

Uma poética do vazio: *A forma como campo de possibilidades*

A abertura da obra de arte para o mundo conduzirá os artistas para um outro tipo de estruturação de seus trabalhos. Se temos na tradição artística ocidental obras que, em si, trazem seu próprio entendimento e valor, agora temos manifestações artísticas que carregam consigo a incerteza e a indeterminação relacionada à expansão para a espacialidade. O sentido de totalidade aqui se torna vago em relação à definição de seu significado, pois totalidade pode ser, também, aquilo que abarca o estender desmedido no mundo, como fusão entre arte e vida. E ao intencionar esta fusão, acolhe-se a vitalidade da incerteza, o incessante movimento daquilo que não é concluído e nem fechado, mas que está sempre se desviando da exatidão lógica (certezas). Assim, palavras que a princípio conotariam um sentido negativo, agora tornam-se positivas em seus significados. E o vazio, aqui, ao invés de ser simplesmente ausência, passa a estruturar as poéticas que se prolongam na vida.

Assim, John Cage estrutura muitas de suas músicas e passa a se valer de um tempo vazio em suas composições. Diferentemente da estruturação musical em um tempo métrico, criado a partir da combinação dos sons tonais, o compositor opta pela inclusão do silêncio em suas obras, tido como som não-intencional. E com essa inclusão, a estrutura rítmica acolhe também o zero. Tendo o silêncio sua presença na música, como som, temos um tempo zero como um valor positivo na composição, como o *silêncio grávido de sons*, que tem como característica a duração. Cage, desta maneira, intenciona a abertura para um *campo de possibilidades* promovida pela presença do silêncio na música, em que são acolhidos os ruídos e os barulhos do ambiente. Esse vazio não seria, então, a ausência

de som, mas, ao contrário, seria a presença das sonoridades próprias da vida, da existência no mundo, também como som, tendo o mesmo valor, na composição, de uma nota musical. O vazio é silêncio (duração), que, por sua vez, é abertura aos sons próprios do ambiente. Podemos estar imóveis, sem respirar, no ambiente mais silencioso, mas, como dito pelo compositor quando em uma experiência numa câmara anecóica, nosso coração e nosso sistema sanguíneo, enquanto estivermos vivos, não param de soar.

Tal sala é chamada câmara anecóica, suas seis paredes feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Eu entrei em uma na Havard University há muitos anos atrás e ouvi dois sons, um alto e um baixo. Quando eu os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em funcionamento, o baixo meu sangue em circulação. Até que eu morra haverá sons. (Cage, 1961, p. 8)

Assim, através dessa idéia de vazio, Cage busca aproximar a arte da vida, idéia que perpassa seus escritos. Uma obra significativa nesse contexto é 4'33", de 1952.

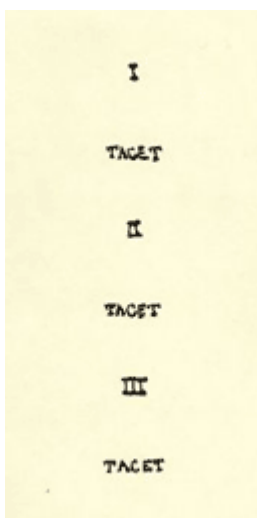


Figura 1 Partitura de 4'33"

Nesta composição, o pianista se põe silencioso em frente a um piano, sobre o palco, durante o intervalo de tempo que dá nome à música. O barulho da inquietação e da movimentação dos ouvintes, provocado por tal atitude, preenche o suposto silêncio do pianista, que não toca o piano. Os sons indeterminados, produzidos pela platéia seriam assim, assumidos como os próprios sons da composição, então, tidos como música, e a platéia, ao invés de ser ouvinte, seria a própria produtora desta música. “Quem faz a música é o público, provocado pelos insuportáveis minutos de silêncio” (Campos, 1998, p.134). Dessa forma, os barulhos provocados por atitudes aleatórias não se diferenciam mais das notas em uma dada composição, porque agora o som pode ser qualquer tipo de ruído, provocado ou não, tonal ou atonal, musical, mas não musicalizado. “4’33” é só silêncio, o que equivale a dizer que ela é só tempo, o que é o mesmo que afirmar que ela é só ruído ou só atividade.” (Terra, 2000, p.98) É assim que John Cage não recusa o silêncio, pelo contrário, o enaltece, pois, na verdade, ele não existe. “O silêncio (ruído ambiente) tem somente a duração. Uma estrutura musical zero deve ser simplesmente um tempo vazio.” (Cage, 2003, p. 89)

Cage vai ao “nada” com a composição *0’0”*, de 1962. Não há uma medida sobre o tempo. Não há a artificialidade da determinação, somente a indeterminação da vida. *0’0”* é, assim, só o tempo real, não mais a representação temporal, sendo, deste modo, o tempo espacializado, pois ela é a sonoridade do ambiente. Se é abertura a esses sons ambientais, se os é, *0’0”* é uma “música espacial”, que deixa de ser unicamente tempo, como no caso de uma composição convencional, para desdobrar-se completamente no espaço do mundo, para ser vida. Porém, espacial no sentido que *se faz* música no espaço-tempo. E, por isso, *0’0”* é também tempo. É o silêncio que ressoa o processo contínuo das coisas na realidade, no espaço-tempo.

“Além disso, como sabemos, sons são eventos em um campo de possibilidades...” (Cage, 1961, p. 28) Desta forma, cada som é um acontecimento. Se temos o silêncio como estrutura musical, temos a entrada dos sons aleatórios próprios das ações cotidianas. Sons, estes, resultados do encontro das coisas no espaço; a atividade da realidade. E, por isso mesmo, por serem encontros, são acontecimentos. Os colocando na música, na escuta do silêncio, esses sons são eventos na composição e são possibilidades por não serem preconcebidos, mas por estarem expostos e por acontecerem no mundo, de forma aleatória, sem que estejam sob o domínio da ordenação composicional por parte do autor.

... silêncio torna-se outra coisa – de forma alguma silêncio mas sons, sons ambiente. A natureza desses é imprevisível e cambiante. (...) (os quais são chamados silêncio somente porque não fazem parte de intenção musical) ... (Cage, 1961, p.23)

Uma música semelhante ao *happening* de Allan Kaprow¹, que tem na vida seu campo de possibilidades.

Desta maneira, uma “ausência” da forma se torna pertinente. Se vê uma forma outra, avessa à fechada e auto-narrativa, no entanto, não se opondo como em uma atitude dialética, mas sendo simplesmente uma outra possibilidade.

A expansão para a vida, para seu desenrolar, coloca a obra no âmbito das incertezas. O próprio significado de obra de arte, aqui, toma um caráter de indeterminação, uma vez que a forma nesses trabalhos é dada no mundo, como forma aberta e sempre mutável. Levando em consideração as indeterminações geradas no âmbito da vida, essas obras se propõem

¹¹ Allan Kaprow foi aluno de Cage na New School for Social Research, em Manhattan, entre 1956 e 1958.

dependentes desse desenrolar aleatório do mundo. Nisso, a obra é, muitas vezes, finalizada por conta do acaso, ausente da vinculação a uma forma final predeterminada. A forma é, então, o próprio processo e a sua significação só é dada enquanto que em contato com a realidade tangível, sempre instável.

O vazio (silêncio) da forma é, então, o próprio processo de realização da obra, seu desdobrar-se como constitutivo do campo de possibilidades, aberto ao constante devir.

É assim nos cubos espelhados, de Robert Morris. Refletindo o movimento das pessoas que circulam a sua volta, a forma da obra está sempre a se mutabilizar. A idéia de uma obra final se torna distante e impossibilitada, pois a imagem nunca é fixada, não sendo possível visualizarmos seu aspecto anterior, muito menos posterior. O único modo de se ter seu entendimento será, assim, de maneira objetivada, através da experiência no espaço-tempo - como na música de mobiliário, em que seu acontecimento pleno se dá somente na temporalidade de sua realização no espaço. A apreensão da forma é aqui entendida como o experimentar o processo, como o explorar o trabalho através do corpo naquele ambiente. E esse desenrolar sem fim instaurado pelos cubos espelhados faz da temporalidade da obra esse devir infinito, sem antes e sem depois, próprio à superfície dos acontecimentos na atualidade.

Em um sentido amplo arte tem sido sempre um objeto, estático e final (...) O que está sendo atacado, no entanto, é algo mais que arte como ícone. Sob ataque está a noção racionalista de que arte é uma forma de trabalho que resulta num produto acabado. (...) O que a arte tem agora nas mãos é matéria mutável (...) (MORRIS, 1993, p. 68)

Em resposta à *morfologia da geometria* e à rigidez dos trabalhos minimalistas, acusados por Morris de serem elaborados anteriormente, no

domínio do *eu privado*, o artista se propõe a lidar com feltros, entre o fim dos anos sessenta e setenta, como trabalhos *anti form*. Tal material foi escolhido para diversos trabalhos seus, na intenção de expor a impossibilidade de se obter, daí, uma forma determinada e encerrada. Em seu texto *Anti Form*, de 1968, Morris expõe a importância do uso de materiais como processo do trabalho artístico contra os *object-types*. Nestes últimos, segundo o autor, não se teria visível o próprio processo de arte, uma vez que seriam materiais rígidos feitos industrialmente e que, por isso, seguiriam uma precisão angular pré-determinada. Daí ressalta as investigações que “deslocar do fazer as coisas para o fazer do material ele mesmo” (idem, p. 46) Deste modo, sugere trabalhar diretamente com o próprio material, na intenção de ser explorada a forma da obra como processo:

Por vezes a manipulação direta de um dado material sem o uso de ferramentas é feita. Nesses casos considerações sobre a gravidade se tornam tão importantes quanto as feitas sobre o espaço. A ênfase na matéria e na gravidade como meio resulta em formas que não foram projetadas antecipadamente. Considerações sobre ordenação são necessariamente casuais e imprecisas e não-enfatizadas. Empilhamento aleatório, amontoamento livre, penduramento [hanging] dão forma passageira ao material. O acaso é aceito e a indeterminação esta implícita, uma vez que a reposição resultará em outra configuração. (idem)



Figura 2 Trabalhos Anti Form

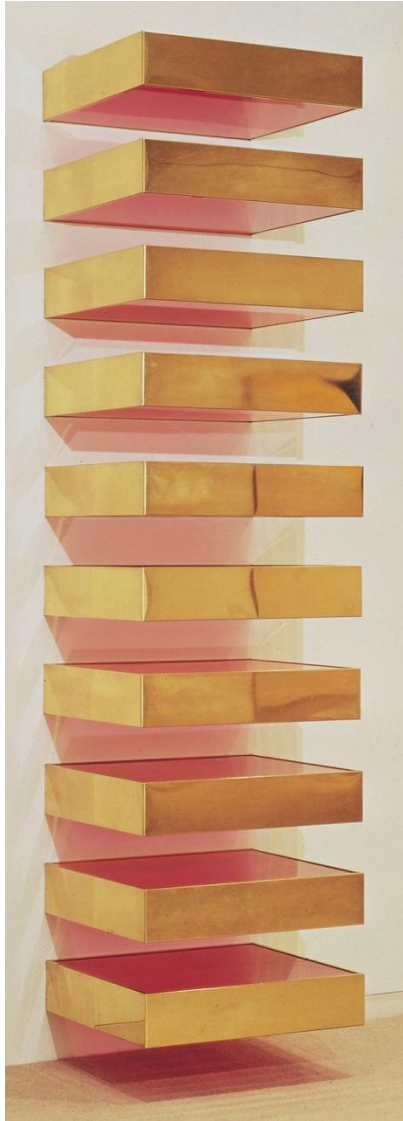


Figura 3 Untitled, 1970

Diversamente de obras como *Untitled* (1970), de Donald Judd, onde elementos em latão, no formato retangular, são presos à parede e obedecem a uma ordem serial – serialidade esta criticada por Morris: “A dualidade é estabelecida pelo fato que uma ordem, qualquer ordem, está operando além das coisas físicas.” (idem, p.43) - os *feltros* de Morris apontam para a indeterminação provocada pelo próprio material. Em contrapartida aos

materiais rígidos, os feltros reagem à força da gravidade. Com isso, fica impossibilitada qualquer concepção que se antecipe a sua disposição no espaço. Se esses trabalhos constituem, juntamente com o texto *Anti Form*, também uma crítica ao minimalismo, a ordem, aqui, cede para o acaso, que age sobre o espaço da realidade. Presos à parede ou expostos no chão, o artista não busca controlar sua forma final e a cada vez que essas obras são expostas, se tem um trabalho diferente. Assim como no processo gestual dos *drippings* de Pollock, em seu *all-over* - obviamente sem a carga expressiva -, Morris dispersa os feltros aleatoriamente no ambiente, ressaltando o caráter processual da forma que envolve o próprio material.

Dos expressionistas abstratos, somente Pollock foi capaz de recuperar o processo e ater-se a ele como parte da forma final do trabalho. A recuperação do processo por Pollock envolveu um profundo repensar do papel tanto do material como das ferramentas no fazer. (idem)

O processo, assim, é movido pela indeterminação e a forma, ao invés de ser eleita pelo artista, é executada pelo acaso.

Os feltros, (...) são dilacerados pelo artista depois oferecidos ao livre jogo do acaso: empilhados no chão, dobrados, enrolados ou pendurados à parede e submetidos então à gravidade que os deforma. (Grenier, 1995, p. 230)

A forma do trabalho é, então, esvaziada de um controle. A *gestalt* vertical é problematizada, dando lugar à indeterminação do processo que, aqui, responde às leis da gravidade. Do mesmo modo, a fixidez proporcionada pela idéia de autoria, que visa um fim preconcebido, é desestabilizada.

Devido a essa falta de determinação autoral, artista e espectador, compositor e intérprete podem mudar de posição. Muitas vezes, nesse contexto, o autor não domina o desenvolvimento de seu trabalho, ficando à mercê das intervenções de outras pessoas que de alguma forma estão ali participando. É o caso de alguns *happenings*, em que participante e artista se confundem em algumas intervenções, e da música *4'33"* de Cage, citada anteriormente.

Em *Music for Piano*, Cage usa operações do acaso para fazer sua composição. Em seu livro *Silence*, o autor escreve:

Nessa peça, as notas eram determinadas pelas imperfeições no papel sobre o qual era escrita a música. O número de imperfeições era determinado pelo acaso. (CAGE, 2003, p. 30)

Deste modo, não é somente a intencionalidade do autor que rege a composição. Assim como nos feltros de Morris, será o acaso o determinante da forma processual do trabalho. Cage substitui a presença do *espírito* (*l'esprit*) como criador da obra de arte pela presença dos sons *eles mesmos* na música - "(...) um compor de sons dentro de um universo baseado nos sons em si (...) (Cage, 1961, p.27)" - como também ressalta o valor do próprio material sonoro sobre o fazer a partir desse "espírito" ou sobre qualquer tipo de transcendência. O distanciamento do "eu" na criação, a disciplinaridade do ego, a qual ele muito se dedica, é sabiamente declarada nessa passagem: "A vida segue muito bem sem mim, e isso explicará a você a minha peça silenciosa [silent piece], *4'33"*." (Cage apud Joseph, 1997, p. 64) Aqui, se afirma a consciência desse fluir da vida, em que está sempre a se desenrolar no nível físico, independentemente da abstração das *expressões humanas*.

A noção de *indeterminação* pressupõe a superação da oposição sujeito-objeto. Se a obra não é mais concebida como um objeto no tempo, se ela se torna *processo*, então não há por que supor o sujeito que a configura, que lhe dá forma. A criação torna-se não-intencional, ela deixa de ser a expressão de idéias, sentimentos, gostos e hábitos de um sujeito (o artista) e se realiza em um plano alheio a qualquer forma de subjetividade: o das operações de acaso. Não há obra (objeto), não há criador (sujeito). Há mutação: eventos permanentemente cambiantes em um espaço-tempo que é silêncio. (TERRA, 2000, p. 47)

Morris, porém não concordará com Cage em relação à ausência da autoria do artista. Para Morris é impensável uma atuação plena do *quase-nada* nas manifestações artísticas. Chegar ao nada teria uma “*percentage of malice*” porque para ele não há como ser negada a presença da personalidade, e nem seria essa a sua intenção. Posição que fica clara em resposta a seguinte colocação de John Cage: “Muito do que acontece nunca esteve na mente de alguém.” (Cage apud Joseph, 1997, p. 73) Assim, Morris brevemente retruca: “Eu sinto que tudo o que acontece está na mente de todos – as afirmações não excluem umas às outras, eu imagino que seja mais uma questão de foco” (Morris apud Joseph, 1997, p. 73) No entanto, a realização artística não é concentrada em um sujeito. É a ação na externalidade do âmbito público. É a forma vazia como situação e reação, em que o artista apresenta os dispositivos.

Sendo algumas músicas de Cage estruturadas no processo, por vezes é permitida a abertura às ações do intérprete sobre a composição, então operada pelo acaso. Desta maneira, a obra tem sua existência em *totalidade* somente quando em performance na espacialidade.

Nas peças para *Piano Preparado*, iniciadas na década de 40, Cage, de certa maneira, também abdica da intencionalidade. Ao colocar objetos nas cordas do piano, um som dissonante e imprevisível é deflagrado. Apesar do pianista ter como referência as teclas do instrumento, estas representativas das notas, o som tonal e, portanto, intencional, é anulado em

favor da sonoridade não-intencional. Deste modo, até ser tocada a composição, se torna imperceptível uma pré-concepção da obra como um todo, que seja dada anteriormente a sua performance.

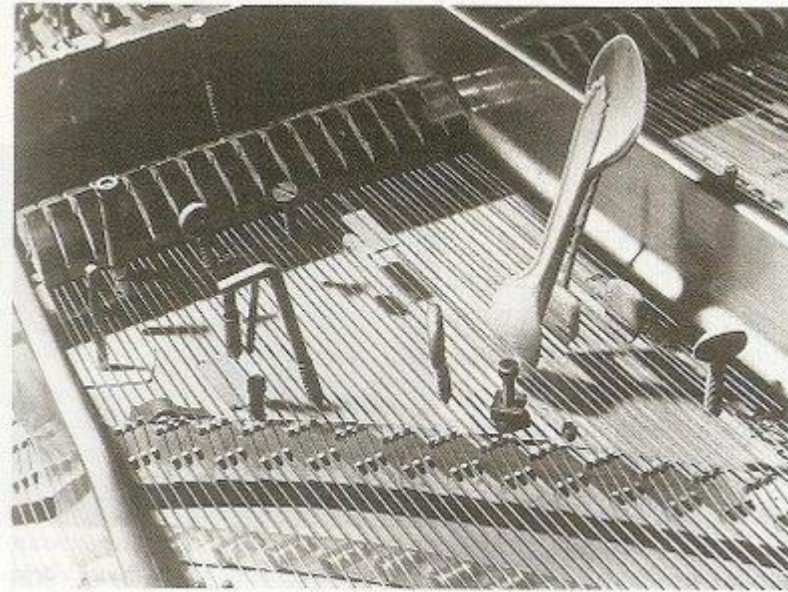


Figura 4 Piano Preparado

O abandono do *gosto pessoal* do autor durante o processo de realização de uma dada peça estrutura a composição no campo de possibilidades explorado por John Cage, substituindo a ordenação harmônica pela ação nesse campo físico. É o caso das *Variations* (1958-1966?), em que são experimentados os mais variados sons com o auxílio de microfones, amplificadores e sintetizadores.



Figura 5 Variations

Esse conjunto de obras dá abertura à performance livre por parte do intérprete, permitindo que ele mesmo realize sua própria notação a partir de uma orientação feita pelo compositor. Sons de toda espécie, incluindo a voz, são explorados em uma temporalidade não rítmica e estruturados nesse *campo de possibilidades*, em que é permitido *que os sons sejam eles mesmos*. Ou seja, *Variations* é, desde sua notação até a sua performance, passando pelo modo de audição da música, - "...esta experiência é recebida não somente pelos ouvidos mas também pelos olhos." (Cage, 1961, p. 31) - um conjunto de obras experimentais. "A notação de *Variations* parte da música e imita a realidade física." (idem, p. 28) E assim Cage realiza essas suas composições na realidade tangível, explorando, muitas vezes, a característica atonal do som e, com isso, realizando a arte no âmbito da espontaneidade mesma que a do mundo.

Nova música: novo ouvir [new listening]. Não uma tentativa de entender algo que está sendo dito, pois, se algo estivesse sendo dito, os sons teriam recebido a forma de palavras. Apenas uma atenção a atividade dos sons. (idem, p. 10)

Visando ressaltar a qualidade da forma, como matéria no e do mundo, Robert Morris vai usar a neutralidade da cor cinza (a utilizando como uma não-cor) em algumas de suas esculturas, na intenção de trazer à tona a materialidade própria da superfície, em ataque às intervenções externas à forma como tal. Em meados da década de 60, mais especificamente em seu texto *Notes on Sculpture*, Morris, então, atacaria também o uso das outras cores, afirmando serem elas um recurso ótico pertencente unicamente à pintura, esta, em essência, uma arte ótica. Uma crítica indireta às obras minimalistas, as quais teriam na escultura, nos fortes coloridos, elementos da pintura (cor). "...cor intensa, sendo um elemento específico, se destaca da totalidade do trabalho para tornar-se uma relação mais interna" (Morris, 1993, p. 14) Elementos estes que pareciam responder mais a um tipo de ornamentação, criando "detalhes" em uma arte, no caso a escultura, que deveria estar em acordo com um *todo indivisível e indissolúvel*. "Algo do melhor do trabalho novo, sendo mais aberto e neutro em termos de incidentes de superfície, é mais sensível aos contextos variáveis de espaço e luz no qual ele existe." (idem, p. 16)

Em seu texto *Objetos específicos*, de 1965, Donald Judd argumenta sobre o surgimento de novos trabalhos que não seriam *nem pintura nem escultura*². Trabalhos estes que visavam se expandir no espaço, enfatizando a superfície dos objetos e sendo chamados por ele de "trabalhos tridimensionais". Nesse período de sua obra, o artista ressaltava a dissolução das categorias artísticas para a abertura ao *uso das três dimensões*, em que o ilusionismo pictórico agora se esvairia para o espaço físico, através da aplicação da cor nesses objetos tridimensionais. No entanto, Judd não intencionava obter na cor uma relação pictórica, onde haveria um equilíbrio adquirido pela relação entre as partes. Ao contrário, Donald Judd buscava

² "A metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se tem produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles tem se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra. Os trabalhos são variados, e dentre eles muito do que não é nem pintura nem escultura também é variado. Mas há algumas coisas que ocorrem quase em comum." (Judd, 2006, p. 96)

justamente eliminar qualquer espécie de composição, advinda do racionalismo tradicional europeu. Nesse momento, o artista acreditava que manter uma relação entre as partes seria afirmar a construção organizacional essencialmente racionalista. Construção essa que fugiria à materialidade física do objeto para responder a necessidades expressivas ou intelectuais. Por isso “A ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como a de continuidade, uma coisa depois da outra.” (Judd, 2006, p.102) Deste modo, o trabalho seria visto como um todo no espaço real e essa qualidade física só poderia ser ressaltada em trabalhos tridimensionais.

Não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é mais interessante. (...) Nos novos trabalhos a forma [*shape*], a imagem, a cor e a superfície são unas, e não parciais e dispersas. (idem, p.103)

Judd fazia o uso da monocromia, dizendo que esta ajudaria a *unificar as partes*, sobre uma superfície chapada, na intenção de que fossem retiradas as relações composicionais que escapam à simetria e a totalidade da *coisa inteira*. Indo contra o uso da policromia sobre a superfície, onde se pode ter um movimento relacional que proporciona a construção de vários planos, o artista vai ter na monocromia sobre o objeto tridimensional, uma constituinte do espaço real. “Duas cores sobre a mesma superfície quase sempre encontram-se em diferentes profundidades.” (idem, p. 99) Sua significação seria, de fato, dada no espaço das três dimensões, sendo reforçada a sua fisicalidade no plano da literalidade factual. Porém, apesar de Judd ter trabalhado a favor da forma una e literal no espaço, a cor é, a princípio, um fenômeno ótico. É certo que o artista não trabalhava sobre a idéia do círculo cromático tradicional, ele não se utilizava da hierarquia e da classificação das cores em primárias, secundárias e terciárias. E devido a isso, Judd costumava aplicar tinta esmalte sobre seus objetos, tintas encontradas no comércio, sendo selecionadas em catálogo de amostras.

Mas, baseando-se nas idéias de Morris, o uso da monocromia acaba por ser um recurso que não visa somente a enfatizar a superfície lisa do objeto específico, uma vez que a cor foi selecionada, escolhida pelo artista. E se o foi, foi por alguma razão que de fato foge à fisicalidade pura da escultura. E por ser desviada, segundo Morris, a escultura de suas características primordiais, o artista irá, em *Notes on Sculpture*, atacar a produção minimalista, defendendo ser a simples utilização da cor nesses objetos um recurso emprestado da pintura.

É esta natureza da cor essencialmente ótica, imaterial, incontida, não tátil que é inconsistente com a natureza física da escultura. As qualidades de escala, proporção, forma, massa são físicas. Cada uma dessas qualidades se faz visível pelo ajuste de uma massa literal, auto-contida. A cor não tem essa característica. Ela é aditiva (...) A objeção é levantada contra o uso da cor que enfatiza o ótico e ao fazê-lo subverte o físico. (Morris, 1993, p.04)

Deste modo, segundo Morris, o uso das cores em escultura se destacaria de seus elementos essencialmente físicos, apelando para a artificialidade visual em um meio que não necessita de ilusionismos, mas que é, em si, a própria fisicalidade da matéria. O *todo do trabalho* [the whole of the work] seria a própria relação com a externalidade. “O melhor trabalho novo toma relações fora do trabalho e as faz uma função do espaço, luz, e o campo de visão do espectador.” (idem, p. 15)

E Morris buscava uma neutralidade que reforçasse a escultura como matéria restritamente em sua superfície. Assim ele irá trabalhar algumas de suas obras, pensando a relação destas com as qualidades do espaço como uma espécie de totalidade. Em seu breve, porém conciso, texto *Blank Form*, de 1961, Morris oferece alguns exemplos desse tipo de escultura.

Some examples of Blank Form sculpture:

1. A column with perfectly smooth, rectangular surfaces, 2 feet by 2 feet by 8 feet, painted gray.
2. A wall, perfectly smooth and painted gray, measuring 2 feet by 8 feet by 8 feet.
3. A cabinet with simple construction, painted gray and measuring 1 foot by 2 feet by 6 feet – that is, a cabinet just large enough to enter. (Morris apud Correa, 2007, p. 87)

Em uma exposição feita na Green Gallery, em 1964, Morris expôs sete peças em compensado, em seu tamanho padrão de mercado, presas à parede ou expostas no chão, ao longo do espaço da galeria, levando os seguintes títulos: *Untitled (Boiler)*, *Untitled (Corner Beam)*, *Untitled (Corner Piece)*, *Untitled (Floor Beam)*, *Untitled (Table)*, *Untitled (Wall/ Floor Slab)*, *Untitled (Cloud)*.

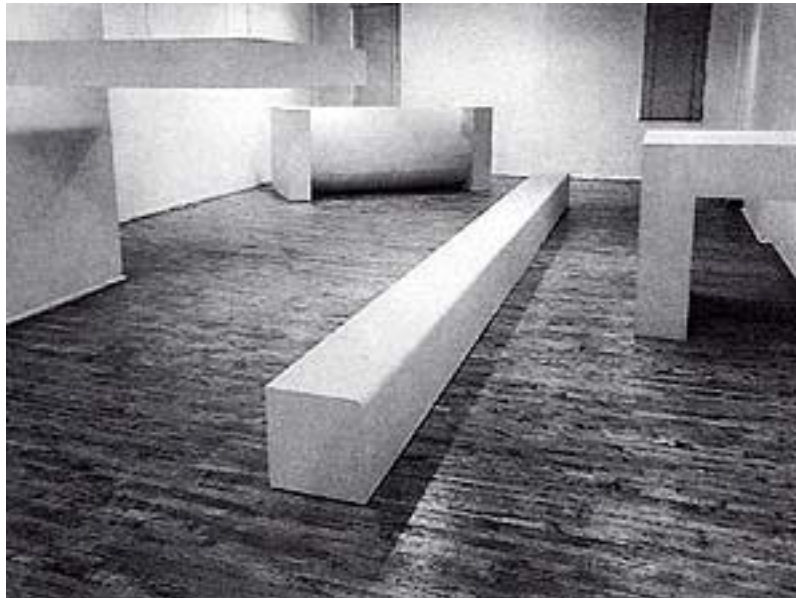


Figura 6 *Untitled (Boiler)*, *Untitled (Corner Beam)*, *Untitled (Corner Piece)*, *Untitled (Floor Beam)*, *Untitled (Table)*, *Untitled (Wall/ Floor Slab)*, *Untitled (Cloud)*

Pintadas de cinza, tais formas focavam a relação entre elas, o espaço e o espectador, reforçando a relação da escultura com o entorno ao criar

uma espécie de ambiente, em que a sensação gestáltica era experimentada pelas pessoas enquanto se movimentavam pela sala. De aparência neutra e lisa, Morris desejava eliminar qualquer qualidade intrínseca à forma, para que esta pudesse acontecer no espaço e no tempo reais, oferecendo, assim, uma significação que fosse dada diretamente. O uso da cor nesse contexto, implicaria um desvio desse *todo indivisível* para um detalhe externo às questões levantadas pela escultura, já discutidas anteriormente. E a retirada dessas intervenções que escapam à externalidade espacial, acaba por esvaziar o trabalho das relações internas que o desvirtuam de sua existência plena na realidade física. O uso da “não cor”³ cinza sobre o compensado liso, sem texturas e sem ornamentações, visa, portanto, à abertura e ao acontecimento na superfície mesma que a do mundo, fazendo de um suposto vazio um evento no espaço da realidade.

Forma vazia é como a vida, essencialmente vazia, o que dá muito espaço a discussões sobre a sua natureza e a zombarias acerca de cada uma dessas discussões. (...) forma vazia lentamente agita uma grande bandeira cinza...(idem)

Assim, a forma vazia de Morris carrega consigo a neutralidade. Como a vida, ela tem em si as relações com a externalidade, com a atividade das coisas, sendo ela própria externalidade, em uma troca incessante entre os elementos do espaço, na temporalidade mesma que a do tempo real. Atividade incessante como os *sons cambiantes* de John Cage.

³ Notável pintor e estudioso da cor, José Maria Dias da Cruz, ao apoiar-se no cinza sempiterno de Cézanne, diz ser o cinza uma cor: “Para muitos é uma não cor? Por que? Vemo-la como qualquer outra e ela está sempre interagindo como qualquer outra. Ao lado de um vermelho torna-se esverdeada, portanto uma cor, e na natureza, como diz Cézanne, tudo está colorido. Essa idéia vem daquele círculo. Leonardo diz que o branco e o preto são cores. Van Gogh também. Basta ler as cartas dele e o Tratado.” (e-mail trocado com José Maria Dias da Cruz, em 17 de fevereiro de 2009) Utilizando-se da cor cinza como não-cor, é possível pensar que Morris, sim, tenha se baseado no círculo cromático para pensar a cor. Morris como escultor, então, pode ter pensado como pintor. Parece- nos mais possível que Judd tenha rompido com a tradição pictórica por não ter executado seu trabalho sobre a base do conceito convencional de cor.

3.1

O vazio em Satie

Erik Satie teria sido acusado por alguns críticos da época de não apresentar uma forma rigorosa a sua música. Concepção esta de forma, ligada ao modo de composição tradicional, baseado em um sistema musical evolutivo, em que se tem uma coerência entre as partes, geralmente guiada por um tema condutor. Diante de tal crítica Satie respondeu com a música *Trois Morceaux en forme de poire* (Três peças em forma de pêra), de 1903, que consistia em um *amalgama de pequenas composições*. Dividida em sete partes, harmonizadas com uma certa liberdade e ironia, ela é carregada de tons humorísticos, semelhante às músicas de cabaré, com uns acordes fortíssimos entre outros mais brandos, que se perdem em uma instabilidade tonal. Suas partes parecem independentes umas das outras, em que por vezes se tem algum elemento que remete a um fragmento anterior, mas sem que se tenha um processo evolutivo do tema. Essa espécie de fragmentação da forma da música causa uma sensação de dispersão do sentido unidirecional da composição, ainda mais reforçada pela atenção à sonoridade das notas tocadas e não tanto ao tema condutor, este intencionado a ser maliciosamente inexistente.

Eles nos dirão que eu não sou um músico. É justo... Pegue a *Fils de Etoiles* ou os *Morceaux en forme de poire*, *En Habit de Cheval* ou as *Sarabandes*, é evidente que nenhuma idéia musical preside à criação dessas obras. (Satie apud Cage, 2003, p.87)



Figura 7 Manuscrito de Trois Morceaux en forme de poire, 1903.

O fato de muitas músicas de Satie não possuírem um desenvolvimento estruturado em um início, em um meio e em um fim, evita a hierarquia das partes e a centralização de uma idéia condutora e sustentadora da composição. Satie por vezes opta por usar temas breves, compostos de forma livre e descompromissada, que parecem dar mais atenção à pura sonoridade da composição do que a uma representação musical. Essa atenção aos sons “puros”, quase que auto-referentes, e a brevidade com que são construídas as partes, nos impedem de adentrarmos em qualquer espécie de aprofundamento expressivo. Somos sempre puxados para a superfície dos sons, pois a instabilidade tonal que acompanha muitas de suas músicas nos liberta da escuta que se apóia no acompanhamento de um tema centralizador em constante desenvolvimento. “Elas solicitam um novo modo de audição pois elas são muito breves ou muito tênues para o concerto.” (Shattuck, 1974, pp.195-196)

Algumas de suas composições que datam anteriores ao século XX pretendem criar um clima de suspensão e misticismo, como no caso das

Gymnopédies (1888) e das *Ogives* (1886), as quais parecem quase se diluir nas notas. O movimento lento e monódico, em uma linha modal de aparência gregoriana, oferece uma sensação de transparência, como uma superfície fina que se encontra suspensa num ambiente etéreo e quase estático. E essa impressão de monotonia é proporcionada pelas repetições dos acordes que se estruturam em um tempo muito lento da música, em vias de se libertar das noções de ritmo e, portanto, de movimento. Em uma época em que as grandes sinfonias e o *leitmotiv* das músicas de Wagner⁴ ainda eram fortemente apreciados, as composições de Satie eram, por essas características, aproximadas pelos críticos de então às notações medievais e ao cantochão, na intenção de ser explicitada a sua pobreza diante das grandes orquestrações da época. A harmonia com traços do estilo modal e a simplicidade rítmica e melódica adotada pelo compositor em algumas de suas obras, virando quase que uma característica sua, as assemelha, muitas vezes, às canções populares.

A extrema brevidade e extrema extensão se situam igualmente fora da forma artística tradicional. Para a reformulação da concepção clássica e convencional em matéria de composição musical, Satie descobriu a possibilidade de encaixar a duração, de ladear todo um mundo no instante. Isso é o que tendem as investigações de uma sensibilidade nova. (idem, p. 161)

Roger Shattuck, em seu livro *Les primitifs de l'avant-garde*, expõem o caráter inovador da obra de Satie ao defender a idéia de que o compositor estrutura suas músicas nas noções de brevidade ou alongamento, em que ao utilizar esses meios a composição seria construída como um mosaico

⁴ Satie, entre outros músicos franceses, lutou assiduamente contra as influências de Wagner, em nome de uma produção musical um pouco mais francesa, por uma música com menos “chucrutte.” É possível afirmar, frente a isso, a estrutura transparente das músicas de Satie também como uma oposição.

constituído de curtas partes. “La forme cesse d’être un ordre temporel comme le schéma ABA et se réduit à une seule image brève ” (idem, p. 160) Assim, tal construção desmembraria a música de uma evolução crescente como também, por consequência, a esvaziaria de um caráter expressivo condutor para ser estruturada de forma semelhante às *experiências no domínio da sonoridade pura*: “...a concisão como forma pura.”(ibidem) Deste modo, é criada uma estrutura musical que não se baseia em uma tonalidade harmônica. E, para Satie, “Ter o sentimento harmônico é ter o sentimento tonal.” (Satie, 1981, p. 48) O músico procurou sempre que possível ir contra os padrões acadêmicos, ironizando sua maneira de compor. Por isso é válido relacionar seu tom humorístico com a construção livre de suas composições, o que ressalta sua desavença com o estilo *sérieux*. Tem-se, deste modo, uma harmonia “dissonante”, desestabilizada, em que se cria composições sem profundidade, onde é ressaltada mais a sonoridade musical, auto-referente. Fato que se contrapõe às grandes sinfonias “pós-românticas”, ainda contemporâneas a Satie, onde se tem um tipo de tema musical, tradutor das expressividades mais profundas e nebulosas. É assim que o tempo e a duração em grande parte da obra de Satie entram como uma noção de vazio: “...é justamente a possibilidade de criar uma estrutura musical que não seja baseada em alturas, como no sistema tonal (harmônico), mas em valores de tempo...”⁵. Tempo esse que se estrutura no zero. O vazio que Cage reconhece em Satie, e que permite aos sons serem eles mesmos e não tanto uma ilustração.

Deste modo, os valores musicais são aqui trazidos para a superfície dos sons, onde o tempo responde à matéria sonora, se permitindo apoiar-se no zero; no nada desinteressado e desvinculado do sistema de medida tonal. *Uma outra escola*. Algo que preconiza o trabalho de Cage, em sua busca ao som desnudo. E é por isso que Cage retorna e reconhece à obra de Satie. O compositor reconhece esse vazio, este zero, na música de mobiliário de Erik

⁵ Trecho retirado a partir de uma conversa com Vera Terra, por e-mail, em 10 de fevereiro de 2009.

Satie, uma vez que tal conceito musical visa a abertura aos sons do ambiente.

Quando a música se permite servir como “pano de fundo”, ela elimina em princípio qualquer intenção de profundidade ou de serventia a uma idéia externa a sua sonoridade, para se colocar na externalidade. Se posicionar como pano de fundo não seria aqui estar superposta pelas coisas que estão a se desenrolar em uma outra dimensão, mas seria estar junto a elas, em uma mesma espacialidade e num mesmo tempo, sem que haja qualquer tipo de imposição ou hierarquia. É estar na superfície da vida, nessa realidade neutra. Na *Blank Form* de Robert Morris. Como também é estar na superfície do devir, no *vapor dos acontecimentos*.

Se, segundo Deleuze, em sua noção de Acontecimento, o devir não é uma progressão, mas aquilo que se encontra no “meio”, análogo a uma linha entre dois pontos, não sendo nem a partida nem a chegada, mas a velocidade, uma poética que não se estrutura em um sentido unívoco pode ser considerada um devir. O devir que é a própria ausência de sentido. “Devir não é progredir nem regredir segundo uma série, não implica o antes e o depois, não tem termo, não é uma evolução...” (Pelbart, 2007, p. 111) Um desinteresse em alcançar um tempo futuro, algo prometido, que o faz ser esse deslize sem aceleração. Um fluir infinito. Eis a música de mobiliário. Eis a sua repetição e sua posição de pano de fundo, a qual visa uma neutralidade despropositada, como uma presença ausente. Uma posição com um caráter secundário, em seu sentido positivo, análogo a essa posição do devir perante o presente (em vias de ser um futuro), o protagonista. O despropósito daquilo que não necessita se afirmar em lugar algum (espaço-tempo especificados), mas que acontece no vazio dos acontecimentos. “O devir não produz outra coisa senão ele próprio.” (idem) Sem a intenção de se completar como um ciclo, mas sempre a se atualizar. A repetição na música de mobiliário impede a evolução, ela realiza no mundo, na realidade tangível,

a sua própria atualização. E o que parecia uma repetição estática, tem a diferença promovida pelos acontecimentos em sua multiplicidade.

Na música do filme *Entr'acte*⁶ podemos encontrar alguns elementos da música de mobiliário. Assim como na apresentação na galeria Barbazanges, em 1920, essa composição foi concebida para um entreato, para um período de descanso e descontração entre os atos da apresentação principal. *Entr'acte* foi tocada durante a projeção do filme de René Clair, que dá nome à música, no intervalo do Balé Sueco, *Rêlache*, em 1924 (quatro anos depois da apresentação na galeria Barbazanges). Com cenário de Francis Picabia, o filme possui uma fragmentação narrativa. Suas cenas se desdobram, continuamente, como peças desconexas, como uma justaposição sem fim. As imagens são engraçadas e sem muita coerência, carregadas com a ironia típica do movimento Dada e misturadas a elementos de tendência surrealista; quando, por exemplo, um camelo carrega uma carruagem funerária ou quando é revelada uma bailarina barbada. Com um humor semelhante ao do filme, a música composta por Satie dá uma conotação de fanfarra ou mesmo de música popular, parecendo ter sido feita a partir de colagens de breves motivos musicais, em que uma dada parte parece estar desligada da que a antecede.

Desta forma, *Entr'acte* não segue uma lógica composicional, pois seu ritmo nos dá a impressão de estar a todo o momento se esquivando de uma linha harmônica central.

Tratava-se de um suporte sinfônico desprovido de sentido expressivo e quase sempre de contorno melódico, de uma montagem de células autônomas baseadas na repetição de breves estruturas fechadas, diferenciadas pelo ritmo, pela tessitura, pelo fraseado e, por vezes, pela tonalidade. (Rey, 1992, p.115)

⁶ O próprio nome da música, que significa entreato, um descanso entre dois atos de uma dada peça, a esvazia de algo que fuja a sua função utilitária.

Pourquoi payer le luxe de votre fournisseur ou son ignorance ?
 Pour être un penseur il faut penser.
 Pourquoi payer votre fournisseur ou son ignorance ?
 Das leben ist ein schone abend.
 Pourquoi payer le luxe ou son ignorance ?
 Tout appel non justifié expose aux poursuites judiciaires et du Salon des Tuileries.
 Pourquoi payer son ignorance.
 C'est ainsi que les saintes images ont une vague odeur de fromage.
 Pourquoi ?
 Saviez-vous qu'il y a une Adaptation Française ?

Le consultant est l'Évolution Dérivée et l'Unité de la passion organisée, et par conséquent aussi, ce qui est le plus en synchronie de notre activité et de notre foi.

Un instantané de

— En rêve,
 — Les bordels font une impression très forte,
 — On croirait entrer dans un Conservatoire,
 — Les invalides justifient le cubisme.
 *
 Le pôle positif aime le pôle négatif, puisqu'on s'en aime
 *
 J'aime la bière et les roses trémières.
 *
 Un homme en costume d'Adam.
 *
 Les chats sont heureux de vivre en dessous des chaises.
 *
 La vache a du sentiment.

E. L. T. MESENS

RENÉ MAGRITTE

LES BALLETS SUÉDOIS DONNERONT
LE 27 NOVEMBRE
AU THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
“ RELÂCHE ”
 BALLET
 INSTANTANÉISTE
 EN DEUX ACTES, UN ENTR'ACTE CINÉMATOGRAPHIQUE
 ET LA QUEUE DU CHIEN
 PAR
FRANCIS PICABIA
 MUSIQUE
 D'
ERIK SATIE
 CHORÉGRAPHIE DE **JEAN BORLIN**
Apportez des lunettes noires et
de quoi vous boucher les oreilles.
RETENEZ VOS PLACES

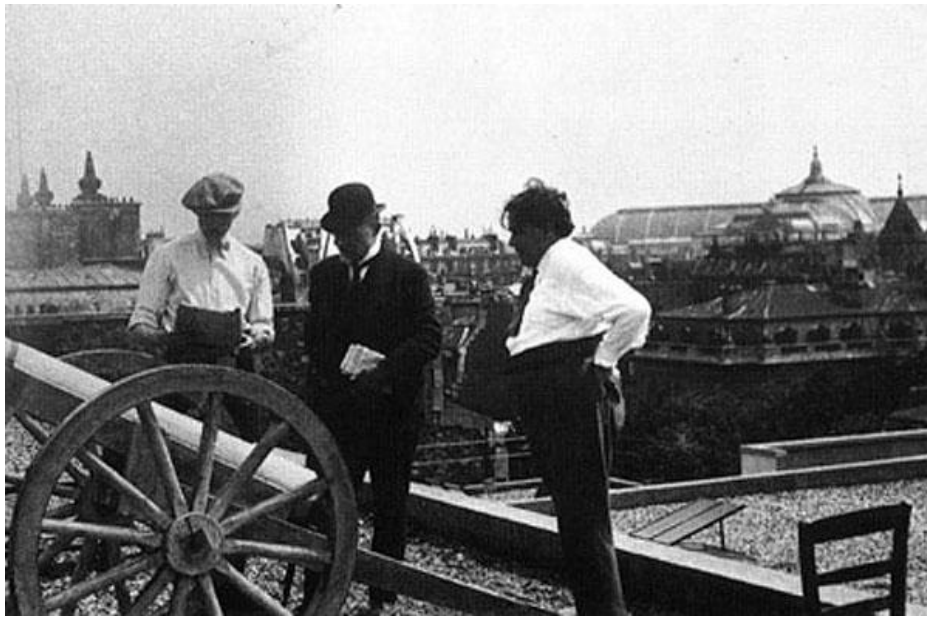
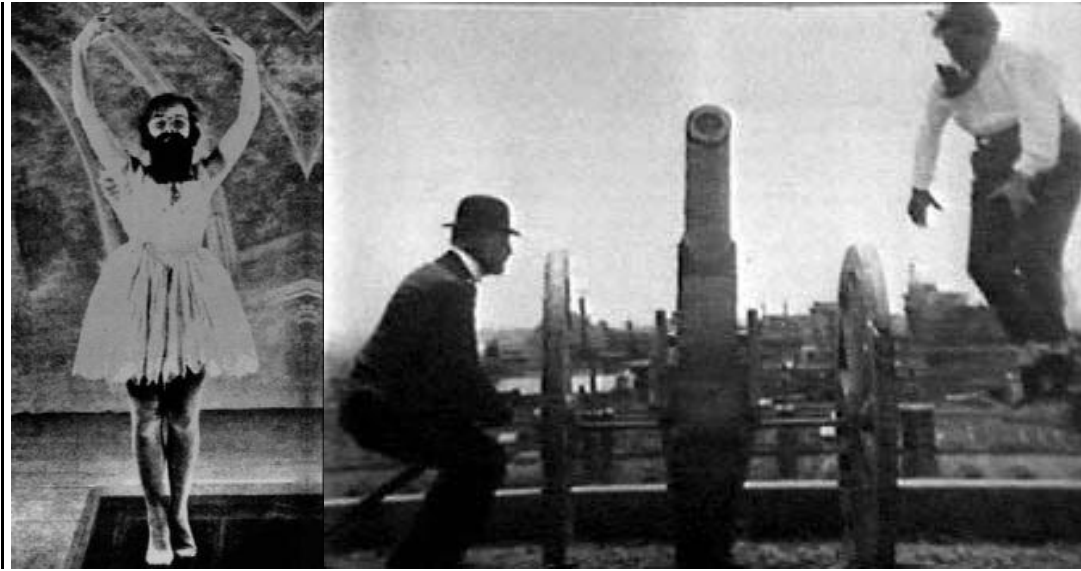
Messieurs les ex-Dadas sont priés de venir manifester et surtout de crier : * A BAS SATIE ! A BAS PICABIA ! VIVE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE ! *

“ 391 ”
 N° 19

PRIX : 2 Frs

Dépositaire " AU SANS PAREIL " 37, Avenue Kléber, PARIS
 Le Gérant, PIERRE DE MASSOT

Figura 8 Propaganda publicitária de Relâche



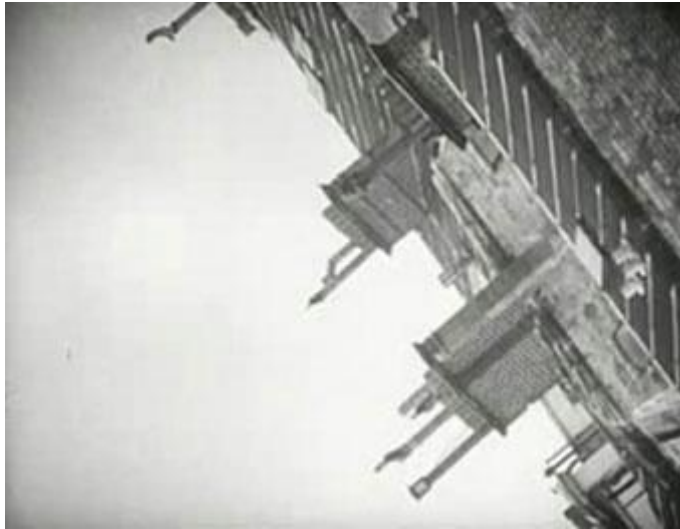


Figura 9 Cenas de *Entr'acte*

Uma harmonia que parece estar sempre a se desestabilizar, talvez porque Satie tenha feito a música a partir das cenas do filme de Clair, respondendo somente às demandas das imagens. Um filme com imagens desconexas produzirá, assim, uma música para acompanhamento também composta de módulos independentes entre si. “*Entr'acte* ou *Cinéma (...)* se ajusta absolutamente ao movimento rápido da montagem realizada por René Clair.” (Shattuck, 1974, p.189) Por esse caráter de acompanhamento, de utilidade e de esvaziamento de uma idéia diretiva e externa à composição musical, os biógrafos de Satie aproximarão a música do *Entr'acte* com a música de mobiliário, defendendo ser a primeira de fato uma aplicação do conceito da segunda. Como esta “A construção musical não pode ser mais primitiva” (idem).

Como o filme, este sem um enredo, para cair nas garras do absurdo, a música *Entr'acte* se livra do compromisso com uma diretriz expressiva ou com um caráter narrativo, para assim se desenrolar nas estruturas de um certo acaso: “As transições são tão bruscas e arbitrárias como a *découpage* do filme.” (ibidem)

Não havendo qualquer tipo de imposição, música e imagem são independentes uma da outra, pois a primeira não atua sobre a segunda, não interferindo na visualização do espectador.

O papel da música é deliberadamente reduzido a sublinhar, de maneira indireta, a ação; de modo que o espectador é livre para se concentrar na imagem visual, ela lhe é apresentada simplesmente nos ornamentos musicais que cumprem o papel de moldura em volta do quadro que a contém. (Myers, 1959, p.87)

E diante da desaprovação de grande parte do público, que durante a apresentação do filme reagiu com vaias e *berrarias*, Satie se satisfaz com a intervenção provocada pelo barulho, fruto da irritação dos espectadores.

Clamores e vaias misturavam-se às melodiosas palhaçadas de Satie, que, sem dúvida, apreciava, como bom conhecedor, o reforço sonoro que os protestos traziam à sua música. (Clair apud Rey, 1992, p. 133)

Apreciação esta, do barulho da platéia sobre a música, que nos permite, mais uma vez, aproximar a composição do *Entr'acte* com a música de mobiliário. De forma semelhante, sem que houvesse imposição, a música de mobiliário se mesclaria à vida, com a intenção mesma de passar despercebida, *em ocasiões onde a música não tem nada a fazer* (Satie, 1981, p. 190).

Fora do espaço da vida, a música de mobiliário perde sua função, perdendo assim seu sentido. Do mesmo modo, *Entr'acte* não tem uma existência plena longe das imagens do filme de René Clair e daquela situação pública. Um conceito musical que retira a atenção de si para se dispersar no espaço do mundo. Um vazio que é preenchido pela vida, assim como ansiava Cage. A simplicidade e a humildade daquilo que está na

realidade para compor com ela, em uma neutralidade (cinza) indiscutivelmente acrescentadora e inevitavelmente perceptível (talvez porque ainda tenhamos olhos e ouvidos condicionados).

O fato do andamento da música de mobiliário ser composto de um amálgama de partes iguais, seguindo um tema padrão, já supõe a intenção de se alcançar uma certa neutralidade, uma vez que não busca ênfases ou hierarquias, mas sim misturar-se aos ruídos ambientes. E tal neutralidade quando no espaço, se mesclaria com a vida, de modo semelhante à confusão proposta pelos *ready-mades* de Duchamp, quando este questiona a diferença entre os objetos pertencentes ao cotidiano e as obras de arte. Da mesma maneira, a externalidade, obtida pela dissolução de uma interioridade fechada nela mesma, expande a música para uma superfície, horizontalizando música e mundo no mesmo espaço.

Jogar com a ambigüidade entre arte e não-arte foi uma das intenções dos *ready-mades* de Duchamp. Trazer objetos triviais para serem expostos em salões ou galerias é de fato uma tentativa de aproximação entre arte e vida, em que é dissolvida a hierarquia entre uma e outra. E isso porque Duchamp expunha, em salões ou em galerias, os objetos mais habituais de nosso cotidiano, como uma pá para retirar neve, vista no trabalho *In Advance of the Broken Arm*, de 1915, ou como um porta-garrafas, em *Egouttoir*, de 1914.



Figura 10 Egouttoir, 1914

Levar tais objetos para o espaço da arte é também “trazer” a tridimensionalidade do espaço do mundo, é dissolver essa diferença, uma vez que esses objetos não afirmam nada além do que eles mesmos enquanto tais, em que a aparência estética é ignorada (a presença da estética é ela mesma um valor metafísico, que foge a essa literalidade do cotidiano vulgar). Do mesmo modo, retirar, por exemplo, uma pá de seu ambiente comum para ser exposta no espaço de uma galeria de arte é também retirar seu valor intrinsecamente funcional. E com esta atitude, Duchamp altera a concepção de obra de arte, pois arte já não corresponde

àquilo que está na gênese da coisa criada, mas é o atributo imposto sobre essa mesma coisa.

Deste modo, o ato da criação por parte do artista é também posto ao chão. Segundo a estratégia de Duchamp, pegos os objetos do cotidiano, já prontos, já feitos - como o próprio nome já diz: *ready-mades* - dissipa-se a subjetividade que envolve o processo de realização da obra de arte. Além disso, é distanciada a própria relação do sujeito com seu trabalho, ainda mais reforçado esse distanciamento quando Duchamp assina como “R. Mutt”, em *Fonte* (1917)⁷. O gesto do artista é negado e, com isso, o próprio sentido de arte⁸.

Gostaria de deixar bem claro que a escolha destes “readymades” jamais foi ditada por deleite estético. A escolha foi feita com base em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo em uma total ausência de bom ou mal gosto. De fato uma completa anestesia. (Duchamp, 1961)

Sem que sejam evocados juízos de valor em um trabalho que simplesmente é em sua literalidade. A partir daí, por que um urinol não pode ser uma obra como qualquer outra? Se há a ausência de uma idealização abstrata ao objeto, nivela-se tudo na mesma superfície, onde, então, a vida é arte e a arte é a própria vida.

No movimento Dadá, no qual Duchamp teve uma participação ativa em Paris e em Nova York, temos ações que buscavam atingir essa noção de *anti-arte*. Muitos artistas dadaístas admiravam as atitudes transgressoras do *velho* Satie, como, por exemplo, Picabia. O próprio compositor teve alguma participação no dadaísmo, mas não chegou a aderir aos seus ideais. Apesar

⁷ Segundo Janes Mink, uma brincadeira com o nome da empresa a qual ele adquiriu o mictório. (Mink, Janes. *Duchamp*. 1996)

⁸ Em *O ato criador*, apresentado em 1957, Duchamp insere o público no processo de criação artística: “Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” Aqui fica claro que a obra de arte não se restringe a ser um objeto “acabado”, mas que se estende como processo contínuo na e da realidade.

de não ter sido um movimento localizado em um único centro, mas que se espalhou por vários lugares da Europa, como Berlim e Colônia, e em Nova York, observa-se algumas idéias motoras. No manifesto Dada, escrito por Tristan Tzara, em Zurique, em 1918, se tem o desejo de abolir as esferas e os hábitos correspondentes à sociedade burguesa. Há uma vontade por parte desses artistas de destruir o discurso racionalista e moral desta sociedade, a qual se contradizia ao manter um discurso que pregava a ordem e a estabilidade, ao mesmo tempo em que patrocinava a destruição gerada pela primeira guerra mundial. Assim Tzara escreveu no manifesto dada, de 1918:

Todo produto repugnante capaz de tornar-se uma negação da família é dadá; um protesto com sua totalidade engajada em ação destrutiva: dadá; o conhecimento de todos os meios rejeitados até agora pelo sexo pudico do compromisso conformista e das boas maneiras: dadá; a abolição de toda a lógica, que é a dança dos impotentes para criar: dadá...a abolição da memória: dadá; a abolição da arqueologia: dadá; a abolição dos profetas: dadá; a abolição do futuro: dadá; fé absoluta e inquietonável em qualquer deus que seja produto imediato da espontaneidade: dadá...Liberdade: dadá dadá dadá, um bramido de cores tensas e o entrelaçamento de opostos e de todas as contradições, o grotesco, as inconsistências: vida. (Tzara apud Fer, 1998, p. 30)

Deste modo, a cultura burguesa deveria ser totalmente revirada. A intenção de destroçar toda uma cultura arraigada em valores equivocados se direcionou também aos cubistas e aos futuristas, “Nós temos suficientes academias cubistas e futuristas, laboratórios de idéias formais...” (Tzara, 1918, p. 01). E essas formas, mesmo em se tratando de uma arte representativamente diferente da arte clássica, ainda se deteriam à produção de objetos de valor. Ou seja, estariam fortemente vinculadas àquela sociedade mercadológica⁹. A técnica da colagem realizada pelos cubistas buscava por o espaço da arte e o espaço comum no mesmo plano, porém isso era feito em cima de um pensamento e um processo lógicos. As

⁹ Argan, G.C. **Arte Moderna**. 2002.

colagens realizadas pelos dadaístas eram ditadas *segundo as leis do acaso*, em que jornais, pedaços de papel, muitas vezes achados na rua, escritos ou não, poderiam aleatoriamente compor um poema ou uma tela. E o uso dessa aleatoriedade pode ser visto como o oposto da organização racional que compunha as obras cubistas. O valor da arte era, então, o próprio ato estético no espaço da vida. Assim, Dadá é o realizar-se no presente, é a *abolição da arqueologia e a abolição do futuro*, é o destruir o que está estabelecido para reconstruir um novo estruturado na liberdade da ação.

E esse ato de recolher aleatoriamente elementos do cotidiano para se fazer arte, banaliza todo um sistema artístico, assim como debocha de seu julgo de valor, uma vez que inserir a trivialidade da vida no âmbito da arte significa planificá-la na banalidade do espaço comum, onde o gosto dá lugar à liberdade do gesto. “esta [arte] deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso” (Argan, p.353) Deste modo, a espontaneidade e o absurdo tomam a frente contra a *ordem*, chegando-se a um “zero” edificante de uma outra sociedade. Por isso o nome dadá não quer dizer nada como também não tem nada a discursar: “Dada significa nada” (Tzara, 1918, p.01) É o vazio de significados preconceituados que une a arte à espontaneidade da vida, onde as significações são dadas no contato com o mundo.

Temos assim a transparência do ato artístico que se esvairia e acontece no espaço da realidade, assim como na música de mobiliário, na qual se vê um processo análogo à concepção de *ver-através* proposto por Vera Terra ao aproximar Duchamp de John Cage.

Em seu livro *Acaso e Aleatório na Música* (2000), Vera Terra analisa a idéia de transparência percebida na obra de Duchamp, *La meriée à nu par sés célibataires, même* (1915-23), também conhecida como o *Grande Vidro*. Tal transparência, reforçada pelo material que estrutura a obra, o vidro, manifestaria essa abertura para o mundo, a qual estamos tratando aqui. “A

transparência que atravessa sua superfície possibilita um *ver-através* que dissolve fronteiras, aproximando contrários – o dentro e o fora, a figura e o fundo -...” (Terra, 2000, p. 100) Aproximação do zero proposto pelo *continuum* entre arte e vida e que propicia a experiência no plano da realidade. O *ver-através* oferecido pela obra de Duchamp, seria o *ouvir-através* desejado por Cage, que reconhece na música de mobiliário de Satie o mesmo processo de “transparência” proposto pelo *Grande Vidro*. Esse *ouvir-através* seria justamente a abertura para os sons ambientes, em uma superfície que não criaria *paredes* entre arte e vida, mas que seria o zero, destituído dos contrários em favor do *continuum*.

Enfim, descobrimos que a transparência do vidro [do Grande Vidro] não garante de modo algum a existência de um lugar abstrato onde esses objetos seriam segregados e cortados de toda ligação com os objetos reais, mas, ao contrário, que é essa transparência mesma que abre a superfície para um contato ininterrupto com o real, acentuando nossa percepção dos objetos enquanto constituintes cativos e fixos desse mundo. (Krauss, 1990, p. 04)



Figura 11 “Grande Vidro”, 1915-23

O *continuum* tem na música de mobiliário a abertura aos ruídos ambientes, os quais se misturam naturalmente às notas musicais, onde um som penetra o outro, assim como na transparência do *Grande vidro*.

Grande parte da obra de Erik Satie tem uma forte aproximação com as músicas de cabaré e com as canções populares¹⁰. Por volta de 1913, Satie compõe canções humorísticas, baseadas na simplicidade dos acordes, que por vezes contém fortes picos de alterações, que dão uma certa irregularidade à música. “Entre 1910 e 1915, todas as obras de Satie outras que não as canções são publicadas sem divisão de compasso e sem armadura de clave” (Shattuck, 1974, p. 168), um tipo de notação típica das

¹⁰ Erik Satie, apesar de debochar constantemente do trabalho dos críticos musicais, parecia estar sempre atento ao que essa mesma crítica tinha a dizer sobre seu trabalho. Ao mesmo tempo em que se aproximava da estrutura musical das canções populares, Satie demonstrava ter uma certa necessidade de ser reconhecido pelos profissionais da área.

canções mais simples e mais arcaicas, como no canto gregoriano. Sabemos que os músicos românticos e pós-românticos já buscavam muitas vezes seus temas no folclore e na poesia do povo, como no caso de Gustav Mahler, porém tais temas eram orquestrados sob as formas sinfônicas, servindo tal poesia como um motivo a ser musicado. O que se diferencia de Satie, pois este tinha na própria notação elementos da composição popular, tinha a sua simplicidade melódica e a sua leveza. E sem o peso da expressividade excessiva na música, o perfil nebuloso próprio a esse tipo de composição dá lugar à transparência advinda do descompromisso em ter que expressar aquilo que compete à subjetividade. Nesse período ele compõe peças curtas, quase efêmeras, em que os títulos são sarcásticos e, sobretudo, divertidos: *Embryons desséchés*, *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* e *Le piège de Méduse*, (ambas de 1913) são alguns exemplos. Um tom humorístico também presente em seus escritos. Assim ele fala de si próprio:

Myope de naissance, je suis presbyte de coeur. Fuyez l'orgueil: de tous nos maux, celui-ci est le plus constipant. Que le malheureux dont la vue ne me vois pas, se noircisse la langue et se crève les oreilles. (Satie, 1981, p. 142)

Como também fala de seu próprio humor:

Mon humor rappelle celui de Cromwell. Je dois aussi beaucoup à Christophe Colomb; car l'esprit américain m'a parfois frappé l'épaule, et j'en ai senti, avec joie, la morsure ironiquement glacée. (idem)



Figura 12 Erik Satie

E o tom humorístico está presente nas canções mais populares, onde são tidas, muitas vezes, como diversão e/ou celebração. “Ele [o humor] supõe certo nível de convivência com o auditório e a referência a uma cultura comum: é a tradição maquiada de insólito, de divertido, de grotesco” (Rey, 1992, p. 64) Essa simplicidade de fato dá um tom engraçado, leve, quase infantil – não foi à toa que Satie compôs algumas músicas para crianças. Em *Le piège de Méduse*, podemos quase visualizar cenas tipicamente populares se desenrolando. Junto ao sarcasmo de Satie, há o tom humorístico captado da ingenuidade própria ao âmbito popular, destituído da complexidade do ego, das angústias de uma dada subjetividade, mas com a presença da singeleza própria à coletividade que personifica o gosto comum. Por isso,

podemos afirmar que, de certa forma, nas peças dessa época, se tem a tentativa de aproximação entre música e ambiente público. Como uma música que busca se identificar com a coletividade mais comum, não elitizada, que a ela se dirige e visa a se misturar. Porém, é necessário expor a tentativa constante de Satie de ironizar e querer aborrecer a burguesia e o gosto institucional. Essa mesma simplicidade dos acordes e esse humor são muitas vezes ataques diretos aos modismos musicais de sua época. Um exemplo são duas de suas composições, dedicadas a um cachorro, intituladas *Trois véritables préludes flasques (pour un chien)* e *Quatre préludes flasques (pour un chien)*, ambas de 1912 (vale lembrarmos que as músicas tocadas nos grandes concertos de então baseavam-se, em sua maioria, em firmes contornos melódicos). “Plus je connais les hommes, plus j’admire les chiens. / Qui m’aime, aime mon chien.” (Satie, 1981, p. 174)

Sport et Divertissements, de 1914, é um amálgama de curtíssimas vinte peças, que compõem um livreto com o mesmo título, em que uma delas chega a ter somente vinte e um segundos. Nesse compilado, no qual se utiliza de uma *economia de meios* para manter um estilo límpido, Satie musicaliza diversos entretenimentos da vida comum, como um banho de mar, o golfe, a pesca ou um flerte. Tudo aquilo que costumeiramente fazemos em momentos de folga ou em nosso fim de semana, quando estamos mais livres das obrigações rotineiras. E interpretar esses lazeres tão aprazíveis para nós, requer uma leveza e uma alegria quase pueril, equivalente ao simplesmente jogar por pura diversão. E o humor ultrapassa a música quando Satie se estende aos alegres desenhos e às anotações por ele mesmo feitos, ao lado das ilustrações de Charles Martin, em que desenho e música compõem um todo do livreto.

Essa publicação é constituída de dois elementos artísticos: desenho e música. A parte desenho é figurada por traços – troças; a parte musical é representada por pontos – pontos negros. Essas duas partes reunidas num

só volume formam um todo: um álbum. Aconselho a folhearem este livro com um dedo amável e sorridente, porque esta é uma obra de fantasia. Não se veja nela outra coisa. (Satie apud Rey, 1992, p. 62)

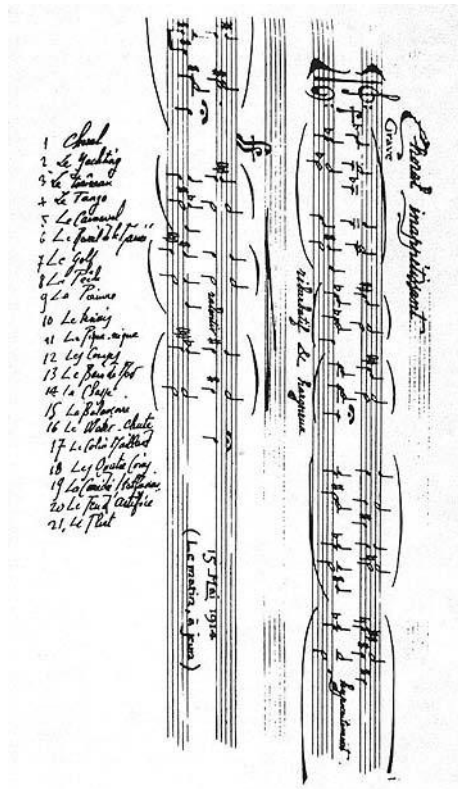


Figura 13 Partitura do coral e esboço de Sport et Divertissements, 1914.

Assim, além da forma das composições desse período, chamado de “humorístico” pelos biógrafos de Erik Satie, se basearem na simplicidade da forma e em sua limpidez, tais músicas retiram qualquer complexidade que dificulte a significação da obra. O que nos parece é que Satie, junto à crítica às instituições, queria simplesmente divertir o ouvinte, transmitir uma leveza não corrompida pelas complicações do modo *serieux* de fazer arte e de se viver a vida. Esse perfil popular vem justamente de um sujeito que, de fato, vive a realidade, e é neste plano raso que ele realiza a sua arte. Algo que se assemelha às manifestações dadaístas, mais especificamente a parisiense,

em sua banalização sarcástica da sociedade instituída, em que a simplicidade do que é mais trivial elabora a forma artística.

3.2

***Vexations* e música minimalista: forma enquanto processo**

Box with the sound of Its Own making, de 1961, de Robert Morris é uma caixa de madeira, com 23 cm em cada lado. Nela é soado o barulho do serrote, da furadeira, do martelo, sons que compõem o processo de construção da própria caixa. Quando Morris expõe a caixa juntamente aos sons de sua fabricação, ele elimina a idéia de sucessão temporal edificada em um passado, presente e futuro. É trazida a memória do processo de fabricação para junto da caixa pronta, o que faz ser retirada automaticamente essa memória para fazer dela algo tão presente quanto à própria caixa de madeira. Um suposto passado é trazido à tona, se acumulando ao presente e se atualizando como processo, em que não se tem mais a separação de um ou do outro. Como um acúmulo temporal. Deste modo, a caixa, algo que pressupõe um “dentro”, uma parte interna, não está fechada a nenhuma interioridade, uma vez que não tem sequer uma memória, algo que cabe a uma subjetividade. Ela está totalmente aberta à superfície da atualidade, pois emitindo tais sons ela mesma se coloca nesse plano externo. Segundo Rosalind Krauss, essa obra de Morris “parodia a idéia do circuito fechado de

auto-referência.” (Krauss, apud Grenier, 1995, p. 51) A auto-referência aqui, o som de sua própria construção, a fabricação do próprio objeto, ironizaria a referência à subjetividade, pois o trabalho se encontra em total abertura, em que tem sua auto-referência de modo literal na externalidade. No lugar do sujeito, a marcenaria.

O processo de construção nesse trabalho de Morris, mesmo contendo um tom irônico, se estende à obra enquanto tal. Ele, o processo, e o objeto são confundidos e se tornam uma coisa só, assim como são trazidos para uma mesma temporalidade, no caso, espacio-temporal.

A repetição também pode ser vista como um processo na atualidade, no sentido de ser uma forma aberta, não conclusiva. *Vexations*, de 1893, de Erik Satie, é uma música em que se tem a repetição do mesmo motivo oitocentas e quarenta vezes. Ela é composta de uma linha melódica tênue, quase estática, onde a pouca variação que se tem é um sutil acréscimo ao tema. “O tema do baixo [*bass theme*] é então repetido, seguido por outra harmonização, idêntica a primeira exceto que as posições relativas das duas vozes superiores são invertidas.” (Whittington, 1999, p. 03) Fazer uma música com esta forma no fim do século XIX, de fato, não tinha como objetivo agradar os ouvintes, estes que estavam ainda envolvidos com as sinfonias românticas, cheias de polifonia e expressividade¹¹. Nos escritos sobre Satie, se diz que *Vexations* foi feita com a intenção de entediar a burguesia, que tanto o músico criticava. Se foi tocada em público¹², imaginamos que, pelo contexto musical da época, deve ter funcionado, uma vez que o uso da linha modal frente aos dramas sinfônicos executados deve ter no mínimo causado um forte estranhamento. Porém, ela não traz traços explícitos de ironia ou de deboche, pelo contrário, ela muito se assemelha ao

¹¹ Vale ressaltar que neste mesmo ano, em 1893, Claude Debussy ainda defendia as idéias wagnerianas. Em 1894, um ano depois de *Vexations*, ele apresentou o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, obra dita simbolista e baseada em um poema de Mallarmé. Satie e Debussy foram amigos durante anos, até entrarem em discórdia. Para maiores informações sobre essa amizade ver o capítulo intitulado “Debussy e Satie: o romance de uma amizade”, in: Rey, A. **Erik Satie**. 1992.

¹² Não se sabe se Satie chegou a tocar *Vexations* em público.

resto da produção de Satie deste período, como as *Sarabandes* e as *Gymnopédies*, onde se tem uma melodia transparente mas cheia de misticismo, talvez fruto de seu envolvimento, naquela época, com a religião, principalmente com a Rosa-Cruz. A verdade é que temos na *blank surface* de *Vexations* uma estética bastante diferente da estética de então, a qual caminhava rumo ao simbolismo e ao cromatismo de Claude Debussy, ainda embebidos do romantismo de Wagner.

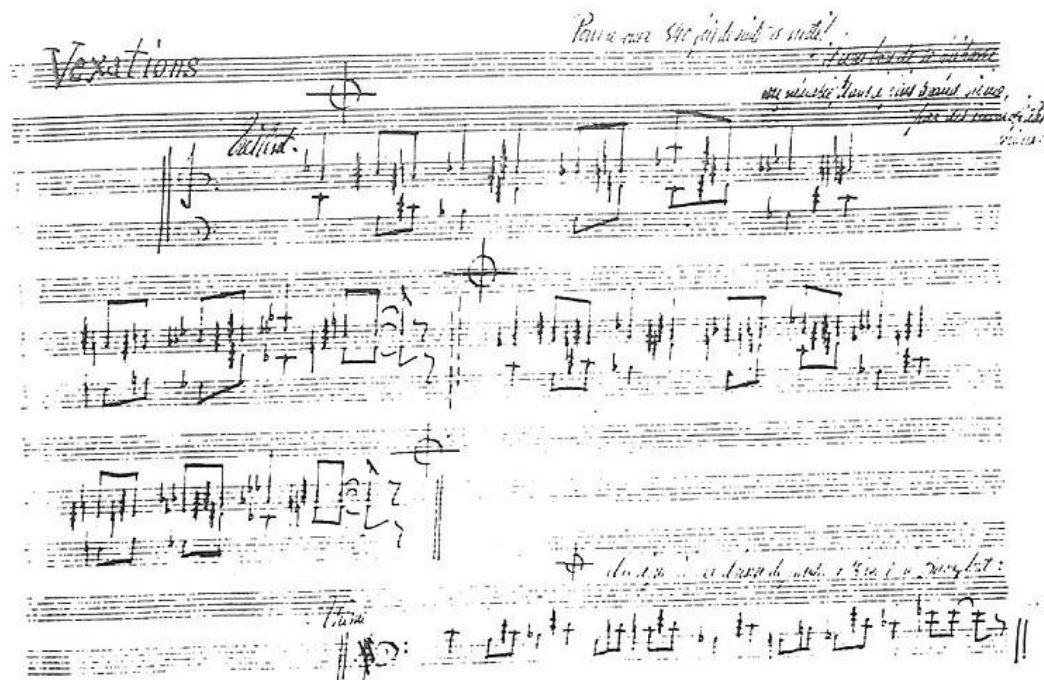


Figura 14 Partitura original de Vexations

NOTE DE L'AUTEUR:
 Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

♩ Très lent



♩ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME

Figura 15 Partitura de Vexations

Já falamos da questão da repetição no primeiro capítulo, da temporalidade que a compete, como um tempo inapreensível, sem passado nem presente, mas que flui na superfície dos acontecimentos, como atualidade (e não presente). *Vexations* parece estar estruturada em uma temporalidade semelhante. A um primeiro momento, quando pensamos em repetição, temos a imagem de algo que se fixa em nossa mente por pura insistência e imposição, que se prende por persistência em nossa memória. Porém, nesta música de Satie, a repetição parece se perder em nossos pensamentos, há uma certa dificuldade em relembra-la. Quando ouvimos um trecho do que seria a obra completa, somos mais absorvidos por ela, pelo clima quase místico que ela cria, do que ela por nós, no caso se a intenção fosse se fixar em nossa memória. Talvez por se desenrolar muito lentamente sobre um movimento quase estático, muito límpido, ela não estimule em nossa mente uma presença marcante ou mesmo impositiva.

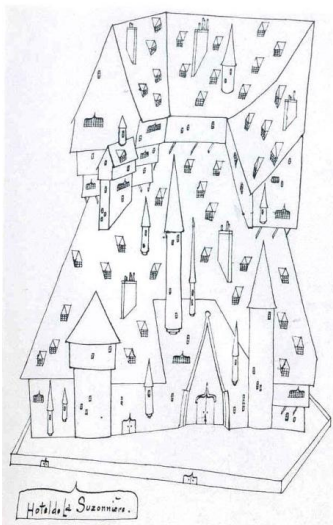


Figura 16 Desenho de Satie a Suzanne Valadon, com quem teve um romance.¹³

Sendo uma música que repete seu motivo 840 vezes, não nos é permitido pensá-la como uma obra que contém uma lógica processual baseada no desenvolvimento de um início para um fim. *Vexations* é totalmente ilimitável dentro dessa lógica, pois o início é igual ao fim que é idêntico ao seu meio. E se estendendo no longo tempo que equivaleria a sua performance total, a idéia de um fim, como conclusão, se torna ainda mais distante. Fica a nós a impressão de uma obra “incompleta”, se a pensarmos como uma obra musical em sua acepção tradicional. Porém, a repetição é algo que de fato não se completa, no sentido de que não se fecha, mas que se encontra num constante desenrolar, muitas vezes não intencionado a ir de encontro a um fim. E isso, este constante desenrolar, conota uma forma processual, não como processo de algo que vai se finalizar, mas como o processo em si. Essa ausência de intenção da própria obra, em que não se quer dizer nada, onde não se tem e não se conclui nenhum significado fixo,

¹³ Reparemos a presença da repetição neste desenho de Satie. O músico fez outros desenhos desse mesmo tipo, com elementos repetitivos e com um tom medievalístico.

salienta mais a sua forma como processo, como aquilo que é somente o “meio”, o entre, sem um começo (*start*) ou um fim conclusivo.

Repetir o mesmo motivo oitocentas e quarenta vezes torna quase impossível ser tocada a composição por um único intérprete. Isso levaria horas, sem comer e sem dormir. Requereria uma intensa disciplina e uma nova experiência corporal, como também psicológica, por parte do intérprete. Não foi à toa que Satie escreveu a seguinte instrução no início da partitura: “*Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses*” (Instrução retirada da partitura de *Vexations*). Experimentar a repetição envolve tanto o intérprete quanto o ouvinte, pois a audição tem que estar, sobretudo, livre para ouvir os sons sem tentar apreendê-los. Até porque a tentativa de apreensão, nesse caso, não é uma condição clamada pela repetição, ao contrário, os sons parecem escapar pelo espaço, num eterno fluir (escapam pelo espaço, espaço-tempo, e não pelo tempo, pois se assim fosse estaríamos falando um de um Tempo como um *Ser* absoluto ou então do tempo evolutivo - início, meio e fim). E para o intérprete, a cada vez que toca novamente o motivo, ele toca algo novo, pois aquilo, na verdade, não tem nenhuma ligação direta com o que já fora tocado anteriormente – *Empty duration*. Não há um fio condutor. A repetição nessa composição escapa a lembrança. A todo o momento volta-se ao zero.

A primeira performance completa e em público de *Vexations*, ou seja, a primeira vez em que foram tocadas as suas 840 vezes, foi em nove de setembro de 1963, no Pocket Theater, em Nova York, sob o comando de John Cage¹⁴, este um grande admirador de Satie. O músico reuniu um time de dez pianistas, com mais dois reservas, os quais seriam o próprio John

¹⁴ Segundo Gavin Bryars, que também compôs obras minimalistas, John Cage organizou mais duas performances de *Vexations* após a primeira de 1963: em 1966, em Berlim, em que houve a participação de seis pianistas, incluindo Cage e Charlotte Moorman; e em 21 de novembro de 1969, na Universidade da Califórnia, com vinte pianistas, também com a participação de Cage ao piano. O próprio Bryars também organizou e tocou *Vexations*, em 16 de março de 1971, no Fletcher Hall, onde se revezou com Christofer Hobbs durante a performance.

Cage, David Tudor, John Cale, Christian Wolff, Viola Farber, Robert Wood, MacRae Cook, Philip Corner, David Del Tredici, James Tenney, Howard Klein e Joshua Rifkin. A performance, que teve 18:40 de duração, deu início às 18:00 h, do dia nove de setembro e terminou 12:40 do dia seguinte. E, segundo informações, somente uma pessoa ficou presente como ouvinte durante toda a apresentação. Assim Christian Wolff, um dos dez pianistas participantes da performance, escreveu sobre a experiência de ter tocado *Vexations*:

A execução de *Vexations* é difícil de esquecer. Eu estou frequentemente contando isso para as pessoas. Duas coisas em particular permanecem na minha cabeça. A primeira foi o efeito da música sobre os músicos. À parte de concordar com a dinâmica de ficar sentado no palco, tocando, permanecendo para contar as repetições para o próximo pianista, tudo de acordo com o programa, os pianistas não haviam ensaiado juntos nem tido qualquer discussão sobre a execução. À medida que o primeiro ciclo de pianistas se deu a execução foi bem variada, uma variedade um tanto extrema, das mais sóbrias e cautelosas às mais voluntariosas e efusivas. – personalidades foram reveladas. Musicalmente o efeito pareceu perturbador. Mas após outra rodada os músicos mais expansivos começaram a sucumbir, os mais contidos a relaxar e pela terceira rodada aproximadamente as personalidades e técnicas dos pianistas tinham praticamente sido consumidas pela música. A música simplesmente tomou conta. De início uma espécie de objeto passivo, foi se tornando uma força motriz... À medida que a noite passou ficamos cansados ou simplesmente sonolentos, e o lindo estado de suspensão do eu [self] tornou-se arriscado. A tensão tinha que ser redobrada para não errarmos as repetições ou notas. Um elemento de comédia – agora que a solidariedade e tranqüilidade estavam evidentemente presentes – havia se juntado a nós. A outra coisa que me recordo foi a questão de como Satie veio a escrever esta peça...ele a escreveu e então resolveu por que não repeti-la 800 vezes, ou ele pensou, se uma peça devesse ser repetida tantas vezes que tipo de peça deveria ser e então partiu para escrever *Vexations*? Nós decidimos por esta última, por causa da extraordinária durabilidade da música. (Wolff apud Bryars, 1983)

Vários outros eventos envolvendo essa obra de Satie foram organizados posteriormente à performance de John Cage. Um deles ocorreu em 21 e 22 de fevereiro de 1970, na Watters Gallery, em Sidney, na Austrália, organizado por David Ahern. O pianista era Peter Evans, que

tentou tocar a música sozinho. Segundo Whittington, Evans tocou 595 repetições, durante 16 horas, até que parou de tocar abruptamente. Eis a impressão do pianista: “Eu não tocaria essa peça novamente. Senti cada repetição lentamente desgastando a minha mente. Eu tive que parar...” (Evans apud Whittington, 1999, p. 07). Como se sua mente tivesse ficado “cheia”, pois a cada repetição se fazia necessário começar a música novamente, devido à dificuldade de memorizá-la.

E a música reduzida a um único motivo, com a indicação de um movimento *trés lent*, restringe qualquer possibilidade de expressão dramática e, com isso, também é eliminado o tema central. Apesar de criar um clima misterioso, *Vexations* não chama a atenção para algo externo a ela, para um tipo de realidade imaginária e descritiva através da música. Seu único motivo é vazio de significações. *Vexations*, ela mesma, cria um clima de estranhamento, transformando o ambiente no qual ela esteja sendo tocada. E a repetição dissolve o tempo progressivo para acontecer em uma temporalidade outra, em que, não seguindo a flecha do tempo, o desenrolar da música parece fluir em um constante processo.

Não é clara a relação direta de *Vexations* com a música de mobiliário, segundo relatos do próprio Satie. Não sabemos se houve, de fato, alguma ligação entre elas. O que podemos afirmar é que há nelas uma redução formal, apresentada na repetição do mesmo motivo e na impessoalidade que elas instauram. Stephen Whittington, autor do artigo aqui já citado, *Serious Immobilities: On the centenary of Erik Satie's Vexations*, afirma que no momento de *Vexations*, Satie já caminhava em direção à música de mobiliário, por ser esta também baseada na repetição de frases curtas, em que a função dramática é reduzida a um único motivo. Deste modo, para o autor,

Na evolução de *Vexations* para a Música de Mobiliário, Satie moveu-se diretamente da Idade Média para a era de produção em massa, ignorando

toda a história musical da Renascença em diante. A Música de Mobiliário é *Vexations* industrializada. (Whittington, 1999, p.06)

São relevantes as semelhanças entre *Vexations* e *Tapisserie en fer forgé*, *Carrelage Phonique* e *Curtain of a Voting Booth*. Apesar da primeira criar um clima musical quase religioso e as outras parecerem mais triviais, um pouco mais “coloridas”, tais composições não se atém, de modo algum, à função interpretativa, mas se propõem a criar um ambiente musical de caráter impessoal. Impessoalidade esta proporcionada pela incessante repetição. Como dito por Cage, “...sair o compositor de sua individualidade e devolver aos sons a liberdade de serem eles mesmos.” (Cage apud Satie, 1981, p. 316) *Vexations*, uma música feita em 1893, pode ter sido de fato um prenúncio do conceito de música de mobiliário, de 1920, assim como ela pode ser vista como uma importante precursora da música chamada minimalista¹⁵, de cerca de 1960.

O movimento da música minimalista, surgido nos Estados Unidos, se baseava no experimentalismo musical que se opunha às práticas institucionais de tradição europeia, apoiando-se muitas vezes nas filosofias e nas estéticas orientais. Apesar da diversidade de estilos que se encontram dentro do movimento, podemos resumir brevemente suas principais características na repetição exaustiva, na impessoalidade e na idéia de música como processo.

(...) os compositores experimentalistas [os minimalistas] não estavam interessados em prescrever tempo-objetos definidos, cujos materiais e relações estão calculados e arranjados previamente, mas sim interessados em criar situações nas quais os sons poderiam ocorrer, um processo de geração musical. (Cervo, 2005, p. 47)

¹⁵ A intitulação “Música Minimalista” foi dada pela crítica, assim como ocorreu com o movimento minimalistas nas artes plásticas, e não pelos músicos, os quais não viam sua produção como um movimento.

As músicas minimalistas são estruturadas em um processo rítmico contínuo, em que se têm sutis mudanças que vão ocorrendo gradualmente. Por vezes, os minimalistas usam, entre outras técnicas, o método de aceleração, conhecido como técnica de *troca de fases*, em que um músico toca repetitivamente um acorde enquanto, entra um segundo ou mesmo um terceiro músico introduzindo uma velocidade diferente do primeiro quando alcançada por este uma determinada nota, criando o que se chama de *defasagem*. É o caso de *Violin Phase*, de 1967, de Steve Reich, onde esse método é utilizado com violinos e durante o desenvolvimento de tal música atinge-se um momento em que não distinguimos mais singularmente o som de um violino do outro, soando, por um instante, aos nossos ouvidos, uma sonoridade única, total e hipnotizante. Aqui a repetição é estruturada nesse processo de mudança de fase, em que são exploradas as possibilidades sonoras dentro da própria repetição. Reich usou essa técnica em outras composições suas nos anos 60 e início dos 70.

The image shows a musical score for four violins, labeled vn. 1, vn. 2, vn. 3, and vn. 4. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. A box with the number '16' is positioned above the first staff. Each violin part plays a sequence of notes that gradually shifts in pitch, creating a phase effect. The notes are: vn. 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; vn. 2: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4; vn. 3: B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4; vn. 4: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Figura 17 Partitura (parte?) de Violin Phase, 1967.

A repetição nas obras minimalistas não é somente a repetição do mesmo acorde, mas é também a experimentação e a evolução sonora enquanto processo. Deste modo, não são “obras acabadas”, mas o próprio processo. Porém, usado de maneira diversa da qual se utilizou John Cage. Como já mencionamos, Cage usou a idéia de processo casual para construir suas composições, se utilizando do *I Ching* ou mesmo da aleatoriedade gerada pelo uso de papéis usados. Desta maneira, a intencionalidade pessoal era descartada e o acaso guiava o processo composicional, negando a participação de uma subjetividade. Também os minimalistas buscavam a impessoalidade em favor dos sons enquanto tais na música, sem que houvesse qualquer tipo de representatividade. Mas o que difere Cage de Reich, por exemplo, é que o primeiro, em obras como *Music of changes*, de 1951, se restringia ao processo unicamente composicional enquanto que o segundo estendia este à música tocada e escutada. O

processo é então audível, percebido simultaneamente na composição e na sonoridade.

John Cage tem utilizado processos e tem certamente aceitado seus resultados, mas os processos que ele utilizou foram composicionais que não poderiam ser ouvidos enquanto a peça era executada. O processo de utilização do *I Ching* ou imperfeições no papel para determinar parâmetros musicais não pode ser escutado enquanto ouvindo a música composta dessa maneira. Os processos de composição e a música sonante [sounding music] não tem conexão audível (...) O que estou interessado é em um processo de composição e uma música sonante que sejam um e a mesma coisa. (REICH, 1968, p. 01)

Uma obra totalmente aberta ao espaço, sem nenhuma interiorização, assim como na obra de Donald Judd e de Sol LeWitt. Por exemplo, em *Estrutura modular de chão* (obra destruída), de 1966, de LeWitt, em que se tem cubos unidos e vazados ao chão, de estrutura aparente, e que pela repetição quase que obsessiva, por vezes parece ser desmaterializada a sua forma, a princípio geométrica. E sendo uma estrutura aberta e repetitiva, ela é ausente de um interior para estar completamente no espaço: o plano estético coexiste ao físico, como superfície, sem que tenha a presença de uma *leitura seqüencial* (narrativa). A constância da repetição desses cubos interligados e pintados de branco, o diluem enquanto tal no espaço, perde-se a forma delineada. Até porque, havendo essa interligação, essa continuidade de um no outro, não há a forma cubo singular. O que a princípio parece a nós uma seqüência lógica é na verdade a dissolução no espaço físico.



Figura 18 Modular Cube¹⁶

Em muitas músicas de Reich e de Glass temos semelhante sensação, pois, sendo suas composições e performances obras processuais, nada mais está encerrado enquanto forma fechada. Sonoridade musical e processo composicional são a mesma coisa durante a performance, como um acontecimento simultâneo na superfície. Tudo está exposto. Tudo é externalidade e extensão. Como nos cubos vazados de LeWitt e como na *Box with the sound of Its Own making*, de Robert Morris. Assim Reich fala sobre o processo:

Eu não quero dizer o processo de composição, mas peças de música que são literalmente processos. A peculiaridade sobre os processos musicais é que eles determinam todos os detalhes nota-a-nota (som-a-som) e a forma geral simultaneamente. (pense no cânone infinito). Eu estou interessado em processos perceptíveis. Eu quero poder ouvir o processo acontecendo no decorrer do soar da música. (idem)

¹⁶ Optamos por expor a imagem deste outro trabalho de LeWitt, pois não encontramos a imagem de *Estrutura Modular de chão*. Porém, *Modular Cube* nos serve como um exemplo de como LeWitt trabalhava seus cubos vazados.

Desta maneira, o modo de ouvir a música também é transformado, pois não temos a narrativa da música tradicional do ocidente. O ouvinte, na música minimalista, acaba participando do processo musical durante a escuta, uma vez que a obra é aberta para a percepção sonora de caráter processual. E a própria impessoalidade da música é compartilhada também com o ouvinte, pois, por este caráter processual, a escuta individual e dramática, que exige a presença subjetiva, é deixada de lado, para ater os ouvidos somente à *estrutura formal contínua*, que tem seu ritmo gradualmente modificado. “Focar no processo musical torna possível aquele deslocamento de atenção do *ele e ela e você e eu* para o exterior na direção do *isso*.” (idem, p. 2) Assim, optamos por expor algumas *feições estilísticas* das músicas minimalistas, descritas por Cerro, na intenção de percebermos algumas de suas principais características, onde se vê, justamente essa forma contínua da estrutura.

...as obras minimalistas têm longa duração, e durante seu desenrolar não apresentam mudanças abruptas ou qualquer outro recurso de contraste que possa caracterizar uma “troca de seção” nos termos tradicionais. A forma geral é uma decorrência do processo que se articula de modo gradual e quase imperceptível (...) sem objetivos direcionais ou dramáticos. (Cerro, 2005, p. 58)

E assim ele fala da *Ausência de linhas melódicas*:

...devido ao foco no processo rítmico e formal contínuo, linhas melódicas expressivas, que sugerem início e fim de frases, não têm lugar na música minimalista; (idem)

O que nos faz pensar em *Vexations*, de Satie. De modo semelhante, essa obra segue essa forma contínua, em que, mesmo sem as modificações graduais, ela se desenrola numa linha impessoal e inexpressiva. *Vexations*

vai justamente contra a expressividade demasiada da música de características românticas de então. E a ausência desses picos sonoros que estimulam nossos sentimentos e que nos introduzem no drama musical, faz da música repetitiva uma “obra inacabada”, dando a ela uma textura homogênea de caráter processual. Por isso nos é permitido fazer a aproximação de *Vexations* com as composições minimalistas.

Na música repetitiva a idéia de obra é substituída pela idéia de processo...a música dialética tradicional é representacional: a forma musical está relacionada com um conteúdo expressivo e isso é um meio de criar uma tensão crescente; o que é usualmente chamado um argumento musical. Mas a música repetitiva não é construída em torno de um argumento, a obra não é representativa e também não é um meio de expressão de sentimentos subjetivos. Glass escreveu que ‘Esta música não é caracterizada por argumento e desenvolvimento...a música não tem mais uma função de mediação que se refere a algo fora dela mesma, mas encarna a si mesma sem mediações. Assim o ouvinte necessitará de uma estratégia de audição diferente, sem os conceitos tradicionais de lembrança e antecipação. A música deve ser ouvida como um evento sônico puro, um ato sem nenhuma estrutura dramática.’ (Mertens apud Cerro, 2005, pp. 47-48)

Este comentário é perfeitamente cabível tanto à *Vexations* quanto às composições minimalistas. Tanto uma quanto a outra apresentam uma forma diversa que não a convencional no que diz respeito ao conceito de obra musical. Não podemos aplicar em ambas as obras a mesma idéia de processo, porém podemos dizer que são estruturadas na forma do processo. Processo, então, como aquilo que não se finaliza, que está no “entre”, que não tem começo nem fim, e que é infinitamente o meio. Que se desenrola na superfície rítmica, sem qualquer profundidade e que, por isso, se estrutura em um tempo planejado, deslizante, sem um objetivo conclusivo. Obras que, portanto, se abrem à espacialidade sonora, uma vez que não estão encerradas em si, trazendo a música para a literalidade dos sons e para a escuta estritamente auditiva.

Nos cubos espelhados de Morris, a idéia de processo também é presente. O que a princípio pode parecer estático, quatro cubos de madeira revestidos por espelhos postos ao chão, na verdade, só acontece quando se tem os corpos dos observadores circulando em torno dos cubos. E realizando-se por completo, esta obra, somente nesta condição, o *comportamento* dos observadores se faz o próprio processo do trabalho. Esse compartilhamento da mesma espacialidade-temporal cria uma interligação entre todos os elementos do ambiente, onde o tempo desse espectador ativo passa a ser a temporalidade da obra. É por isso que Morris faz da duração da pessoa que experimenta seus trabalhos, o tempo da própria obra de arte, uma vez que o observador, os cubos e o entorno se tornam uma coisa só durante o processo de experimentação. Processo aqui, então, como a duração, como a experiência espacio-temporal. “Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial.” (Morris, 2006, p. 402)

Por isso, em *mirrored cubes* o significado é dado na multiplicidade simultânea dos acontecimentos, no vazio das incertezas aglutinadas à indeterminação do devir. E deste modo a instabilidade da forma é a todo momento atualizada na constante mutação proporcionada pelas infindáveis experiências que estão sempre a se renovar. E nesse desdobrar-se, não há início nem fim, muito menos uma narrativa. Há somente a atualização e o infinito dispersar dos acontecimentos, que nunca se fixam, uma vez que estão sempre a se prolongar na superfície do devir.

O que é revelado é que a arte em si é uma atividade de mudança, de desorientação e deslocamento, de violenta descontinuidade e mutabilidade, de um estar disposto até mesmo à confusão a serviço da descoberta de novos modos de percepção. (MORRIS, 1993, p. 69)

Deste modo, as obras aqui analisadas são compostas pela externalidade daquilo que não busca negar a sua participação e sua existência plena na realidade. Um vazio que é simplesmente presença, do espectador, da vida, da matéria. Um vazio da forma que não é a abstração e que não nega a própria forma, mas que se abre a outras possibilidades. É portanto valorizada essa condição física, como abertura à espacialidade pública, fazendo do tempo da obra de arte o espaço-tempo da vida.