia oficial de *Music for 18 musicians*, o compositor e crítico americano Tom Johnson compareceu a uma performance da peça em sua versão incompleta (intitulada *Work in progress for 21 musicians and singers*), experiência que resultou na publicação de uma resenha dedicada ao novo Steve Reich. “The new Reich: Steve Reich” foi publicada na edição de junho de 1975 do periódico “The voice of new music”, importante registro crítico da música nova-iorquina para o qual Johnson escreveu extensivamente entre 1972 e 1982. O breve texto não é teórico, mas reflete o pensamento de alguém que acompanhou a trajetória minimalista de dentro, e por isso tem um tom bastante pessoal, emotivo em certo sentido; nele, o autor expressa sua frustração diante de uma peça que, apesar de comprovar o desenvolvimento e a habilidade de Reich enquanto compositor, fortalece sua sensação de que “o declínio do minimalismo tem se tornado mais e mais claro nos últimos meses”¹¹² (JOHNSON, 1989, p. 107). O minimalismo de que

¹¹² “in the intervening months, the decline of minimalism has become more

Johnson fala em 1975, aproximadamente uma década depois da associação do termo das artes plásticas à música, refere-se a compositores nova iorquinos que “faziam longas peças a partir de ideias únicas”, tendência que chama a atenção do autor também por sua efemeridade: “é estranho como uma abordagem musical pode ser tão popular por um período, e então simplesmente desaparecer”¹¹³ (JOHNSON, 1989, p. 107).

Musicalmente, Johnson diz sentir falta do rigor, da força, da severidade dos processos musicais lógicos e sua superfície monocromática, que resultavam na repetição obsessiva minimalista. No lugar desses elementos, a multiplicidade harmônica e instrumental da nova peça, diz o autor, oculta as técnicas individuais empregadas e dá um ar sofisticado para o conjunto; em particular, comentando a harmonia da peça, diz que “as sonoridades são dispostas em luxuosos acordes-de-sétima-maior que lembram *cocktail lounges*, e tudo é orquestrado com muita fineza”¹¹⁴ (1989, p. 107). De fato, os onze acordes de *Music for 18 musicians* são estruturados em oito ou dez vozes cujos intervalos predominantes são de quarta e quinta justa, particularmente no baixo. Essas harmonias de tétrade empilhadas em quarta são bastante características da linguagem do *jazz* e se apresentam como ambíguas do ponto de vista tonal, já que não dispõe de intervalos de terça explícitos. Na peça, o caráter ambíguo dos acordes funciona como meio de fazer a harmonia se movimentar pelo baixo sem que o centro tonal se altere. O ambiente harmônico é assim determinado predominantemente pelas extensões do acorde: sétimas maiores, décimas-terceiras e

and more clear.”

¹¹³ “Only a few years ago there were many composers who made long pieces out of single ideas [...] it's strange how an approach to music can be so popular for a while, then just vanish.”

¹¹⁴ “the sonorities are voiced in lush major-seventh-chord sounds which remind me of cocktail lounge, and there is much finesse in the way everything is orchestrated.”

décimas-primeiras, por exemplo, que Johnson associa à tendência comercial do *jazz*.

Em última instância, Johnson manifesta em sua crítica um inconformismo diante da passagem de uma linguagem musical originada na “vanguarda hipnótica, obsessiva, minimalista” para um modo composicional mais tradicional, um “modo confortável de trabalhar, que é muito musical e certamente alcançará muito mais público do que *Four organs* ou *Six pianos* jamais alcançaram” (1989, p. 107). Esse inconformismo é justificado ao final do texto como uma reação natural à mudança estilística de Reich, que leva o autor a lamentar “o fim abrupto da era do minimalismo nova iorquino” e a questionar seu interesse diante da ideia de “um retorno a alguma espécie de romantismo” (1989, p. 107).

Quando Reich é inquerido por Nyman na entrevista de 1976 sobre seu interesse acerca de “música genuinamente minimalista”, ele responde acintosamente que não: seu interesse é por uma ideia mais tradicional de música, incluindo diversas tradições musicais do mundo como “a da Europa entre 1200 e 1750, a do gamelão balinês tal como sobreviveu, a do oestre africano como se encontra hoje em dia, jazz americano de mais ou menos 1950 a 1965, a música de Stravinsky, Bartók, e Webern, e os cantos tradicionais das escrituras hebraicas”¹¹⁵ (REICH, 2004, p. 94). Ironicamente, Johnson estabelece uma associação entre *Music for 18 musicians* e precisamente o período da música europeia de menor interesse para Reich, afirmando que a peça “parece mais próxima de Ravel e Mahler, do que de *Come out* e *Music for pieces of*

¹¹⁵ “I’m interested in music in a more traditional sense of that word, and I really always have been. By traditional, I mean several of the world’s musical traditions, including that of Europe from about 1200 to 1750, that of Balinese gamelan music as it has survived, West African music as it is found now, American jazz from about 1950 to 1965, the music of Stravinsky, Bartók, and Webern, and the traditional cantillation of the Hebrew Scriptures.”

wood”¹¹⁶ (JOHNSON, 1989, p. 107).

Não seria sensato levar a crítica emotiva de Johnson ao pé da letra. Escrita no calor do momento, ela está carregada de um certo julgamento moral sobre “o novo Reich” que não cabe completamente. Apesar disso, de fato peças de outro integrante do cânone minimalista, Phillip Glass, foram associadas a partir dos anos 1970 à ideia de um neo-romantismo devido não só à retomada de esquemas formais e de relações harmônicas com relações tonais mais explícitas, mas também à expressa postura de Glass enquanto compositor-criador no mesmo sentido dos Gênios da história ocidental (TARUSKIN, Vol. 5c, p. 23). Em *Music for 18 musicians*, a forma simétrica que parte do primeiro acorde e retorna a ele já não é mais o resultado inerente de um processo, mas sim do desejo composicional; da mesma forma, padrões que aparecem em uma seção e voltam a aparecer em outra seção com seu entorno harmônico e instrumental modificados caracterizam o recurso de reexposição amplamente empregado no século XIX. Nesse sentido, portanto, a associação de Johnson se torna plausível e consonante com as reflexões de Schwarz, que assinala a peça de 1976 como

uma nova guinada do compositor em direção à sua herança musical ocidental, e em grande medida um consequente afastamento das técnicas não-ocidentais. [...] Outras tendências, igualmente indicativas de uma rejeição do 'minimalismo', incluem linhas melódicas longas, uma nova importância harmônica estrutural, e uma sensação de que o compositor está escrevendo em um modo mais intuitivo, menos impessoal do que anteriormente¹¹⁷ (1981, p. 225).

¹¹⁶ “Over everything there is a pall of lushness, which seems closer to Ravel and Mahler than to 'Come out' and 'Music for pieces of wood'.”

¹¹⁷ “a new turn on the part of the composer back towards his Western musical heritage, and to a great extent, a consequent shift away from non-

De acordo com a ideia de minimalismo desenvolvida neste estudo, a colocação de Schwarz é acertada. Ao confrontar as composições de 1973 com a estética da música enquanto processo gradual, fica claro que aqueles elementos já não são mais o fundamento musical de Reich, e que, embora algumas estruturas rítmicas repetitivas em colcheia se assemelhem à sonoridade da defasagem gradual dos anos 1960, essas estruturas não são mais resultantes de um processo rigoroso, mas sim do interesse estilístico do compositor. Neste momento, pode-se afirmar que o texto-manifesto de 1968 corresponde ao minimalismo na trajetória inicial de Reich: ao se afastarem daqueles princípios, suas peças se afastam também do paradigma minimalista de referência, principalmente do conceito de obra-enquanto-processo e das três estratégias da arte plástica minimalista.

Tanto o fim da obra-enquanto-processo, quanto o fim da ênfase na superfície, decorrem de uma inversão daquela estratégia que postulava o minimalismo como uma estética que tende para o arranjo por oposição à composição. A noção de arranjo, nesse sentido, se referia a obras cujo material consiste em um único elemento, geralmente de natureza industrial (tijolos, blocos de metal, ou um fragmento de registro fonográfico), disposto no espaço isoladamente ou de modo repetitivo sob regência processual. O trabalho manual do artista, assim como sua expressividade subjetiva, ficava excluído do trabalho final de acordo com esse procedimento. A partir do momento em que Reich abandona os processos mecânicos e opta por explorar sua criatividade para além de uma agenda preestabelecida, fato que ocorre marcadamente a partir da quarta seção de *Drumming* em que múltiplos timbres são combinados pela primeira vez, ele descaracteriza também a

Western techniques. [...] Other trends, equally indicative of a rejection of 'minimalism', include lengthy melodic lines, a new structural importance of harmony, and a sense that the composer is writing in a more intuitive less impersonal manner than ever before.”

relação de suas peças com o minimalismo rigoroso dos anos 1960 e assume uma postura composicional historicamente mais tradicional, interessada em beleza e expressividade.

O traço composicional – indício da inventividade subjetiva – aparece massivamente nas peças de Reich a partir de 1976, que assim se tornam desprovidas do caráter monolítico. As formas seccionadas de *Music for mallet instruments, voices and organ* e de *Music for 18 musicians* interrompem periodicamente o fluxo sonoro, inserindo uma surpresa diante da repetição, uma quebra na coesão do todo ou, por analogia aos escultores Morris e Judd, um detalhe que perturba o objeto específico. Embora o *corpus* deste estudo tenha atingido seu limite, estudos como o de Schwarz (1981) e de Johnson (1994) afirmam que Reich seguiu desenvolvendo seu estilo composicional sem se restringir a um paradigma estético, explorando instrumentações, possibilidades harmônicas e de orquestração, sem demonstrar novo interesse por exhibir um processo rigoroso isolado ou pelo papel do compositor como descobridor de fenômenos naturais. Em seu texto, Schwarz comenta peças subsequentes como *Music for a large ensemble* (1978), *Octet* (1979) e *Variations for winds, strings and keyboards* (1979), todas compostas sob financiamento de instituições interessadas no trabalho de Reich que ganhou proeminência após *Music for 18 musicians*. A terceira dessas peças, em particular, apresenta características historicamente europeias, como a forma musical *chaconne* colocada em repetição e o uso inédito de harmonia inteiramente funcional (SCHWARZ, 1981, p. 257).

3. TRAJETÓRIAS

A narrativa traçada neste estudo teve até o momento duas etapas: a primeira consistiu em contextualizar historicamente o surgimento do minimalismo musical em articulação com as artes plásticas, considerando também conceitos estéticos que foram atribuídos a essa tendência dos anos 1960; a segunda etapa enfocou detalhadamente um período específico na produção de Steve Reich – representante histórico e ainda hoje figura canonizada do minimalismo – procurando averiguar em que medida as peças do compositor dialogam, de fato, com elementos minimalistas na sua origem. Metodologicamente, pode-se entender que partimos de um quadro teórico relativamente amplo – o das artes plásticas e musicais nos Estados Unidos dos anos 1960 – e em seguida aproximamos o *zoom* sobre um caso específico desse contexto. As análises colocaram as duas etapas em diálogo e revelaram, abordando um período criativo de onze anos, o progressivo afastamento da estética musical de Reich com relação às ideias desenvolvidas em torno do minimalismo por críticos, teóricos e artistas. Neste capítulo, a terceira e última etapa consiste em voltar a ampliar o *zoom* para focar o quadro teórico macro, que parte do recorte micro para levantar questões acerca da trajetória musical de Reich diante de uma teoria do modernismo no século XX.

A distinção entre minimalismo e pós-minimalismo será rapidamente discutida para que se compreenda a dissolução de um paradigma estético em estilo composicional. Para além de uma discussão terminológica, a identificação de diferenças entre minimalismo e pós-minimalismo a partir dos anos 1970 possibilita um paralelo entre, respectivamente, modernismo e pós-modernismo na trajetória criativa de Reich. Ao traçar esse paralelo, o texto de Dimitri Cervo (2007) aponta para características ideológicas dessas duas estéticas – o minimalismo, exclusivista, moderno, e o pós-minimalismo, inclusivista, pós-moderno.

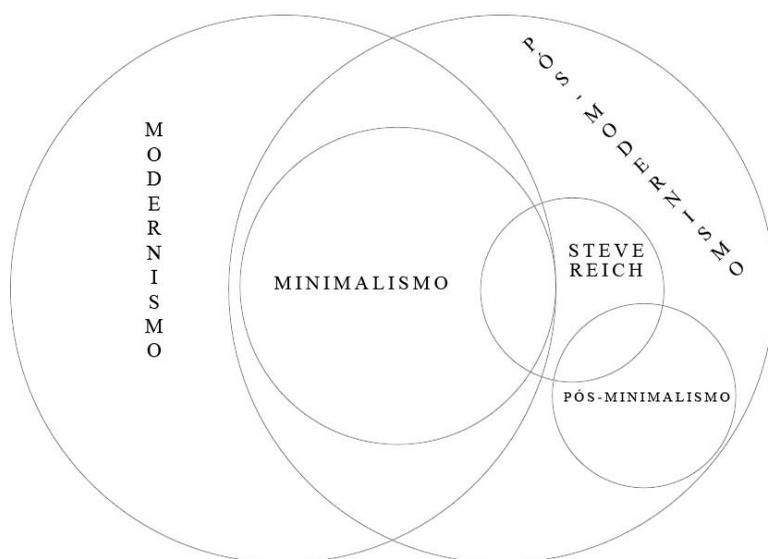
Essas ideias servirão de introdução para a associação entre o paradigma minimalista e a narrativa da modernidade que será elaborada subsequentemente, tendo como fio condutor a noção de *tradição da ruptura* apresentada pelo poeta e teórico mexicano Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2013). A teoria de Paz, cujo texto resulta de palestras ministradas pelo autor em 1972 na Universidade de Harvard, parte da história da poesia para fazer um panorama da narrativa modernista que conduziu o pensamento ocidental desde o Iluminismo. Além do conceito de tradição da ruptura, que será lido em relação com o conceito de obra-enquanto-processo, a ideia da modernidade como a idade da *paixão crítica* também será mobilizada para procurar assinalar o modernismo na prática minimalista de Reich.

Como contraponto, em nome de uma leitura não-maniqueísta das categorias evocadas pela discussão, o texto de Hal Foster sobre “O ponto crucial do minimalismo” (2014) será abordado em uma tentativa de observar as concorrências/coexistências da modernidade e da pós-modernidade na estética minimalista, e de como isso se manifesta na trajetória inicial de Reich. No texto de Foster, modernismo e pós-modernismo são colocados como narrativas distintas e complementares, cuja coexistência ambígua se configura em práticas artísticas marcadamente a partir dos anos 1960. O minimalismo aparece justamente nesse ponto de interseção das narrativas; Reich, por sua vez, tem parte da sua trajetória situada no minimalismo e outra parte fora dele – sendo a estética da música enquanto processo gradual o seu marco diferencial. Nessa perspectiva, procurarei demonstrar que, à medida em que Reich se afasta do seu paradigma minimalista, ele se afasta também de uma ideia do modernismo, incorporando uma multiplicidade estilística que o conduz ao pós-minimalismo e, possivelmente, ao pós-modernismo.

Em suma, a ideia que conduz esse capítulo é a de que

na estética minimalista reside a ambiguidade moderno/pós-moderno; já no pós-minimalismo a partir dos anos 1970, para o bem ou para o mal, essa ambiguidade se dissolve. Ao final do capítulo serão feitos apontamentos sobre algumas implicações dessa dissolução na linguagem de Reich que dão espaço para futuros estudos. Por ora, o ponto de partida pode ser visualizado no esquema abaixo (Figura 13):

Figura 13 – Esquema teórico



Fonte: Elaborado pelo autor desta dissertação

O minimalismo figura no centro – nos anos 1960, ponto de interseção entre as grandes narrativas. Steve Reich, mais à direita, incorpora parte do minimalismo, mas à medida em que se afasta de seu paradigma inicial, se afasta do modernismo. O pós-minimalismo flutua como desdobramento e continuidade na pós-modernidade, nem sempre retendo elementos desenvolvidos nos anos 1960 e apontando para novas direções, tanto estéticas quanto culturais e subjetivas.

3.1. MINIMALISMO, PÓS-MINIMALISMO

O ano de 1976 foi marcante na história do minimalismo. A estreia não só de *Music for 18 musicians*, como também da ópera experimental *Einstein on the beach* de Phillip Glass, assinalou para críticos e teóricos o fim definitivo daquela estética radical que emergira na música dos anos 1950 e 1960. O tom dramático de Tom Johnson com relação ao “novo estilo” de Reich, descrito em 1975 como “bonito e confortável” por oposição à estética da “vanguarda hipnótica e obsessiva” da década anterior, representa o início de discussões que despontaram, principalmente a partir dos anos 1980, acerca dos desdobramentos do minimalismo na música através de suas transformações.

É difícil precisar o ponto específico de suplementação do paradigma minimalista em Reich: Schwarz identifica em *Four organs* a última peça estritamente minimalista do compositor; tanto Potter, quanto Johnson, levantam essa questão mais especificamente com a estreia de *Music for 18 musicians*; Bernard aponta para conclusões de diversos autores que vêem o fim do minimalismo em meados da década de 1970, “com seus praticantes originais tendo partido para outras coisas”¹¹⁸ (2003, p. 112). Neste estudo, considera-se que o rigor minimalista desaparece em Reich quando o compositor rompe com os postulados de “Music as a gradual process” – principal ponto de contato entre sua música e as artes de Judd e Stella –, mudança estética que se esboça na técnica de construção e redução e no movimento harmônico de *Six pianos* e se realiza na estrutura seccionada de *Music for mallet instruments, voices and organ*, primeiro exemplo do novo estilo. Apesar disso, a canonização de Reich enquanto um compositor “minimalista”, status que vigora ainda hoje, resiste

¹¹⁸ “Some prominent critics over the past two decades have come to the conclusion that minimalism was finished by the mid-1970s, its original practitioners having gone on to other things.”

à ideia do seu afastamento da estética dos anos 1960 pois sugere que, se o compositor minimalista segue em atividade, assim também segue o minimalismo – independente de suas trajetórias. Ainda assim, a partir dos anos 1980 começaram a aparecer novas interpretações para a estética do “novo Reich”, entre elas a ideia de Jonathan Bernard sobre a emergência de um “pós-minimalismo”.

Em seu artigo intitulado “Minimalism, postminimalism and the new tonality” (2003), Bernard volta a olhar para a produção canônica da arte *minimal* sob a premissa de que “o minimalismo musical já não existe mais como uma prática viva” (2003, p. 112), procurando identificar os resquícios e as transformações da estética dos anos 1960 a partir de peças das décadas subsequentes. Basicamente, o autor observa a passagem da estética minimalista para o novo tonalismo pós-minimalista em uma trajetória constituída por quatro passos que podem ser observados na trajetória de Reich:

(1) As peças começaram a se tornar mais complicadas, o que logo provocou (2) uma preocupação maior com a sonoridade em si; como resultado, (3) as peças começaram a soar mais explicitamente harmônicas, isto é, baseadas em acordes, embora não, neste ponto, necessariamente *tonais* em qualquer sentido. Finalmente, entretanto, (4) uma harmonia de aspecto cada vez mais tonal (ou neo-tonal, ou quase-tonal) assumiu o controle primário. Com isso, os dispositivos característicos do minimalismo – repetição com textura em movimento incessante, pulso explicitamente projetado, a sonoridade pantonal que estava originalmente no produto de uma básica indiferença com relação à sonoridade em si – foram empurrados para o fundo, onde se tornaram objetos estilísticos¹¹⁹ (BERNARD,

¹¹⁹ “(1) Pieces became more complicated, which soon provoked (2) a greater concern with sonority in itself; as a result (3) pieces began sounding more explicitly 'harmonic', that is, chordally oriented, though not, at this

2003 p. 114).

Bernard narra, aí, a passagem de uma música estruturada por processos e materiais restritos para uma música estruturada pela harmonia que se desenvolve de acordo com o gosto composicional; poderia-se dizer, invertendo a substituição da obra-enquanto-objeto pela obra-enquanto-processo. As análises do capítulo anterior demonstraram como isso se dá na trajetória inicial de Reich: a adaptação da defasagem gradual para peças instrumentais seria o estágio 1; o abandono da técnica de defasagem, sonoramente contrapontístico, e o interesse por manipulação tonal na forma de acordes a partir de *Four organs* seria o 2; a ampliação considerável da textura e a estrutura harmônica de *Music for 18 musicians* seria o estágio 3, conduzindo para o 4 que se realiza plenamente ainda nos anos 1970 com peças estruturadas por harmonia funcional¹²⁰.

Outra tentativa de interpretação interessante acerca das transformações do minimalismo na música é apresentada por Timothy Johnson em seu texto “Minimalism: aesthetic, style or technique?” (1994), em que o autor procura distinguir a trajetória do minimalismo em três momentos de diferente atuação. O primeiro momento seria o da *estética* rigorosa em que se apresenta um processo isolado, cujos parâmetros correspondem a uma “forma estrutural contínua, textura rítmica homogênea com uma cor brilhante, paleta harmônica simples,

point, necessarily *tonal* in any sense. Eventually, however, (4) harmony of an ever more tonal (or neo-tonal, or quasi-tonal) aspect assumed primary control. As this occurred, the hallmark devices of minimalism – repetition in a buzzing or bustling texture, explicitly projected pulse, the pantonal sonorous profile that was originally in the product of a basic indifference to sonority per se – were pushed to the background, where they became stylistic objects.”

¹²⁰ Sobre a peça *Variations for winds, strings and keyboards* (1979), Schwarz coloca: “for the first time in Reich’s music it is fully functional harmony that has primacy in determining structure, not rhythmic/melodic processes.” (1982: 257)

ausência de melodias extensas, e padrões rítmicos repetitivos”¹²¹ (JOHNSON, 1994, p. 751); *Pendulum music* se encaixa emblematicamente nessa definição. O *estilo* minimalista, por sua vez, contém os mesmos elementos da estética minimalista, podendo no entanto apresentar movimento harmônico ou divisões seccionais; *Drumming* e *Six pianos* podem ser referidas aqui. Finalmente, a definição do minimalismo enquanto uma *técnica* implica na presença de pelos menos dois dos elementos do estilo minimalista, que possivelmente aparecerão combinados com procedimentos musicais de outras tradições ou tendências (JOHNSON, 1994); os movimentos harmônicos e a re-exposição de motivos em *Music for 18 musicians* caracteriza tal definição. Com essa terminologia, o objetivo do autor é expandir a conotação do termo minimalismo para descrever tendências composicionais que resultaram dos processos iniciais nos anos 1950 e 1960, procurando conservar, porém, o rigor conceitual distinto que caracterizou aquele período ao distinguir a estética de suas técnicas.

Embora os textos de Bernard e Johnson não façam referência um ao outro, suas tentativas de interpretar a produção que se seguiu ao minimalismo dos anos 1960 traçam um caminho similar através de diferente terminologia, já que ambos identificam essa progressiva abertura técnica e estilística na prática de compositores cujo fundamento está no rigor da obra-equanto-processo, da qual progressivamente se afastam. Dimitri Cervo, musicólogo brasileiro que também abordou essa temática em “Minimalismo e pós-minimalismo: distinções necessárias” (2007), demonstra uma predileção pela leitura de Bernard, em que são consideradas as mudanças estéticas e transformações estilísticas do minimalismo, ao invés da abordagem de Johnson, que reduz uma tendência histórica a

¹²¹ “a continuous formal structure, an even rhythmic texture and bright tone, a simple harmonic palette, a lack of extended melodic lines, and repetitive rhythmic patterns.”

um conjunto de técnicas (CERVO, 2007, p. 9). Seguramente, a reflexão de Bernard acerca do minimalismo, que passa por um embasamento das origens da tendência nas artes plásticas (vide seu artigo de 1993), parece levar em conta um quadro estético mais amplo do que a abordagem tecnicista de Johnson. Ademais, em consonância com o pensamento de Bernard e com a metodologia deste estudo, Cervo busca o significado do termo pós-minimalismo nas artes plásticas, esclarecendo que seu primeiro uso foi feito por Robert Pincus-Witten em definição a uma estética que “ativamente rejeita o altamente formalístico culto à impessoalidade” (PINCUS-WITTEN, apud CERVO, 2007, p. 2). Considerando que esse “altamente formalístico culto à impessoalidade” está materializado nos processos musicais puros da obra minimalista, entende-se o descarte desses processos enquanto estrutura musical global como conseqüente negação da impessoalidade artística; ou seja, afirmação da subjetividade.

Além de esclarecer a origem dessa virada estética, assinalada pela ideia do pós-minimalismo em que o artista volta a projetar sua subjetividade sobre a criação e se distancia da obsessão por objetividade, o texto de Cervo contribui para a interpretação da trajetória minimalista em um quadro histórico amplo ao traçar um paralelo entre minimalismo/pós-minimalismo e modernismo/pós-modernismo. Embasando-se em um comentário do musicólogo Jonathan Kramer que aponta para a ambivalência da estética minimalista em Reich e Glass – simultaneamente diatônica e radical –, Cervo coloca:

A principal diferença entre Minimalismo e Pós-minimalismo é que o Minimalismo nasceu como um movimento estético filho do Modernismo, com um modo de composição radical, sistemático e exclusivista. As obras minimalistas são oriundas de um tipo sistemático de composição, nos quais os processos de repetição são quase como que um fim em si mesmo. O Minimalismo é também um modo de composição altamente original e

'puro', ele não admite misturas com outros tipos de técnicas composicionais e não toma emprestado elementos ou feições próprias de outras estéticas ou estilos musicais. Contrariamente a estética do Pós-minimalismo não é exclusivista, e ela se expressa através de um modo de composição inclusivo, onde a mistura de elementos minimalistas com elementos e técnicas composicionais de outros estilos e estéticas são bem vindas e empregadas como recursos composicionais legítimos dentro de um determinado discurso musical (CERVO, 2007, p. 7~8).

Embora seja difícil precisar essa distinção na prática, a lógica por trás do paralelo estabelecido por Cervo parece acertada: o minimalismo, enquanto estética rigorosamente exclusivista, se conecta ao purismo modernista; o pós-minimalismo, eclético e inclusivista, apresenta características da pluralidade pós-moderna. No entanto, se esse esquema revela o grande paradigma ideológico – concorrência/coexistência entre modernismo e pós-modernismo – que fundamenta essas estéticas distintas e complementares no século XX, ela não necessariamente esclarece *o porquê* de uma trajetória composicional como a de Steve Reich parte do exclusivismo modernista para gravitar paulatinamente para o inclusivismo pós-modernista. No trecho final de seu texto “1976 and All That: Minimalism and postminimalism, analysis and listening strategies” (s/d), Keith Potter cita uma fala do jovem compositor inglês Matthew Wright que levanta questões pertinentes no sentido da articulação entre pós-minimalismo e pós-modernismo. Entendendo que a passagem do minimalismo para o pós-minimalismo surge do “divórcio das técnicas musicais de sua estética musical”, o que pode ser entendido como uma separação entre forma e conteúdo, Wright atribui esse divórcio a um contexto de cultura musical “pós-ideológico”, em que paradigmas estéticos históricos vão sendo retomados, diluídos

e recombinações como uma coletânea de técnicas à disposição (WRIGHT, apud POTTER, s/d, p. 12). Ao combinar elementos de paradigmas potencialmente antagônicos em suas origens, o “divórcio das técnicas musicais de sua estética musical” separa procedimentos de seus conceitos, métodos de suas ideologias, fazendo emergir a pluralidade, o inclusivismo característico do pensamento artístico pós-moderno (o que não quer dizer de forma alguma que o pós-modernismo seja a-ideológico).

3.2 A TRADIÇÃO DA RUPTURA, UMA LEITURA DO MODERNISMO

O diferencial dos textos ensaísticos de Octavio Paz acerca da modernidade é tanto sua abrangência histórica quanto seu teor poético. Partindo de reflexões do poeta Charles Baudelaire acerca da arte romântica no século XVIII, em que fala-se da modernidade como uma tradição em que “a ruptura é a forma privilegiada de mudança” (2013, p. 15), Paz faz considerações acerca não só do mundo das artes e da filosofia até o século XX, mas também de visões cosmológicas que sustentam diferenças entre a concepção de tempo da tradição antiga, cíclica, e da tradição moderna, linear, progressista. Somado a isso, através de uma argumentação tanto lógica quanto analógica, o autor aborda o período em questão expondo sua complexidade; ao denominar a modernidade de “tradição da ruptura” – coexistência entre continuidade e quebra –, Paz revela suas contradições.

Três dos conceitos que Paz desenvolve em *Os filhos do barro* (2013) serão articulados aqui: a ideia do modernismo enquanto *tradição da ruptura*; seu embasamento na prática da *paixão crítica*; e seu fundamento em um *arquétipo temporal linear*. Para expor a noção de ruptura, Paz questiona inicialmente a contradição do termo “tradição moderna”: “se o tradicional é por excelência o antigo, como o moderno pode ser tradicional?” (2013, p. 15). Em uma insistência constante por romper a continuidade do passado, instaurando uma sucessiva

mudança de paradigmas, a sequência de rupturas na modernidade se tornou *ela mesma uma continuidade*. Assim, Paz afirma que “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. [...] A modernidade é autosuficiente: cada vez que aparece, funda sua tradição” (2013, p. 16). Com essa forma de observar a modernidade evidencia-se o paradigma progressista que se estendeu pelas áreas do saber a partir do Iluminismo, em que o tempo presente é entendido como o mais historicamente avançado e, conseqüentemente, deve ter seus reflexos no avanço das artes e da ciência. A leitura de Paz assinala também o caráter efêmero das tendências artísticas dentro dessa lógica, que tão logo se estabelecem estão sujeitas a serem suplantadas abruptamente pela forma de “evolução” subsequente – esse aspecto se torna mais acentuado à medida em que adentra-se no século XX, em cujo início há uma explosão de tendências estéticas iconicamente representadas no radicalismo das vanguardas históricas. Assim, “a arte e a poesia do nosso tempo vivem de modernidade e morrem por ela” (2013, p. 16).

Mas o que impulsionou a sequência de rupturas? Paz propõe a ideia de uma tradição *crítica*; ou, mais especificamente, *apaixonadamente autocrítica*: “A arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma [...] Não é apenas o diferente, mas o que se opõe aos gostos tradicionais: estranheza polêmica, oposição ativa” (2013, p. 17). A ideia de crítica, aí, aparece aliada à tendência progressista da modernidade e “seus mecanismos precisos de desconstrução”, através dos quais constantemente se questiona a fim de dar o próximo passo adiante; de marcar a diferença entre hoje e ontem, entre agora e antes. É nesse culto obcecado do novo, do original, da “estranheza polêmica”, que a paixão crítica atua e funda a tradição da ruptura. Uma “dupla negação, como paixão e como crítica”, alerta o poeta mexicano, “culmina na negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora” (2013, p. 17) que age pela conjunção entre arte e

crítica; pelo princípio da mudança que afirma sua tradição ao romper com seus antecedentes. Nesse pensamento evidentemente paradoxal, que se lança constantemente para frente em busca da novidade, é o elemento temporal que serve de sustentação: o horizonte da modernidade é o *futuro*, simultaneamente sua realização utópica e seu fim.

O caminho que leva ao futuro consiste na diferenciação entre o presente e o passado: “para os antigos, o agora repete o ontem; para os modernos, é sua negação” (PAZ, 2013, p. 18). A ideia de um tempo linear que subjaz o princípio da mudança na tradição da ruptura é explicada pelo autor através da relação entre a sociedade moderna e o cristianismo, de onde a expectativa de um futuro ideal deriva:

Para os cristãos, o tempo perfeito é a eternidade: uma abolição do tempo, uma anulação da história; para os modernos, se a perfeição estiver em algum lugar, só pode estar no futuro. Outra diferença: nosso futuro é por definição aquilo que não se parece nem com o passado nem com o presente: é a região do inesperado, ao passo que o futuro dos antigos mediterrâneos e dos orientais sempre desemboca no passado (PAZ, 2013, p. 23).

Distinta do tempo cíclico dos antigos, a modernidade carrega consigo dois traços da concepção temporal cristã: um deles é o seu caráter linear, o outro é o seu idealismo. Na grande narrativa moderna, as implicações do progresso são irreversíveis, mas estão em nome de um fim maior: ao invés do paraíso cristão, a projeção da modernidade está num futuro utópico, tempo sempre prestes a vir como forma de diferença, desenvolvimento, revolução, superação histórica. Ao mesmo tempo, essa utopia assume um caráter quase religioso que enfatiza o rigor da paixão crítica moderna, a todo instante na iminência de converter paradigmas em dogmas.

Na modernidade, a história da música ocidental pautada na tradição da ruptura pode ser entendida como tendo por

horizonte utópico a consumação da obra-enquanto-processo. Nesse conceito, polarização teórica idealista, irrealizável, a perseguição de uma música completamente objetiva e autônoma se manifesta como nexos para as sucessivas rupturas que aparecem na trajetória da música moderna, que circunda sua utopia sem atingi-la plenamente. Começando pela retirada de conteúdos extra-musicais ainda no século XVIII, onde se funda a ideia romântica da música absoluta, seguindo pelos desafios do tonalismo levado ao limite com o Romantismo do século XIX, a ruptura mais radical se dá no atonalismo do século XX que desvia de uma linguagem “possivelmente esgotada” para estabelecer um novo paradigma estético. Essa primeira manifestação vanguardista abriu caminho, no sentido da obra-enquanto-processo, primeiramente para o serialismo integral, posteriormente para a música aleatória norte-americana e, finalmente, para o minimalismo, três tendências que adotam processos musicais na busca por ruptura com a reminiscência do sujeito no expressionismo atonal. O minimalismo, no entanto, já num contexto de anos 1960, se articula com um pensamento no limiar da tradição da ruptura, receosa com a ideia de progresso que se cultivou, e parece ter na noção de obra-enquanto-processo menos um ponto de chegada do que um ponto de partida.

Na trajetória inicial de Steve Reich o seu episódio de ruptura é marcado pela publicação do texto “Music as a gradual process” (1968), onde o autor manifesta sua paixão crítica. O formato textual que remete aos manifestos do início do século é uma forma de afirmar não só sua diferença estética, sua singularidade num tom vanguardista, mas também sua atualidade em termos históricos: sua afirmação do presente e negação do passado. Característica da arte moderna, ao estabelecer o rigor de seu procedimento Reich cria também uma espécie de *tabula rasa* a partir da qual desenvolve sua linguagem musical, que a princípio conserva o exclusivismo modernista. No entanto, ao invés de estabelecer um projeto

estético e circundá-lo obsessivamente até sua exaustão, o minimalismo de Reich parece fazer o caminho inverso da música moderna e gradativamente se afasta de seus pressupostos de origem, tornando-se historicamente inclusivista e retornando ao conceito de obra-enquanto-objeto.

O novo estilo de Reich a partir dos anos 1970 assinala a segunda e última ruptura do compositor – com o seu próprio paradigma minimalista e, por extensão, com a paixão crítica da tradição moderna. Reich estabeleceu sua nova tendência em consonância com a “rejeição ao altamente formalístico culto à impessoalidade”, o que marca o início de uma continuidade materializada na ideia do pós-minimalismo. O compositor afirmou em entrevista que com *Music for mallet instruments, voices and organ* (1973) “a beleza do som se tornou uma consideração crucial”¹²², e que alguns anos mais tarde *Music for 18 musicians* (1976) caracterizou de fato um “regresso em direção à tradição ocidental, ao movimento harmônico, à coloração orquestral”¹²³ (REICH, 2003, p. 2), ao que a entrevistadora Rebecca Kim responde: “esse 'regresso' à tradição ocidental parece ter sido um grande passo adiante para você estilisticamente”¹²⁴ (KIM, 2003, p. 2). Ao romper com seu paradigma inicial, rigoroso, modernista, o compositor desenvolveu seu estilo em diálogo não só com a tradição ocidental, mas também com a africana e balinesa pela qual se interessa. Essa abertura que vai gradativamente se configurando na trajetória de Reich teve seu ponto de partida em uma reminiscência da paixão crítica modernista ainda nos anos 1960, aqui entendida em relação ao conceito de obra-enquanto-processo, ideal estético com o qual o compositor

¹²² “that's where beautiful sound became a major consideration.”

¹²³ “*Music for 18 musicians* was a step back, if you like, backwards, backwards into the Western tradition, into harmonic variation, into orchestral color [...]” (Grifos do original)

¹²⁴ “The step 'backwards' into Western tradition seems to have been a big step forward for you stylistically.”

declaradamente rompe em 1976 assumindo a primazia de sua subjetividade artística. Ao se colocar em sentido inverso ao das vanguardas serial e experimental, afastando-se do seu paradigma de origem e, em certo sentido, aceitando novamente o conceito de obra-enquanto-objeto, a trajetória do minimalismo em Reich projeta-se historicamente para o pós-modernismo.

3.3 NA ENCRUZILHADA

Apesar de ser possível identificar em determinadas características a reminiscência e a dissolução da tradição moderna na trajetória inicial de Reich, o elemento que mais parece intrigar a teoria e a crítica de arte na história do minimalismo é justamente a sua ambivalência com relação às duas grandes narrativas do século XX. Olhar não para os momentos em que uma narrativa subjuga a outra, mas sim para aquelas obras em que tanto o rigor modernista quanto o ecletismo pós-modernista parecem coexistir; aquela encruzilhada conceitual em que se manifesta a crise epistemológica dos anos 1960 e suas reviravoltas criativas. Essa é a temática do texto “O ponto crucial do minimalismo” (2014), de Hal Foster, que será focado nessa seção.

Antes de seguir com o que será nossa discussão final sobre as trajetórias de Reich e do minimalismo, no entanto, é oportuno comentar a abordagem que Peter Shelley (2013) utiliza para tratar da questão do pós-modernismo na tendência minimalista. O autor inicia o segundo capítulo de sua tese, “Minimalism and postmodernism”, chamando a atenção para o caráter controverso do minimalismo nas artes plásticas, cuja perceptível ruptura com seus precedentes expressionistas foi recebida por críticos influentes da época como uma ameaça à arte moderna, por um lado, e como grande potencial para arte verdadeiramente nova, por outro (SHELLEY, 2013, p. 72). Ao apontar para o possível antagonismo entre minimalismo e modernismo nos anos 1960, Shelley indica a iminência de uma

discussão sobre pós-modernismo que tem por objetivo estender e observar essa controvérsia minimalista no contexto musical – a música minimalista dá continuidade à arte moderna, ou rompe com ela? Rejeitando de antemão qualquer tentativa de definição do termo “pós-modernismo”, entretanto, sua abordagem enfoca “definições precedentes”, a de Foster inclusa, através de um esquema tri-partido que apresenta a amplitude das teorias sobre pós-modernismo.

O modelo tri-partido de Shelley é esclarecedor porque distingue esferas que fundamentam as oposições entre modernismo e pós-modernismo, tanto como prática artística quanto como teoria e crítica. Nesse sentido, o autor coloca que as teorias do pós-modernismo podem ser observadas a partir de três categorias (que não raro se sobrepõem): teorias de arte, teorias da cultura e teorias da subjetividade. Ele as descreve da seguinte maneira:

[...] teorias de arte pós-moderna, pela qual se indicam teorias da pintura, escultura, música, arquitetura, ou qualquer outra forma de arte que envolva um conjunto de obras que possam ser compreendidas em suas relações históricas com outro conjunto de obras denominado 'moderno'. Teorias da cultura pós-moderna, que geralmente circundam ou se desenvolvem a partir de teorias de arte pós-moderna, tipicamente teorizando mudanças culturais importantes – geralmente situadas ou culminando nos anos 1960 – que indicam uma mudança fundamental no comportamento da sociedade. Essa nova cultura 'pós-moderna' de capitalismo completamente globalizado está em contraste com a cultura moderna que acompanhou a ascensão do capitalismo global, e também deve ser considerada em relação ao trauma das duas grandes guerras. Finalmente, teorias pós-modernas do sujeito humano levam o pós-modernismo cultural um passo adiante para argumentar sobre uma mudança ontológica fundamental no cidadão da sociedade pós-

moderna. Comumente, teorias pós-modernas da subjetividade argumentam que o sujeito, que sob o modernismo era alegadamente central, dominante e coerente, é agora fraturado e descentrado¹²⁵ (SHELLEY, 2013, p. 74).

No presente estudo, a abordagem predominante foi a de uma teoria de arte, que buscou situar historicamente o minimalismo em relação aos seus antecedentes: o expressionismo abstrato, o serialismo e a música experimental, limiares da arte moderna que foram tomados como referências para identificar as motivações minimalistas. Os textos, tanto de Foster, quanto de Shelley, também atuam predominantemente nessa categoria, embora, como o próprio autor de *Rethinking minimalism* assinala, reverberações das teorias de arte nas teorias da cultura e do sujeito são iminentes já que, em geral, as últimas derivam da primeira. No caso deste estudo, ao interpretarmos a modernidade e a pós-modernidade como *grandes narrativas* do século XX, observadas pela ótica da tradição da ruptura, permeamos uma teoria da cultura que faz significar a prática de uma sociedade e de um período amplamente, não só no âmbito das artes. Em certo sentido, pode-se entender a Segunda Guerra Mundial como grande

¹²⁵ “[...] theories of postmodern art, by which is indicated theories of painting, sculpture, music, architecture, or any other art form that entails the development of a body of work that can be usefully understood in its historical relation to another body of work termed 'modern'. Theories of postmodern culture, which often encompass or develop out of a theory of postmodern art, typically theorize important cultural changes – usually taking place of culminating in the 1960s – that indicate a fundamental shift in how society behaves. This new 'postmodern' culture of fully globalized capitalism stands in contrast to the modern culture that accompanies the rise of global capitalism, and must also be considered in relation to the trauma of the two world wars. Finally, postmodern theories of the human subject take a further step beyond cultural postmodernism to argue for a fundamental ontological change in the citizen of postmodern society. Most commonly, postmodern theories of subjectivity argue that the subject, which under modernism was allegedly central, masterful, and coherent, is now fractured and decentered.”

ruptura na narrativa do modernismo progressista: “A utopia implícita no Iluminismo e programática no modernismo conduziu à catástrofe”¹²⁶, coloca Foster, que identifica nos anos 1950 e 1960 o auge da crise da modernidade e período de emergência da pós-modernidade (1983: xiii). Assim, não só pela sua estética, como também pelo seu momento histórico e cultural, a discussão sobre minimalismo resvala sobre a questão do pós-modernismo. Nesse sentido, o texto de Foster oferece um contraponto para a leitura da modernidade feita anteriormente; esse contraponto concluirá a discussão sobre a coexistência das grandes narrativas no minimalismo musical de Reich, além de fazer indicações para estudos posteriores que possam levar em consideração teorias do sujeito.

Primeiramente, mesmo resistindo a definições é necessário estabelecer uma ideia mais concreta de pós-modernismo. Em consonância com seu contexto histórico de pós-guerra marcado pela desconfiança com relação ao projeto moderno (FOSTER, 1983, p. ix), o pós-modernismo pode ser definido em termos estéticos como permissivo, por oposição à rigidez modernista, podendo conotar tanto uma crítica ao elitismo modernista através de uma criatividade vívida e livre – o que seria um aspecto positivo –, quanto em um pluralismo vazio, tosco, sem qualidade – seu aspecto negativo (SHELLEY, 2013, p. 76). Em suma, os autores concordam que as teorias de arte situadas no limite entre modernismo/pós-modernismo giram em torno de “ideias conflitantes sobre a própria noção de arte e o que ela deve ser”¹²⁷ (SHELLEY, 2013, p. 76). Nesse sentido, a trajetória de Reich é sintomática do período já que estabeleceu inicialmente um projeto estético rigoroso para diluí-lo progressivamente, o que revela uma mudança no seu modo de pensar a música.

Mas apesar de um sentimento comum de que as

¹²⁶ “The utopianism implicit in the Enlightenment and programmatic in modernism has led to catastrophe.”

¹²⁷ “conflicting ideas of what art itself is and what it ought to do.”

premissas do modernismo perderam força na segunda metade do século XX, dando lugar ao pensamento pós-moderno, Foster argumenta que, enquanto tradição estética, o modernismo “triunfou”: suas obras originalmente escandalosas, transgressoras, foram assimiladas pela universidade e pelo museu (1983, p. ix), tornando-se referência de qualidade e desenvolvimento artístico de um período. Em suma, seu legado foi institucionalizado; suas sucessivas rupturas se tornaram a tradição. O resultado disso vê-se na continuação da agenda moderna no período pós-guerra em uma espécie de “modernismo tardio”¹²⁸, que teve como parâmetro de progresso a depuração contínua de cada disciplina artística, o que deveria manter assim sua pureza estética, sua autonomia e seu senso de evolução histórica na trajetória de uma mídia específica – música, pintura, escultura, etc. (FOSTER, 1983, p. x). O embate entre esse modelo de modernismo e o suposto permissivismo pós-moderno se dá amplamente nos anos 1960 diante do minimalismo, como será discutido adiante.

No texto de Foster, a prática da arte plástica minimalista é significada em relação às vanguardas históricas do início do século. Enquanto caso-limite da modernidade, em que se escancarou a convencionalidade do discurso da arte autônoma através da implosão de seus padrões de qualidade, o dadaísmo retorna nos anos 1960 com a retomada de procedimentos como a colagem e o *ready-made* pelo minimalismo – os objetos específicos de Judd, as peças-processo de Reich. Essa retomada é um indício do pós-modernismo minimalista: ao denominar o minimalismo plástico do pós-guerra de “neovanguarda”, Foster estabelece a conexão entre práticas artísticas do início do século e do período pós-guerra, levantando questões acerca dos efeitos dessa retomada estética em um contexto de modernismo tardio. “Se os *ready-mades* e as colagens desafiavam os princípios burgueses do artista expressivo e do trabalho de arte

¹²⁸ Hal Foster emprega o termo *late modernism* em referência à teoria da pós-modernidade de Jürgen Habermas.

orgânico”, diz o autor,

os neoready-mades e as neocolagens reafirmam esses princípios, reintegram-nos por meio da repetição. Da mesma maneira, se o dadá ataca igualmente a audiência e o mercado, os gestos neodadá são adaptados a estes, uma vez que os espectadores estão não só preparados para esse choque como sedentos de seu estímulo (FOSTER, 2014, p. 30).

O que nas vanguardas históricas insurgia como afronta e ironia reaparece, então, no minimalismo de um modo afirmativo; o que era antes transgressor se tornou institucional. Mas as questões em torno da neovanguarda e da sua ambivalência moderna/pós-moderna não são tão simples assim. Se os espectadores estavam possivelmente preparados para o choque da arte da neovanguarda nos anos 1960, seus produtos geraram polêmica entre teóricos e críticos, particularmente para o projeto modernista tardio do filósofo Clement Greenberg, e é justamente nesse contexto que emerge a ambivalência minimalista. Vejamos como.

De início, é preciso esclarecer que Greenberg, diferentemente da leitura de Paz, nega qualquer relação entre modernismo e ruptura: “O modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado” (GREENBERG, apud FOSTER, 2014, p. 8). No contexto do pós-guerra, sua ideia de modernismo assume um caráter conservador cuja finalidade é a manutenção de uma tradição; como já mencionado, a arte moderna uma vez transgressora foi assimilada pelas instituições e passou a constituir o cânone da “grande arte ocidental”, referência com a qual a arte contemporânea é confrontada. Logicamente, no modernismo de Greenberg não há espaço para os procedimentos mais radicais das vanguardas históricas, cuja abordagem destrutiva não condiz com a evolução dessa visão do modernismo desde o Iluminismo já que caracteriza uma ruptura.

O elemento que conduz a narrativa de Greenberg, como já mencionado, é a progressiva especialização das artes em sua área disciplinar. O distanciamento das artes com relação à ideia de representação no século XVIII e XIX foi relevante nesse sentido: para Greenberg, a estética da representação, particularmente na pintura, advinha de uma predominância histórica da disciplina literária sobre as outras áreas artísticas. Assim, ao se afastarem da representação, as artes puderam seguir sua trajetória enquanto disciplinas autônomas na busca pela “progressiva eliminação dos elementos estranhos a cada mídia artística”¹²⁹ (SHELLEY, 2013, p. 83). Evidentemente, o caráter interdisciplinar das vanguardas históricas está em descompasso com esse projeto, e por isso Greenberg condena seus procedimentos.

Apesar do modernismo de Greenberg se contrapor à ideia de ruptura desenvolvida por Paz, seu projeto de avanço estético progressivo em termos formais concorda com a leitura do autor mexicano no tocante ao caráter auto-crítico da arte moderna. Segundo Shelley (2013, p. 85), é a articulação entre esses dois elementos – especialização disciplinar e auto-crítica – que conduziu o modernismo tardio a uma narrativa da *redução*, em que os elementos suplementares vão sendo removidos de suas disciplinas específicas geração após geração para que se chegue à essência de seus elementos. Tal abordagem, para Greenberg, só é concebível juntamente com uma noção de arte que leva em consideração seu passado: “Na ausência do passado,” diz Greenberg, referência que mantém “seus padrões de excelência, a arte modernista careceria tanto de substância quanto de justificativa”¹³⁰ (apud SHELLEY, 2013, p. 85). A partir dessas noções de modernismo e de pós-modernismo pode-se, enfim, observar a ambivalência estética

¹²⁹ “the progressive elimination of elements foreign to each art's medium”.

¹³⁰ “Lacking the past of art, and the need and compulsion to maintain its standards of excellence, Modernist art would lack both substance and justification.”

que constitui o minimalismo plástico.

Em consideração ao legado prolífico e criativo da modernidade, Foster coloca que, “se o projeto moderno pode ser salvo de alguma maneira, ele precisa ser excedido”¹³¹ (1983, p. ix). É precisamente nessa linha que os objetos específicos de Judd se situam; preocupado com o esgotamento histórico ambos da pintura e da escultura, o artista americano concebe sua obra tri-dimensional como uma nova forma de arte. Por um lado, essa nova forma de arte emerge como continuidade do modernismo tardio, dando seguimento à narrativa da redução ao entender que, no contexto dos anos 1960, o elemento suplementar a ser removido das artes plásticas é a própria expressividade subjetiva, característica dominante no expressionismo abstrato precedente. Por outro lado, “buscando cumprir o projeto do modernismo tardio, Judd rompe com ele” (FOSTER, 2014, p. 59), pois ultrapassa tanto os limites disciplinares da pintura, quanto da escultura, estabelecendo uma obra interdisciplinar ao retomar o ready-made dadaísta – procedimento rechaçado por Greenberg. Segundo Shelley, “de um ponto de vista greenbergiano ortodoxo, isso é necessariamente não- ou pós-modernista” (2013, p. 102), já que ambas a interdisciplinaridade e a ruptura são condenados pelo modernismo tardio.

A leitura de Paz que entende o modernismo enquanto tradição da ruptura se enquadra nesse contexto; controversamente, o autor mexicano afirma que “a vanguarda [histórica] é a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura” (2013, p. 109). Procurando estender o conceito de Paz, pode-se argumentar que, justamente, a ruptura da neovanguarda não pretende se apresentar enquanto tal, mas sim enquanto continuidade. É por esse motivo que as questões estéticas são tão ambíguas no minimalismo: sua ruptura não é destrutiva como a das vanguardas históricas; não é um ataque irônico às convenções históricas. A ruptura da neovanguarda

¹³¹ “if the modern project is to be saved at all, it must be exceeded.”

tem um caráter afirmativo que não nega a história da arte e seus pressupostos. Ainda assim, situa-se para além do projeto modernista, constituindo-se como simultaneamente seu apogeu e seu fim (FOSTER, 2014, p. 57). Por mais que Greenberg negue a ruptura em seu projeto moderno, o ato de Judd configura uma quebra com seus antecedentes e afirma, assim, a tradição da ruptura. Opostamente, ao trazer à tona a contingência da arte por meio de um objeto interdisciplinar arranjado em um dado espaço, as obras tri-dimensionais assinalam um horizonte pós-modernista.

No minimalismo musical, pode-se entender o horizonte utópico modernista da obra-enquanto-processo como fio condutor para a suplementação da expressividade subjetiva na obra. Nesse sentido, a peça *Pendulum music* seria a mais emblemática do radicalismo minimalista em Reich: o processo sonoro apresentado em sua forma pura, livre da intervenção do compositor, reduz a música à sua única dimensão deveras essencial – a duração. O modernismo tardio parece se realizar nessa depuração; no entanto, do mesmo modo como os objetos específicos de Judd, a interdisciplinaridade da “escultura sonora” e seu caráter neovanguardista limita a sua correlação com as disciplinas artísticas especializadas, situando-a além do projeto moderno, alinhada ao ecletismo pós-moderno.

Com *Music for mallet instruments, voices and organ* e *Music for 18 musicians* se dá o último ato modernista da trajetória inicial de Reich, em que o compositor rompe declaradamente com seu próprio paradigma da música enquanto processo gradual e, conseqüentemente, com o conceito de obra-enquanto-processo. Sua prática se afastou assim daquela atitude neovanguardista, cujo radicalismo problematiza os próprios limites da arte, de suas disciplinas e de suas instituições. A partir daí, o pós-minimalismo de Reich descaracteriza a tradição da ruptura e retoma elementos musicais históricos que eram recusados pelas vanguardas musicais do pós-guerra: movimentos harmônicos e formas

musicais tradicionais, a expressividade subjetiva como parte da composição (obra-enquanto-objeto), além de um retorno à especialização musical enquanto disciplina e ao ambiente canônico das salas de concerto por oposição às galerias de arte. Nessa trajetória pode ser lido um movimento restaurador que caracteriza o contexto pós-moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ambivalência ideológica da estética minimalista parece ser o elemento que sustenta os seus desdobramentos a partir da década de 1970 com o que foi denominado pós-minimalismo. Neste estudo, observou-se a trajetória de Reich, que partiu de um paradigma radical nos anos 1960 com o qual foi necessário romper para que se pudesse ir adiante em termos estéticos. Esse gesto, de estabelecer um paradigma inicial sem convertê-lo em dogma, marca a diferença entre o contexto da neovanguarda e aquele das vanguardas históricas, em que novos caminhos eram abertos nas artes com a mesma rapidez com que se fechavam (PAZ, 2013, p. 119). Pensando no esquema teórico exposto no início do capítulo, pode-se concluir que, de fato, o minimalismo se configura na encruzilhada entre as narrativas do modernismo e do pós-modernismo. Reich, no entanto, atua parcialmente nessa encruzilhada até o momento em que rompe com seu próprio paradigma. A partir daí, como o esquema indica, o surgimento do pós-minimalismo acarreta na impossibilidade do modernismo, pois na linguagem musical eclética, inclusivista, subjetivamente expressiva de *Music for 18 musicians*, se constitui a guinada em retorno ao conceito da obra-enquanto-objeto que nega o paradigma moderno e estabelece o pós-modernismo.

Ainda com relação à encruzilhada, é oportuno lembrar as abordagens históricas de Bernard e de Nyman acerca do minimalismo, que o entendem como reação aos seus precedentes estéticos, diferente de Mertens que o toma como culminância do projeto da música moderna, da busca pela obra-enquanto-processo. Não por acaso, a conjunção entre essas duas abordagens corrobora a ideia da tradição da ruptura: o minimalismo, ao romper com seus precedentes imediatos, dá continuidade a uma narrativa histórica de sucessivas suplementações de modelos estéticos. No entanto, como foi assinalado, a ruptura estética da neovanguarda tem um caráter

afirmativo que retoma procedimentos das vanguardas históricas e procura se alinhar ao projeto do um modernismo tardio, mas é essa segunda conjunção que a ejeta da narrativa modernista e assinala seu caráter restaurador. Na trajetória de Reich, sua ruptura evidente com a música enquanto processo gradual marca o fim da coexistência entre as narrativas e a predominância do pós-modernismo.

Existe uma última ambiguidade a ser tratada que surge com o estabelecimento do pós-minimalismo. Levando em consideração que o projeto do modernismo tardio de Greenberg prezava pela especialização das disciplinas, é curioso notar que no pós-minimalismo a interdisciplinaridade presente na estética da neovanguarda desapareça. Greenberg condenava o minimalismo pela sua impureza disciplinar; ao romper com seu paradigma minimalista, Reich retoma em certo sentido a rota de uma arte especializada, declarando na entrevista de 1976 que não está mais interessado em esculturas sonoras como *Pendulum music*, mas que está interessado em música (2004, p. 95). Por outro lado, a tendência pós-minimalista ainda assim diverge do modernismo tardio pois não se situa nitidamente na esfera do progresso, da progressiva eliminação do suplementar, além de estar dialogando com tradições estéticas estranhas ao cânone ocidental, referência de qualidade para Greenberg.

Por fim, tendo considerado majoritariamente teorias de arte e teorias da cultura neste estudo, serão feitos por fim alguns apontamentos para estudos futuros que desejem se aprofundar na questão do pós-modernismo em Steve Reich, levando em considerações teorias do sujeito. Relembrando a definição de Shelley, as teorias do sujeito na pós-modernidade o observam como fragmentado e descentrado, por oposição ao sujeito dominante e coeso da modernidade. Com isso em mente, comentarei três aspectos que delinearam a prática de Reich a partir dos anos 1970: a influência de cultura não-ocidental, seu envolvimento com grupos de dança, e seu *status* enquanto compositor-intérprete atuante com o grupo *Steve*

Reich and Musicians.

O envolvimento de Reich com músicas do oeste africano e com o gamelão balinês é um aspecto favorecido pelo contexto de capitalismo completamente globalizado. Não só no sentido de financiamento institucional, mas também de acesso e de interesse por culturas estrangeiras, a assimilação dessas linguagens musicais sem dúvida assinala a tendência pós-moderna de “negação da primazia da cultura ocidental”¹³² (SCHWARZ, 1981, p. 280). É relevante considerar que a estética musical de Reich tenha acentuado sua transformação a partir dos anos 1970, justamente após sua viagem de estudos para Gana. Do mesmo modo como Terry Riley e Phillip Glass encontraram na tradição musical indiana os fundamentos para suas estéticas, a pulsação marcada e o elemento polirrítmico se mostraram gerativos na linguagem de Reich, assinalando assim sua assimilação de música não-ocidental; seu distanciamento da história da arte ocidental. Caberia pesquisar, nesse sentido, em que medida essa influência se articula com a instauração do pós-minimalismo, e de que forma pode-se entender o desenvolvimento musical de Reich como trajetória de um artista particular no contexto da sociedade global.

O interesse de Reich por dança, amplamente expresso no seu texto de 1973, não resulta de seu interesse por arte de vanguarda; ao enfatizar a importância do pulso e da duração para a dança, o compositor expõe seu interesse pelo *corpo* que se articula com a música. Seguramente, a poética de Reich, que inicialmente se relacionava predominantemente com o universo das artes plásticas, sofreu alterações após sua passagem por Gana, onde o compositor pôde observar a complementariedade inerente entre música e dança no evento *Gahu*. Somado a isso, seu progressivo interesse por performances musicais (por oposição à música eletrônica) demonstram a vontade de excercer atividades com o corpo no fazer artístico. Sabe-se que o racionalismo modernista privilegiava o intelecto em

¹³² “denial of the primacy of Western culture.”

detrimento do corpo, e que o pós-modernismo aparece a partir dos anos 1960 – sob influência da fenomenologia e do existencialismo – com desejo de retomar esse tópico tão essencial para a prática das artes. Assim, uma possível abordagem futura seria a de investigar o *status* do corpo na trajetória minimalista/pós-minimalista de Steve Reich.

Quanto à posição do compositor-intérprete, Reich escreveu em 1973 que “uma situação musical saudável só poderá resultar da união entre as funções de compositor e de intérprete”¹³³ (2004, p. 78). Materializada no grupo *Steve Reich and Musicians*, essa ideia pode ser relacionada ambas à influência não-ocidental e ao interesse pelo corpo na música de Reich; sua particularidade decorre de uma divergência com relação ao modelo cultivado ainda hoje na música ocidental de concerto, em que as funções artísticas permanecem divididas em alusão à lógica da especialização industrial. Reich, ao compor, ensaiar e apresentar suas próprias músicas, desloca a posição canônica não só do compositor e do intérprete, mas também do maestro, que é dispensado de performances orquestrais como *Music for 18 musicians*. Ao se desdobrar em mais de uma função artística, Reich dá subsídios para uma discussão acerca da condição do sujeito na sociedade pós-moderna: a especialização disciplinar pela qual advogava o modernismo pode ser problematizada a partir daí.

Finalmente, com intuito de estender a discussão sobre pós-modernismo na obra de Reich não só em termos estéticos, mas também em termos de avaliação crítica da sua produção, evoco a distinção feita por Foster acerca de um pós-modernismo de *resistência* e outro de *reação*. O primeiro consiste em uma “desconstrução crítica da tradição”, procurando problematizar suas origens ao invés de meramente retornar a elas; o segundo, indicador de um neoconservadorismo, basicamente repudia os princípios

¹³³ “a healthy musical situation would only result when the functions of composer and performer were united.”

modernos para celebrar o inclusivismo pós-moderno sem questioná-lo (FOSTER, 1983, p. xii). Absolutamente fora do escopo desse estudo, a mobilização dessas duas categorias do pós-modernismo poderá futuramente avaliar as implicações não só estéticas, mas filosóficas, sociais e políticas que subjazem a trajetória inicial de Steve Reich, do minimalismo ao pós-minimalismo, entre o modernismo e o pós-modernismo.

4. REFERÊNCIAS

4.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. The death of the author. In: *Image-music-text*. New York: Hill and Wang, 1977.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: key concepts*. New York: Routledge, 2005.

BERNARD, Jonathan. The minimalist aesthetic in the plastic arts and in music. In: *Perspectives of new music*. Vol. 31. Winter, 1993.

_____. Minimalism, Postminimalism, and the resurgence of tonality in recent american music. In: *American Music 21*. Spring, 2003.

BOSSEUR, Jean-Yves. Música e artes plásticas: interações. Tradução: Helena Santana. In: *ComunicArte, Vol. 1, nº2..* Universidade de Aveiro, 2002.

BRINDLE, Reginald Smith. *The new music: the avant-garde since 1945*. Oxford University Press: New York, 1987.

CARL, Robert. The politics of definition in new music. In: *College music symposium nº29*. 1989.

CERVO, Dimitri. Minimalismo e pós-minimalismo: distinções necessárias. In: *Debates – cadernos do programa de pós-graduação em música nº 9*. UNIRIO, 2007.

CLARK, Philip. Cinquenta anos de minimalismo. In: *Concerto*, no. 216. Maio de 2015.

EPSTEIN, Paul. Pattern structure and process in Steve Reich's "Piano phase". In: *The musical quarterly, Vol. 72, nº 4*. Oxford University Press, 1986.

FANNING, David. Expressionism. In: *Grove dictionary for*

musicians. Disponível em
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09141>

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

FOSTER, Hal. O ponto crucial do minimalismo. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. Postmodernism: a preface. In: *The anti-aesthetic*. Seattle: Bay Press, 1983.

_____. Quem tem medo da neovanguarda?. In: *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São paulo: Cosac Naify, 2014.

GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. In: *Minimal art: a critical anthology*. Gregory Battcock (Ed). New York: Dutton Paperback, 1968.

JEAN, Sebastien. *Minimalisme et musique répétitive: des origines esthétiques aux particularismes chez Steve Reich, entre 1960 et 1970*. Université de Poitiers, 1994.

JOHNSON, Timothy. Minimalism: aesthetic, style, of technique? In: *The musical quarterly* 78, no. 4. Oxford University Press, 1994.

JOHNSON, Tom. *The voice of new music – New York city 1972-1982 – a collection of articles originally published in The Village Voice*. New York: The Village Voice, 1989

JUDD, Donald. Specific objects. In: *Arts yearbook* 8 (1965).

MAHNKOPF, Claus-Steffen. Musical modernity – from classical modernity up to the second modernity. In: *Search journal for new music and culture*. Issue 4, 2009. Disponível em: <http://www.searchnewmusic.org/index4.html>

MERTENS, Wim. *American minimal music: La Monte Young*,

Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. London: Kahn and Averill; New York: Alexander Broude, 1983.

MORRIS, Robert. Notes on sculpture, part 1 and 2. In: *Minimal art: a critical anthology*. Gregory Battcock (Ed). New York: Dutton Paperback, 1968.

NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

POTTER, Keith. *1976 and all that: minimalism and post-minimalism, analysis and listening strategies*. S/d. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/27225277_1976_and_All_That_Minimalism_and_Postminimalism_Analysis_and_Listening_Strategies

_____. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2000.

POUSSEUR, Henri. *A apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: UNESP, 2008.

REICH, Steve. *Writings on music: 1965-2000*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004.

_____. *From New York to Vermont: conversation with Steve Reich*. Entrevista com Rebecca Kim, 2003. Disponível em: <http://www.steverreich.com/articles/NY-VT.html>

RÉMUS, Jacques. *La sculpture sonore: pratique artistique en recherche de définition*. 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/216373350_La_Sculpture_sonore_pratique_artistique_en_recherche_de_definition

SCHWARZ, K. Robert. Music as a gradual process part II. In: *Perspectives of new music, Vol. 20, n° 1/2*. Perspectives of new

music, 1981. Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/942414>

SHELLEY, Peter. *Rethinking minimalism: at the intersection between music theory and art criticism*. University of Washington, 2013. Disponível em:
https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/24092/Shelley_washington_0250E_12317.pdf?sequence=1

STOIANOVA, Ivanka. Musique répétitive. In: *Musique en jeu* 26 (1977): 64-74

STRICKLAND, Edward. *American composers: dialogues in contemporary music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

TARUSKIN, Richard. Chapter 8: A harmonious avant-garde?. In: *Music in the late twentieth-century – Vol. 5a, 5b and 5c*. Oxford Western music, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

4.2 REFERÊNCIAS ÁUDIO E VIDEO

A NEW MUSICAL LANGUAGE. Direção: Maragret Williams. Estados Unidos: MJW Productions, 1987.
 Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=LbXQThfR5K0>.

BOSSEUR, Jean-Yves. Arts et créations sonores: “Sculpture et bruit”. Université Bordeaux Montaigne, 2012. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=OwrUxIKQGEk>

VASSILAKIS, Takis. Entrevista com o artista. Disponível em:
<https://www.ina.fr/video/CAB93046232>

Peças de Steve Reich por ordem cronológica

It's gonna rain (1965). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE>

Come out (1966). Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=uGDo1YN_q3c

Piano phase (1966). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=uQihuaedvSU>

Violin phase (1967). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=i36Qhn7NhoA>

Pendulum music (1968). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=fU6qDeJPT-w>

Four organs (1968). Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=v_KIcgiFCeY

Drumming (1971). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=IrQCYW6fv60>

Clapping music (1972). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=lzkOFJMI5i8>

Six pianos (1973). Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=edKE10Yz_zs

Music for mallet instruments, voices and organ (1973).
Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=B5XLXPK-Fmw>

Music for pieces of wood (1973). Performed by Nexus.
Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=Mv_8UaP_QRI

Music for 18 musicians (1976). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=gCkd46hcRag>