

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA –  
PIBIC/CNPq-Fundação Araucária-UEM**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
ORIENTADOR: Prof. Marcus Alessi Bittencourt  
Bolsista: Rodrigo Flamarion Godinho Miranda**

**O MINIMALISMO MUSICAL: DEFINIÇÃO, FORMA, CONCEITO E IMPORTÂNCIA  
PARA A MÚSICA ATUAL**

**Maringá, 31 de agosto de 2012.**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA –  
PIBIC/CNPq-Fundação Araucária-UEM**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
ORIENTADOR: Prof. Marcus Alessi Bittencourt  
Bolsista: Rodrigo Flamarion Godinho Miranda**

**O MINIMALISMO MUSICAL: DEFINIÇÃO, FORMA, CONCEITO E IMPORTÂNCIA  
PARA A MÚSICA ATUAL**

Relatório contendo os resultados finais do  
projeto de iniciação científica vinculado ao  
PIBIC/CNPq-Fundação Araucária-UEM.

**Maringá, 31 de agosto de 2012.**

**Resumo:**

Esta pesquisa aborda os principais fatores utilizados para conceituar o movimento artístico e musical que surgiu na década de 50 e 60 em nossa sociedade: O Minimalismo. A pesquisa tem como objetivo determinar o conceito *Minimalismo* dentro e fora da Música Contemporânea, abordando a veracidade e a problemática deste termo enquanto um conceito de obras, músicas, de compositores, de técnicas, estéticas e de estilos musicais que partem da ideia do “mínimo”, levantando as fórmulas composicionais existentes nas obras de artistas conceituados com o termo. A pesquisa visa ainda determinar o processo histórico no qual surgiu e se desenvolveu tal linguagem, qual a sua finalidade e quais os procedimentos composicionais desta técnica/estética, ressaltando a relevância e importância deste movimento, que se estendeu pelas diversas áreas artísticas e que teve sua repercussão na cultura pop e em vários outros movimentos artísticos e populares nos últimos 50 anos (NYMAN 1974).

**Palavras-chave:** Minimalismo Musical, Música Experimental, Música Contemporânea.

“Há artistas a quem a história fica a dever a paternidade de um movimento ou de um estilo, e há outros a quem a dívida será por certo ainda maior pelo fato de terem preparado o terreno para as artes posteriores a custo da demolição das ideologias e das técnicas de toda uma época. A estes é-lhes acrescida a tarefa de detonar uma crise, de dedicar a sua obra à evidenciação dos limites dos paradigmas anteriores, à programação de uma insatisfação, ao transparecimento do que antes fora ocultado com o objetivo de criar estruturas fortes e todo um império de sentidos pré-concebidos. A sua força residirá no trabalho sobre os escombros deixados por toda a tradição anterior, sobre, no final de contas, as fraquezas dos modelos preponderantes que arrastaram consigo toda a experiência da construção e da recepção. Mais do que artistas da transição, são artistas da desconstrução.”

Victor Manuel Esteves Flores  
Minimalismo e Pós-Minimalismo



Fig. 1. Ad Reinhardt (1913 - 1967): *Abstract Painting, No. 34* (1964)

## 1. Introdução

No início da década de 60 surgia um movimento de música experimental que teve como principais representantes os compositores Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich e Philip Glass. *Minimalismo* foi o termo associado a este movimento que se baseava inicialmente na redução e na transparência dos processos de criação. O termo, que teve sua origem nas artes visuais, mais tarde viria a ser utilizado em diversas outras linguagens com o intuito de conceituar obras que tivessem em sua estrutura elementos comuns aos da linguagem visual e também seria gerador de uma série de polêmicas devido ao sentido que, malgrado seu inicial uso, deixou de ser sinônimo das obras que posteriormente surgiriam, perdendo seu sentido inicial para transformar-se em um conceito que já não traduzia a música produzida.

Conforme os autores abordados, o minimalismo é uma das mais importantes expressões da música contemporânea, visto sua forte influência sobre diversos outros compositores por todo o mundo, além da repercussão que este estilo gerou nas demais linguagens artísticas, nas culturas elitizadas e principalmente na cultura pop.

Para compreender o que é o Minimalismo, é necessário conhecer também os princípios presentes nas Artes Plásticas e que auxiliaram na determinação do Minimalismo Musical. Observando que, por ser a linguagem da qual se deriva o termo, além de possuir diversos elementos em comum com o conceito quando aplicado à música – como os padrões, técnicas transparentes ao espectador da obra, etc – o Minimalismo pode ser considerado, conforme os autores a seguir, como um dos mais importantes movimentos artísticos dos últimos 60 anos.

## 2. Contexto Histórico

### 2.1. Final dos anos 50

Durante o final da década de 50 e início dos anos 60, nos Estados Unidos, estava instaurado o cenário histórico onde se gestaria o movimento Minimalista. Primeiramente, vemos que tal período encontra-se fortemente associado aos mais diversos movimentos alternativos que influenciaram em grande escala o comportamento dos jovens da época. Podemos citar a exemplo destes movimentos, o movimento Hippie, o movimento feminista e o movimento negro liderado por Martin Luther King dentre vários outros movimentos ligados à insatisfação e à forte rejeição aos valores tradicionais do sistema – *establishment* ou conjunto dos grupos dominantes dentro de uma sociedade – que eram vistos como força impessoal que vitimava os cidadãos, os impedindo exercerem a sua liberdade (MORGAN apud CERVO 2005, pg. 45).

Os anos 60 foram também uma época na qual as experiências com drogas que visavam estados alterados de consciência foram levadas ao extremo, e

em que as filosofias do Oriente e a yoga começaram a penetrar com mais intensidade no Ocidente, devido a uma série de fatos, já bem documentados, dos quais destacamos algumas efemérides, como a ida dos Beatles à Índia, a difusão da música indiana e a vinda para a América de músicos daquele país, como Ravi Shankar (CERVO 2005, pg. 45).

Para Morgan, a geração jovem possuía certa aversão à alta cultura, tida como cultura em processo de exaustão e sendo erguida uma *contracultura* que responderia à variedade de interesses sociais e étnicos. Ao invés da cultura centralizada, uma democracia de contraculturas passaria a coexistir em igualdade resultando que a alta cultura começaria a perder espaço para a cultura *pop* e assim, para Morgan, tal “erosão de barreiras entre os níveis artísticos estimulou o ecletismo e novas combinações estilísticas” (MORGAN apud CERVO 2005, pg. 45).

Os movimentos desta contracultura passaram a se tornar cada vez mais frequentes no final dos anos 50 e início dos anos 60. Nas Artes Visuais ocorria o chamado “nihilismo estético” e também a redução da obra a objetos no Dadaísmo. Nestas correntes, fazia-se mostrar de forma clara a insatisfação à cultura reinante e a “antipatia pela interpretação tradicional das realidades” (ORTEGA apud FLORES 2007, pg. 16).

Muito mais do que a aversão ao patentear do humano, da vida e da realidade na arte, esta linha da redução – na qual a obra minimalista tem um peso indiscutível – como uma das principais marcas do próprio movimento modernista (...), reforça (...) a intenção de desconstruir a ideia de obra de arte total com que as vanguardas pretendiam esteticizar a generalidade da experiência pela sua ligação com a vida (FLORES 2007, pg. 16).

## **2.2. Minimalismo x Música de Vanguarda**

Neste período, a vanguarda e os músicos serialistas eram tidos como a própria representação do “sistema” em si, chegando a considerarem, de maneira autoritária, que o compositor que não aderisse à vanguarda serialista estaria à margem da “evolução” histórica. Conforme CerVO, “a declaração de Boulez de que todo o compositor que ignorasse a necessidade do serialismo integral era ‘um inútil’ é sintomática” (CERVO 2005, pg. 36) e para Mellers, em seu artigo *A Minimalist Definition*, com a crise do humanismo europeu Schoenberg e mais ainda Webern utilizaram o sistema serial para substituir leis matemáticas – memória e antecipação, passado e futuro – em que a expressividade humana depende e de acordo com Boulez, apontando que o serialismo partiria ao encontro do silêncio como objetivo final, o que foi alcançado por Cage em 4’33” e onde a música passa a não mais ser atividade do artista senão que da percepção auditiva do ouvinte sobre o seu mundo exterior (MELLERS 1984).

Os preceitos da música minimalista encontram-se na ausência do conteúdo dramático em função da exposição nítida da forma podendo ser considerada como não-narrativa. Ela descarta os esquemas da harmonia tradicional e de tensão e relaxamento além de desaprovar os esquemas da narrativa clássica e a dialética tonal e temática (STRICKLAND 1993).

Quando fica claro que nada ‘acontece’ no sentido usual, e que em vez disso o ‘levantamento topográfico’ do material musical é que pode atrair a atenção do ouvinte, talvez ele possa descobrir um novo tipo de atenção, em que nem a memória nem a antecipação (os fundamentos psicológicos da música barroca, clássica, romântica e moderna) têm qualquer função na qualidade da percepção musical. Seria desejável que a música fosse apreendida como um meio sonoro puro, como ‘presente’, livre de estruturas dramáticas (GLASS apud HAMEL 1976).

Para Strickland, a arte minimalista caracteriza-se por uma estrutura simplificada, que utiliza um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermutáveis. Com frequências modulares de inspiração matemática e geométrica, propõe repetições que podem prolongar-se infinitamente. O minimalismo recebeu influências da arte conceitual caracterizando-se pela abordagem literal e objetiva dos temas (STRICKLAND apud FARIA 2011 pg. 01).

O aparecer da obra de arte não quer dizer aqui o emergir de uma verdade superior, mas sim, antes de mais, unicamente, o modo como a obra de arte se apresenta à faculdade da percepção dos seus observadores. (...) A sua essência não está nem no aparecer de uma essência nem no aparecer de uma aparência. Está sim para o aparecer para uma percepção (...) O Ser da obra de arte é o seu aparecer (SEEL apud FLORES 2007, pg. 28).

### **2.3. Menos é Mais**

A reivindicação por uma linguagem mais pura já vinha estendendo-se nos anos anteriores à consolidação do Minimalismo. Na música, como a vanguarda européia havia aderido ao serialismo integral com suas diretrizes estéticas, o *Minimalismo* se colocava como uma forma alternativa de compor e que estava em confronto direto com os valores já bem estabelecidos por esta vanguarda (CERVO 2005).

Segundo Johnson, algumas das principais características estilísticas a serem avaliadas no conjunto das obras minimalistas serão dadas pelo uso de estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e a repetição de padrões rítmicos (JOHNSON apud CERVO 2005).

Hamel aborda como sendo a principal característica estilística desta música a repetição de motivos curtos com imperceptíveis modificações, além de variações mínimas, dando à música um estado de regeneração contínua e onde sons bastante longos se modificam lentamente sem alterar-se em essência (SCHNEBEL apud HAMEL 1974).

Através da superposição de figuras minúsculas, ou de nada mais que a sustentação de uma nota que evidencia seus harmônicos, a diferença entre o movimento e a estática desaparece e eles coexistem numa espécie de simultaneidade. Tudo se sucede como se o princípio da repetição não tivesse outro objetivo a não ser o de hipnotizar o ouvinte (HAMEL 1976, pg. 198).

Finalmente, 'mais' viria a significar 'menos' para o movimento minimalista, como descreve Barbara Rose em seu artigo *ABC Art* (ROSE 1965). Devido seus alicerces firmados no distinto uso das componentes e convenções que até então eram aplicadas às artes, uma série de conceitos como “negação” ou “redução” foram utilizados para rotular o movimento (FLORES 2007).

### **3. O Conceito**

Existe uma série de divergências sobre o uso desta terminologia quando aplicada à música e às várias manifestações artísticas, mas vale aclarar que muito dificilmente o uso dos conceitos, quando aplicados para designar, sejam estilos, linguagens ou até mesmo períodos históricos, conseguem encerrar em si tudo aquilo que de fato envolve aquela linguagem, estética, período histórico, etc. e a questão do termo “*minimalismo*”, segundo Strickland, é “tão problemática quanto a escolha dos artistas que se classificam sob tal rubrica” (STRICKLAND 1993).

Para aprofundar a análise de fundo sobre o uso deste conceito na música, torna-se necessário que antes façamos uma recapitulação da origem desta terminologia além de sua aplicação nas artes plásticas. O crítico Jonathan Bernard em seu artigo *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music* revela o quão importante é compreender a noção deste termo na ótica – e com a linguagem elaborada pelos críticos de arte – para aplicá-la na conceituação, análise e crítica do minimalismo na música, visto que tais elementos fornecem bases essencialmente funcionais (BERNARD 1993).

#### **3.1. Minimal Art**

Conforme o Dicionário Oxford de Arte, o termo *Minimalismo* aparece pela primeira vez no ano de 1929 por David Burlyuk na introdução do catálogo da exposição de pinturas de John Graham na Galeria

Dudensing em Nova York. Para Burlyuk, “Minimalismo deriva seu nome de um mínimo de meios operacionais. Pintura minimalista é puramente realista – o sujeito sendo a pintura em si” (WANT, 2009. T.A.)<sup>1</sup>.

Já no ano de 1959, Frank Stella realizava no Museu de Arte Moderna de Nova York a exposição das chamadas “Black Painting” (Fig. 2) , que estaria no ano de 1963 em exposição na Green Galery juntamente com as obras de Robert Morris. Pela primeira vez o movimento atrairia a atenção da crítica culminando assim, em 1966 durante exposição no Jewish Museum, a legitimação do movimento e o reconhecimento do estilo como uma Tendência (FLORES 2007).



Fig. 2. Frank Stella (1936 - ): *Black Painting* (1959)

Inicialmente, diversos termos foram atribuídos ao movimento. Nas artes plásticas, os termos iniciais foram *ABC art*, *reductive art*, *literalist art*, *cool art*, *primary structures*, *specific objects* e *unitary forms*, para citar apenas uma pequena parte das terminologias (STRICKLAND 1993). Finalmente o termo foi lançado em 1965 por Richard Wollheim:

A designação “Arte Minimalista” não pode ser atribuída a um autor em particular. Durante os anos sessenta a sua autoria era frequentemente atribuída ao crítico **Richard Wollheim** pela publicação de um ensaio na *Arts Magazine* intitulado “Minimal Art” (*Arts Magazine*, vol.39 no4, Janeiro, 1965, pp.26-32; reimpresso em Battcock, 1968: 387-399), no

<sup>1</sup> “Minimalism derives its name from the minimum of operating means. Minimalist painting is purely realistic — the subject being the painting itself.” (WANT 2009).

entanto, o ensaio focava artistas como Reinhardt, Rauschenberg e Duchamp, e abordava o conteúdo mínimo das suas obras. Apesar de Wollheim não demonstrar particular interesse pelos artistas que viriam a ser reconhecidos como minimalistas, foi sem dúvida o primeiro crítico a lançar o rótulo. De resto, já em 1960, Judd empregava o termo “minimalista” para abordar o trabalho de Paul Feeley, e mais tarde para se referir às construções de Robert Morris (FLORES 2007, pg. 19).

A obra de Frank Stella passou a ser referência do movimento aliada principalmente às obras dos artistas Robert Morris, Carl André, Dan Flavin, Donald Judd e Sol LeWitt, além dos demais artistas preocupados com a necessidade em explorar algumas ferramentas do minimalismo em seus processos de criação (FLORES 2007).

### 3.2. Terminologias Aplicadas

A designação *Música Minimalista* está associada à redução extrema utilizada nas obras dos compositores norte-americanos La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass (MENTENS 1983). A autoria da sua aplicação na música é comumente creditada ao crítico e compositor Michael Nyman além do compositor e também crítico Tom Johnson e, assim como nas artes plásticas, diversos foram os termos levantados anteriormente para designar o movimento como *Hypnotic music*, *pulse music*, *trance music*, *process music*, *modular music* e *systemic music* (STRICKLAND 1993).

Algumas outras terminologias lançadas traçavam um paralelo com as artes plásticas. A terminologia *Acoustical Music*, por exemplo, se fundamenta nos princípios encontrados na *Op Art* (MERTENS 1983) (Fig. 3).

Enquanto que a técnica de repetição e da multiplicação de células curtas semelhantes, ligadas em continuidade e em uma progressão gradualmente variada e de transição de um motivo para outro motivo relacionado, produz uma estática, embora em incessante movimentação, a textura acústica parece ser uma analogia auditiva à experiência visual de observar uma pintura *Op Art* (MERTENS, 1983. T.A.)<sup>2</sup>.

Para Mertens, a aplicação do termo *Acoustic Artt* faz alusão apenas à música dos compositores Philip Glass e Steve Reich onde, especialmente em Glass, há o uso de mudanças súbitas ao lado de transições

---

<sup>2</sup> “While the technique of repetition and multiplication of similar short cells, linked in a continuous, gradually variegated progression and transition of one motive to another related motive, produces a static, though incessantly moving, acoustic texture, that seems to be an aural analogy to the visual experience of observing an *Op Art* painting” (SABBE apud MERTENS 1983, pg. 15).

graduais. Nesta música, a estabilidade e a aparência inofensiva causada pelo uso do conforto da repetição são geralmente surpreendidas por certa desorientação ou uma mudança traiçoeira e brutal (MERTENS 1983).

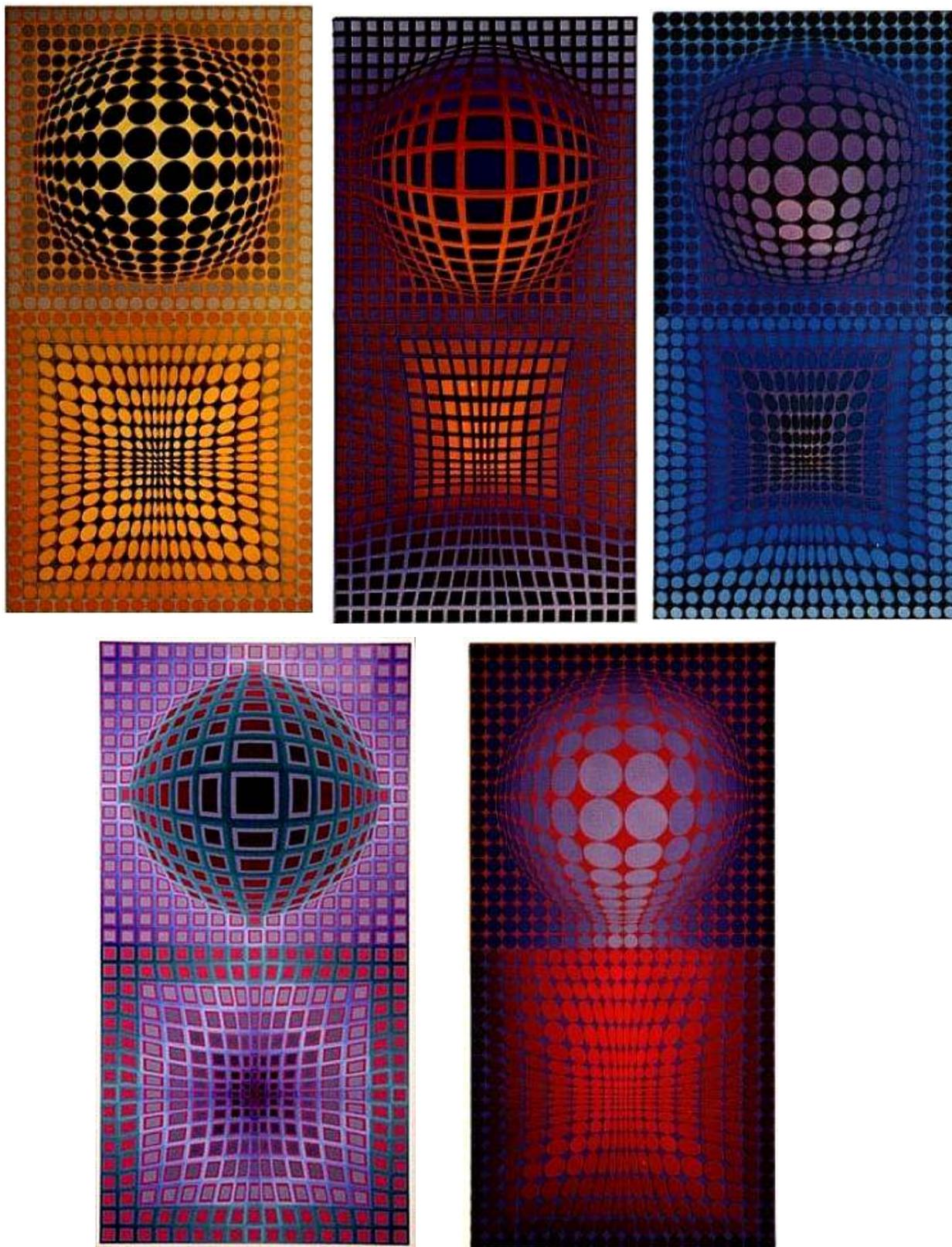


Fig. 3. Victor Vasarely (1908-1997): *From the Portfolio GAIA, VY-28- A ao E* (1975)

Outro termo que possui a tentativa de designar a música vem a ser *meditative music* que, conforme Mertens, o termo refere a um evento estritamente extra-musical além de instigar que a música possui objetivo de propiciar um efeito psicológico no ouvinte. Ainda que isso possa estar correto, é forte a desvalorização da música ao reduzi-la como um instrumento de influência psicológico apenas (NYMAN 1974).

*Repetitive music* é um dos termos que Mertens afirma estar mais próximo da natureza desta música e o adota em seu discurso. O termo faz referência ao uso da repetição como um princípio estrutural desta música já que “esta música repete tudo o que pode ser repetido. Inicialmente, a repetição preocupava-se apenas com as curtas ou longas células rítmicas e melódicas, porém mais tarde, foi também aplicada a progressões de acordes” (MERTENS 1983 T.A.)<sup>3</sup>. A problemática levantada por Mertens é de que o termo dificilmente pode ser aplicado à música de La Monte Young por este fazer uso dos processos de continuidade, embora tenha composto algumas de suas obras partindo do princípio da repetição. Tal semelhança também pode ser vista nas obras de Reich onde repetição e continuidade se esforçam em caminharem em paralelo: “Nas obras de Riley, Glass e Reich o uso da repetição resulta na continuidade do processo ininterrupto” (MERTENS 1983 T.A.)<sup>4</sup>. De fato, em Young ocorre uma forma particular de repetição, onde possui uma abordagem não-transformadora, porém que jamais o descaracteriza ou o põe em oposição aos demais compositores (NYMAN 1974).

### 3.2. Minimal Music

Conforme Mertens, o uso correto da nomenclatura *minimalismo*, se faz quando aplicado somente em um contexto inicial do movimento musical e, mesmo assim, para designar determinadas obras de Glass e Reich (MERTENS 1983). É possível identificar alguns elementos como a igualdade relevante do timbre e ritmo além de número reduzido de notas, que realmente nos remetem ao princípio do *mínimo*, porém, em vários outros elementos a terminologia diferencia do conteúdo destas obras. No quesito duração, por exemplo, é certo que tais obras não são nada mínimas. Outro fator que levanta certa divergência quanto à terminologia vem a ser o crescente aumento das construções rítmicas e também harmônicas com que as obras têm se desenvolvido. Nas palavras de Mertens, “o termo *música minimalista* é apenas parcialmente satisfatória como um rótulo para esta tendência” (MERTENS 1983, pg. 18).

---

<sup>3</sup> “*this music repeats every-thing that can be repeated. In its early days the repetition concerned only short or long melodic and rhythmic cells, but later on it was also applied to chord progressions*” (MERTENS 1983, pg. 22).

<sup>4</sup> “*In the works of Riley, Glass and Reich the use of repetition results in the continuity of the uninterrupted process*” (iden 1983, pg. 22).

Outro elemento de relevância está no fato de que os artistas pertencentes ao início desta corrente seguiram transformando e reelaborando seus processos de criação, afastando as novas obras do contexto proposto pelo *minimalismo* inicial ou clássico<sup>5</sup>. Daí uma série de questões decorrentes do “mau-emprego” do termo ao conceituar artistas que fazem uso das técnicas provenientes do minimalismo em sua origem, porém, já contendo novos elementos – o que de fato descaracterizam tais obras do conceito deste *minimalismo clássico* (CERVO 1999). Para Cervo, por exemplo, se faz fundamental a implementação do termo *pós-minimalismo*, visto que considera *música minimalista*, o conjunto de obras produzidas apenas entre os anos 1964 e 1976 por Riley, Reich e Glass (CERVO 1999).

Vale lembrar que, embora tenha surgido nos Estados Unidos, a música minimalista não é uma propriedade exclusivamente norte-americana. Os sistemas nos quais se baseiam são a Música Indiana (Young, Riley e Glass) e a música de Bali e do Oeste Africano (Riley). Além disso, a música europeia do período renascentista encontra-se carregada de elementos repetitivos como as estruturas isorrítmicas e as técnicas de imitação (MERTENS 1983), porém, quando se tem o intuito de delimitar o movimento dos anos 60, alguns pontos devem ser levados em consideração. Visto que a música *minimalista* está intrinsecamente associada à ideia de *processos sistemáticos de repetição*, primeiramente devem-se visualizar quais são exatamente estes sistemas. Para Cervo, o uso da repetição simplesmente como um elemento da estrutura, como um ostinato por exemplo, não basta de suporte para conceituação da obra como sendo minimalista. Obras como *Primeiro Prelúdio do Cravo Bem Temperado* de Bach, a *Berceuse, op. 54* de Chopin, o *Bolero* de Ravel ou o *Batuque* de Lorenzo Fernandes assim como diversas outras composições que se baseiam em variação gradual e repetição ou ostinatos como princípio estrutural, já poderiam ser rotuladas como minimalistas, o que para Cervo, “consistiria em um grande equívoco conceitual e estético” (CERVO 2005, pg. 48).

#### 4. Características Estilísticas

Em continuidade, levantaremos neste capítulo as principais características utilizadas na determinação e identificação da música minimalista. Para isso, necessitamos realizar também uma breve explanação sobre o histórico de cada um dos quatro compositores que recebem atribuição da criação e do desenvolvimento inicial da música minimalista no intuito de compreender melhor as influências absorvidas por eles e que repercutem nas suas produções musicais.

---

<sup>5</sup> “Minimalismo Clássico” é a designação adotada por Dimitri Cervo em seu artigo *Minimalismo e Pós-Minimalismo* para conceituar as obras escritas entre os anos de 1964 e 1976 e que contêm as características essenciais presentes no início do movimento (CERVO 1999).

## 4.1. La Monte Young

La Monte Young (Fig. 4), assim como Riley, nasceu em 1935 na Califórnia. Ambos foram alunos do indiano Pandit Pran Nath, o último grande representante da escola Kirana do norte da Índia. Apesar da formação em comum, ambos seguiram caminhos distintos em suas composições: enquanto Riley faz uso dos *patterns* (padrões) como fundamento de suas obras, – exemplo a ser seguido posteriormente por Steve Reich e Philip Glass – Young utiliza o princípio de uma única nota como desdobramento de todo o espectro de harmônicos.

Aprendeu a tocar saxofone com o pai logo quando criança para mais tarde, aliado aos estudos de música, dedica-se à linguagem jazzística, onde conhece Don Cherry. Em 1964 funda o Theatre of Eternal Music juntamente com sua esposa, Mirian Zazeela além de Tony Cornad (conhecido pela elaboração de filmes minimalistas) e John Cale. O grupo tem sua estréia no mesmo ano com a peça *The Tortoise, His Dreams and Journeys* na *Dream House*, local concebido especialmente para a apresentação da peça.

Em geral, as apresentações das obras de La Monte Young são duradouras e ocorrem em um ambiente preparado com projeções luminosas de sua esposa Marian Zazeela. Michael Hamel descreve que neste mesmo contexto encontra-se também a figura do percussionista americano Michael Ranta, que se apresentava em uma forma de teatro multimídia no período anterior de aprofundar-se nos estudos em música chinesa e taoísmo:

Ele empregava dispositivos, fotos da natureza (rochedos, água e flores), a sala era decorada com esteiras de ráfia e cortinas japonesas, um lustre típico de Kioto difundia uma luz mortiça, e as pessoas podiam sentar-se em almofadas redondas *zen* que convidavam à meditação (HAMEL 1976, pg. 195).

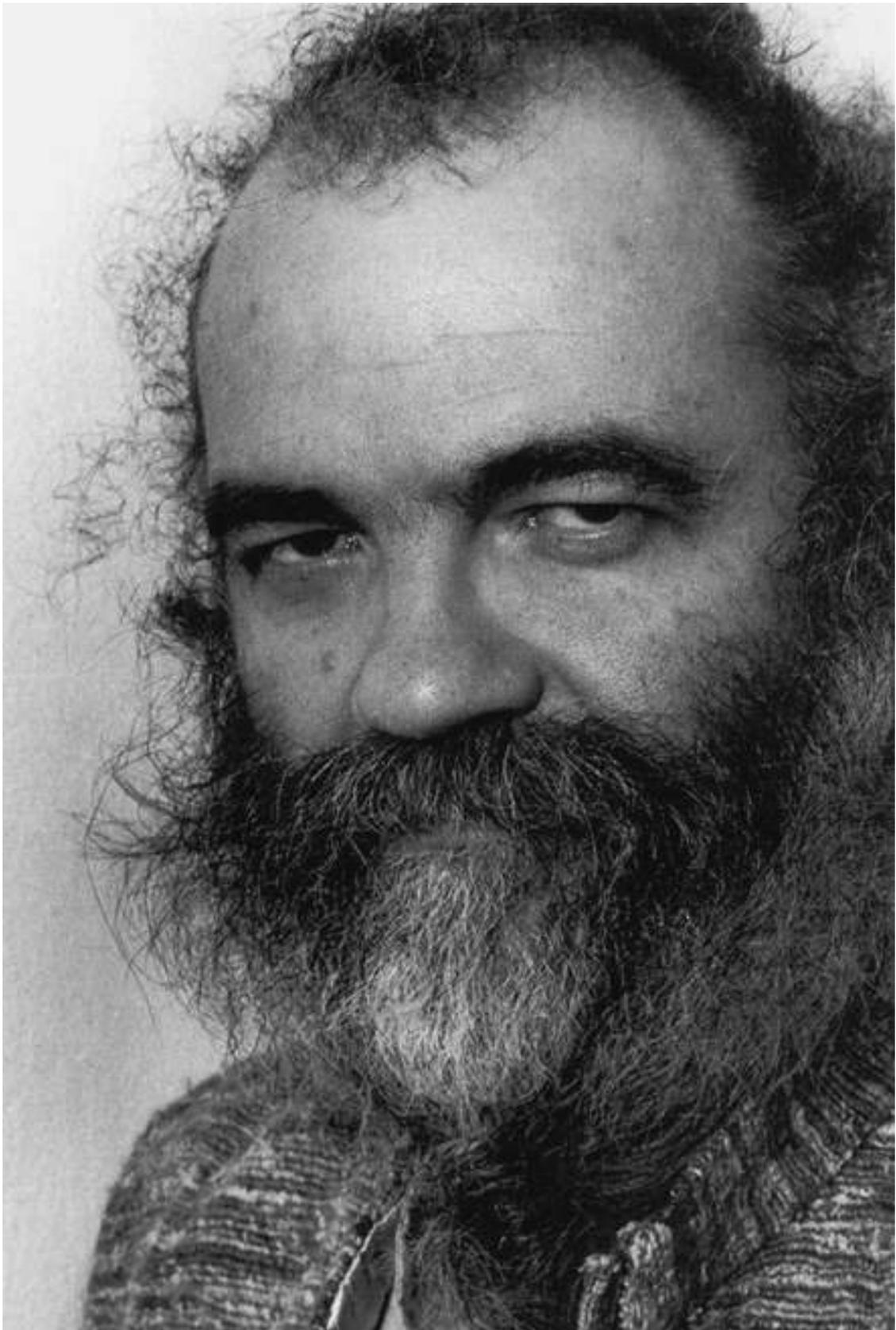


Fig. 4. La Monte Young (1935-)

Nota-se ainda nas obras de La Monte Young a presença constante de intervalos e acordes longamente sustentados além do uso de ondas senoidais e suas frequências que as conceitua de “multiplicidade integral” e que, segundo ele próprio, “se comportam de maneira integral umas em relação às outras, resultando assim em estruturas periódicas de ondas sonoras mistas” (YOUNG apud HAMEL 1976, pg. 193).

Através da amplificação das relações integrais de frequência, obtém-se uma rica estrutura de harmônicos, bordões, batimentos e outros sons combinados, o que permite ao executante alcançar uma entonação extremamente precisa (YOUNG apud HAMEL, pag. 195).

## 4.2. Terry Riley

Terry Riley (Fig. 6) nasceu em 1935, Califórnia. Financiou seu estúdio de música trabalhando como pianista de *ragtime* do Gold-Street-Salon em São Francisco. Conheceu La Monte Young em 1960 iniciando o seu interesse pelo tempo e pela duração da música. A partir de 1962 iniciou uma série de excursões pela França pelo período de dois anos, onde participou de shows em grupo na cidade de Paris em um bar da Place Pigalle além de encenar *happenings* musicais e teatro de rua na Escandinávia. Riley Organizou os chamados *all night concerts*, concertos de duração prolongada durante a noite onde atuava como saxofonista e tecladista em diversos instrumentos de teclado. Provavelmente nesse período apresentou *Dorian Reeds*, a primeira de suas obras a se tornar conhecida, onde ele utilizou o princípio da *defasagem* (adiante em Reich). Na primeira metade da década de 60, Riley compôs obras que se tornariam bastante conhecidas: *In C* (1964) (Fig. 5) e os *Keyboard Studies* (1967) utilizando em ambas obras um processo que se utiliza da repetição de padrões melódicos que ocorrem através da *superposição de padrões* (WARBURTON 1988).

Como exemplo da *defasagem* – característica muito explorada em Reich – temos as obras *A Rainbow in Curved Air* (1968) e *The Persian Surgery Dervishes* (1971). Neste princípio, Riley se utiliza do retardamento do tempo, o *time delay*, para obter a sensação de períodos com durações distintas que se repetem ao mesmo tempo em seus ciclos (RILEY apud HAMEL 1976).

Na *superposição de padrões*, técnica bastante característica nas obras de Terry Riley, a consistência da obra se faz basicamente da sobreposição ou superposição de padrões rítmicos e melódicos diversos, podendo ter durações diferentes, sobre uma pulsação uniforme (WARBURTON 1988).

Em *In C* (1964) Terry Riley combina um processo de superposição de padrões com um processo de pessoas. Um processo de pessoas na medida em que os executantes se movem mais ou menos livremente pelo material sugerido, ao seu próprio tempo. Esse processo de pessoas é conjugado a um processo de superposição dos padrões 1-53 (...) que são gradualmente

introduzidos pelos instrumentistas (um processo aditivo textural está implícito) (CERVO 2005).

The image displays a musical score for Terry Riley's 'In C' (1964). The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of 53 numbered measures, arranged in seven rows. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The piece is characterized by its repetitive melodic patterns and additive texture, where each measure builds upon the previous one by adding new notes.

Fig. 5. Terry Riley (1935 - ): *In C* (1964)

Riley denomina suas obras como sendo “modais” e “cíclicas” com maior ênfase aos padrões melódicos repetidos e às estruturas superpostas. Para ele, estes elementos permitem ao ouvinte perceber uma paisagem tonal, melódica e harmônica a partir de vários pontos de vista. (HAMEL 1976). A seguir, uma passagem em que o compositor discorre sobre sua própria música:

Nos últimos dez anos, desisti do papel tradicional do compositor em favor da improvisação interpretada por mim mesmo. Como minhas idéias não estão diretamente comprometidas nem com a tradição oriental nem com a ocidental, despendi muita energia na composição de elementos formais, nos quais se fundamenta a improvisação. Num certo sentido, minha música está fortemente relacionada com as técnicas da música clássica indiana, cujos intérpretes podem desenvolver infinitas sequências a partir do mesmo tema, de um modo fixo ou de um período rítmico (pulsões de 10/12/16 etc...) (RILEY apud HAMEL 1976).

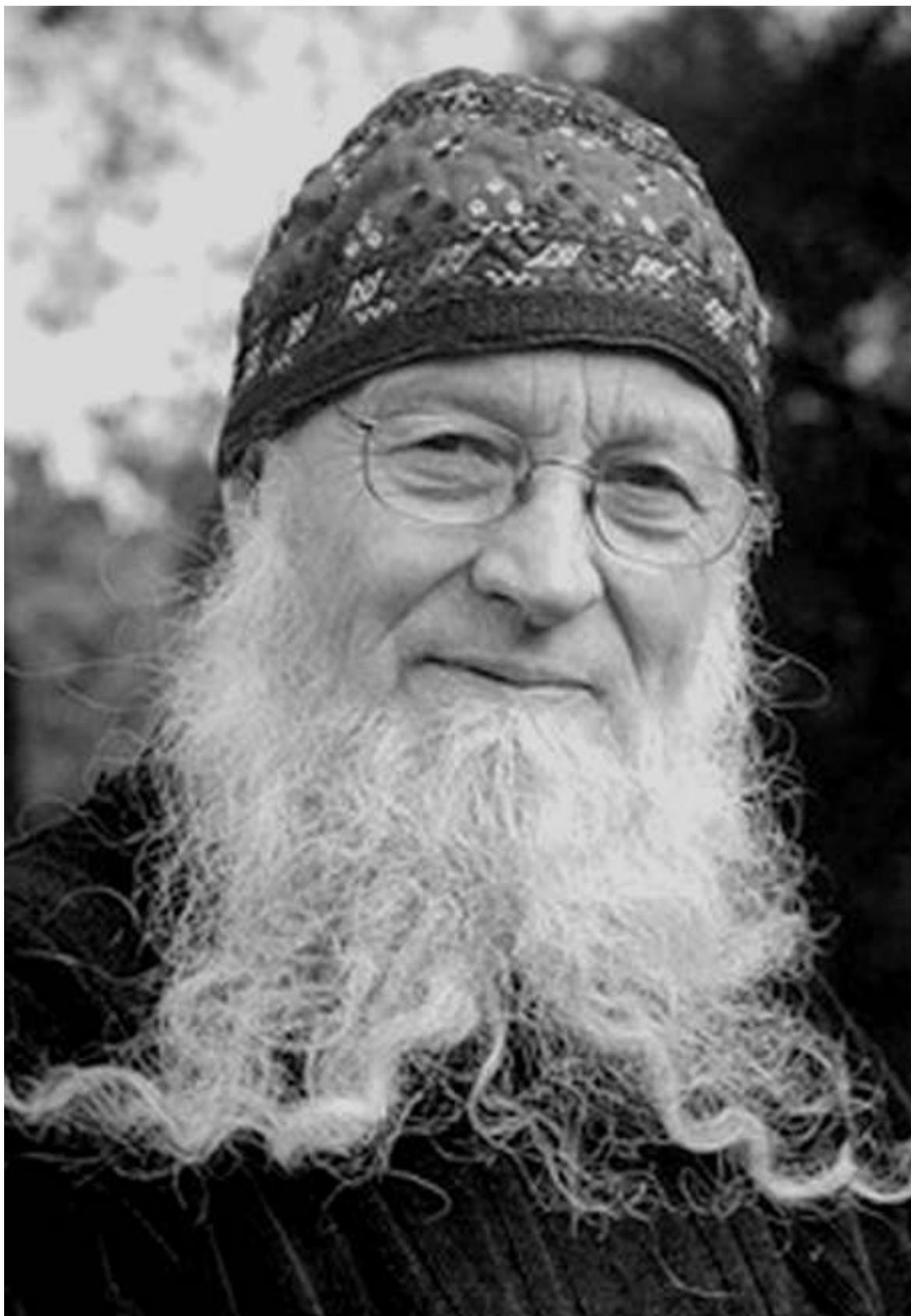


Fig. 6. Terry Riley (1935-)

### 4.3. Steve Reich

Nascido em Nova York no ano de 1936 e criado na Califórnia, Steve Reich (Fig. 7) se graduou em filosofia pela Universidade de Cornell em 1957. Nos anos seguintes, estudou composição com Hall Overton, além de freqüentar a Juilliard School of Music onde estudou com William Bergsma e Vincent Persichetti. Reich obteve seu mestrado em Música pela Mills College em 1963, onde trabalhou com Luciano Berio e Darius Milhaud.

Nos anos 70, Reich estudou percussão no Instituto de Estudos Africanos da Universidade do Gana, em Accra - África. Em 1973 e 1974 estudou Balinese Gamelan Semaar Pegulingan e Gamelan Gambang na Sociedade Americana de Artes Orientais, em Seattle e Berkeley, Califórnia. De 1976 a 1977, estudou as formas tradicionais de cantilena (repetição) das escrituras dos hebreus em Nova York e Jerusalém. Em 1966 Steve Reich fundou seu próprio conjunto de três músicos, que rapidamente cresceu para 18 membros. Desde 1971, Steve Reich e músicos têm frequentemente percorrido o mundo, com a distinção de realizar apresentações esgotadas em locais bastante diversos como o Carnegie Hall e o Cabaret Bottom Line (REICH 2012).

Em Reich, a consolidação do discurso minimalista ocorre muito claramente através de alguns processos transparentes e explícitos ao ouvinte. Em *Drumming* (1970 – 71), uma das obras de maior destaque do compositor, Reich utiliza o *processo aditivo por grupo* (WARBURTON 1988). Este procedimento se utiliza de uma métrica fixa no compasso, o que permite a substituição das pausas pelas notas sem alteração do ritmo do compasso e funcionando assim como um acréscimo em sua estrutura. Essa característica específica neste procedimento é o elemento principal que o diferencia do processo aditivo linear. Sobre a obra, Burde em conferência realizada em Berlim diz o seguinte:

A peça tem início com um ciclo e doze batidas de tambor intercaladas por onze pausas. Aos poucos são acrescentadas batidas de tambor – respectivamente uma após a outra – em substituição às pausas, até que o modelo esteja construído por completo. E não se ouve outra coisa a não ser este modelo durante toda a peça, que dura uma hora e meia. Nas quatro fases desse processo composicional Reich modifica os timbres um a um. E o encanto da peça está, sobretudo, na simplicidade, a imprescindível transparência dos processos musicais, e também no fato de que a música (...) cintila de forma característica (BURGE apud HAMEL 1976, pg. 197).

Além de *Dumming*, também encontramos este processo em *Six Pianos*, *Music for Mallet Instruments* e *Music for Pieces of Wood* (todas de 1973) (CERVO 2005).



Fig. 7. Steve Reich (1936-)

Outro elemento bastante explorado em Reich é a *troca de fases* ou *defasagem* (WARBURTON 1988), ilustrado nas obras *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966), ambas utilizando recursos

eletroacústicos de gravação da voz humana. Em 1967, explorou o mesmo recurso, porém, agora transpondo a defasagem para instrumentos acústicos. O resultado vê-se na obra *Piano Phase* (1966).

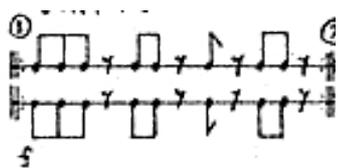
A *defasagem* consiste na execução de dois ou mais *loops* ou padrões, onde um permanece com ritmo constante e o outro (ou os demais) realizam uma aceleração, o que proporciona a elaboração de um novo movimento harmônico e contrapontístico, muito embora as fontes executantes sejam as mesmas – exceto por sua velocidade rítmica. Basicamente, dois tipos de eventos surgem em peças elaboradas sobre a defasagem: os estáveis e os instáveis. O primeiro ocorre quando há o encontro ou alinhamento dos elementos e o segundo ocorre quando os loops ainda estão em “adaptação” ou em passagem para certa estabilidade (CERVO 2005). De acordo com Cervo, tudo isso proporciona uma ampla gama de resultados acústicos que enriquecem a obra tornando-a um conteúdo vivo e repleto de possibilidades surpreendentes ao ouvinte.

Outro exemplo que bem ilustra este procedimento vem a ser *Clapping Music* (1972).

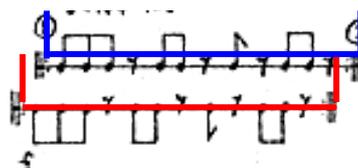
Fig. 7. Steve Reich (1936 - ): *Clapping Music* (1972)

Aqui as trocas ocorrem de forma ainda mais clara e diferentemente das obras anteriores, onde a transição ocorre de forma gradativa. Vemos que a obra está composta por 12 compassos onde temos inicialmente a apresentação da estrutura rítmica composta também por 12 tempos e onde alguns deles encontram preenchidos pela colcheia (1, 2, 3, 5, 6, 8, 10 e 11). Ocorre que enquanto *Clap 1* permanece durante toda a execução da obra mantendo o mesmo padrão, *Clap 2* realiza uma espécie de “retardo” do tempo original, deslocando assim o seu primeiro tempo para o último, depois, o segundo para o primeiro, o terceiro para o segundo e assim sucessivamente.

### Clap 1



### Clap 2



Tudo isso faz com que aconteça o estado da defasagem e a peça seguirá por este modelo até o 12º compasso, encerrando eventos instáveis e culminando em uma estabilidade. Notavelmente, os procedimentos estruturais se processam de forma límpida e transparente ao ouvinte. Reich, ao descrever sobre estes procedimentos dos quais se utiliza no fluxo de suas composições, diz o seguinte:

Eu nunca liguei muito para o emprego de procedimentos estruturais ocultos na música. Mesmo quando todas as cartas estão abertas sobre a mesa e qualquer um pode ouvir o que sucessivamente vai se passando num processo musical, sempre restam segredos suficientes para serem descobertos. Tais segredos são os fenômenos psico-acústicos impessoais e não intencionais que ocorrem junto com o processo concebido de forma totalmente intencional: algumas melodias paralelas que podem ser percebidas junto com modelos repetidos, ou determinados efeitos espaciais que dependem do posicionamento dos ouvintes no auditório, ou minúsculas irregularidades da apresentação ou dos harmônicos, batimentos, etc. (REICH apud HAMEL 1976).

Reich possui uma extensa lista de obras que, segundo Hamel, podemos ver-nos não “na música”, mas sim, diante dela, distanciando-se, como quem observa uma pintura numa galeria (HAMEL 1976), o que retoma o discurso das relações inter-artísticas já bem explicadas no terceiro capítulo desta pesquisa. Reich mesmo afirma relações existentes entre a sua música e a *minimal art* do pintor Sol LeWitt (Fig. 8). Para Hamel, “ambos se concentram na elaboração mais direta e completa possível do conceito (minimalista)” e que, “quando aplicado às artes plásticas, segue a denominação da *minimal music*” (HAMEL 1976).



Fig. 8. Sol LeWitt (1928 - 2007): *Color Bands* – *Wadsworth Portfolio* (2000)



Fig. 9. Philip Glass (1937-)

#### **4.4. Philip Glass**

Philip Glass (Fig. 9) nasceu em 31 de janeiro de 1937, Baltimore nos Estados Unidos. Estudou na Juilliard School e com Darius Milhaud (1960). Insatisfeito com o que lhe haviam ensinado sobre Música

Moderna, mudou-se para a Europa, onde estudou com a renomada pedagoga Nadia Boulanger (entre 1964 e 1966), também professora de Aaron Copland, Virgil Thomson e Quincy Jones.

Nos anos de 1965 e 1966 Glass trabalhou ao lado do lendário compositor e sitar indiano Ravi Shankar. Este encontro está comumente associado à revolução estética e técnica de Glass que, observando as estruturas da música indiana, passou a compor fazendo uso de células repetitivas em um processo de *adição* e culminando com sua ida para Índia no ano de 1966, onde conhece a cultura tibetana (MERTENS 1983).

Como resultado das suas reflexões sobre a música indiana, Glass desenvolveu o denominado *processo aditivo linear*, observando que a estrutura rítmica da música oriental, diferentemente da ocidental, fundamenta-se em pequenas estruturas que são colocadas em sequência formando um ciclo maior. Ele utilizou em suas composições tal recurso, eliminando o uso das barras de compasso e apoiando-se no uso das células rítmicas dispostas de maneira aditiva ou subtrativa (WARBURTON 1988).

O *processo de adição linear* poderá ocorrer de duas maneiras: regular e a irregular. Na primeira, temos o acréscimo de novas estruturas rítmicas à outra estrutura ocorrendo com um número regular de unidades (ex. 1, 1-2, 1-2-3). No processo irregular, o sistema se dá pela adição de um número irregular de unidades (ex. 1, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5-6) (CERVO 2005).

A obra *Two Pages* (1964) (Fig. 10) mostra a aplicação do *processo aditivo linear* de forma irregular. Pode ser observado que no compasso inicial, existe um grupo composto por cinco notas; já no segundo compasso, o acréscimo de mais quatro outras notas à melodia. Em seguida, mais três, assim sucessivamente. Como também podemos observar, existe o caso em que as notas, ao invés de acrescentadas, são retiradas, o que caracteriza o processo como sendo *subtrativo linear* (CERVO 2005).

Várias são as obras de Glass se fundamentam neste processo, como *Music in Similar Motion* (1969), *Music in Contrary Motion* (1969) e *Music with Changing Parts* (1970). *Music in Twelve Parts* (1971 – 74) de Glass e *Music for Eighteen Musicians* (1974 – 76) de Steve Reich são exemplo de obras que levaram a mudanças significativas no conceito estilístico do minimalismo permitindo que elementos como modulações mais complexas, progressões harmônicas e texturas cada vez mais densas passassem a ser até mais relevantes que a simples ideia do ‘processo’ (SCHWARZ apud CERVO 2005).

TWO PAGES

Music by  
Philip Glass

168 BPM

The image shows a musical score for 'Two Pages' by Philip Glass. It consists of five systems of music, each with a single melodic line on a five-line staff. The tempo is marked as 168 BPM. The music is written in a simple, repetitive style characteristic of minimalism. The first system has four measures. The second system has four measures. The third system has four measures. The fourth system has four measures, with the first measure marked '1.', the second '2.', the third '1.', and the fourth '2. 3.'. The fifth system has four measures, with the first marked '1.', the second '20.', the third '20.', and the fourth '1.'. The second and third measures of the fifth system are marked 'increase to...' and 'decrease to...' respectively, indicating a change in dynamics or articulation.

Fig. 10. Philip Glass (1937 - ): *Two Pages* (1964)

Outro processo a ser analisado nas composições de Glass e outros compositores minimalistas será o *processo aditivo* (ou *subtrativo*) *textural*. Como o próprio nome orienta, este processo consiste na adição de vozes, uma por vez, até que se complete toda a textura. Este padrão se faz presente na obra *North Star* (1977) dentre outras de Glass e também nas obras *Dumming* (1972), *Music for Pieces of Wood* (1973) e *Music for Eighteen Musicians* (1974 - 76) de Reich. (WARBURTON apud CERVO 2005).

A idéia de uma textura que se incrementa (ou se extingue) gradualmente tem muitos antecedentes na música ocidental, mas a maneira pontual como os compositores minimalistas a utilizaram, subjugando a técnica a um processo gradual, e sempre em combinação com outras técnicas de variação gradual, criou efeitos tímbricos de grande variedade, riqueza e sofisticação (...). Assim, o timbre ganha uma importância estrutural de relevância na música minimalista, já que ele é um elemento que pode variar de forma bastante rica e complexa, enquanto os outros elementos de um processo de repetição permanecem estáticos (CERVO, 2005).

Os processos demonstrados na música minimalista, diferentemente da música tradicional ou das vanguardas européias, são totalmente nítidos e transparentes ao ouvinte permitindo que novas relações entre

ele a música possam ser estabelecidas. Como exemplo disto, em declaração sobre os processos que utiliza em suas composições, Glass afirma o seguinte:

Quando fica claro que nada “acontece” no sentido usual, e que em vez disso o “levantamento topográfico” do material musical é que pode atrair a atenção do ouvinte, talvez ele possa descobrir um novo tipo de atenção, em que nem a memória nem a antecipação (os fundamentos psicológicos da música barroca, clássica, romântica e moderna) têm qualquer função na qualidade da percepção musical. Seria desejável que a música fosse apreendida como um meio sonoro puro, como “presente”, livre de estruturas dramáticas (GLASS apud HAMEL, 1976).

Philip Glass é, dentre os compositores minimalistas, o que tem ganhado maior destaque em função das muitas parcerias que vem estabelecendo com as demais áreas artísticas. Para exemplificar, Glass tornou-se bastante conhecido por trabalhar ao lado de Robert Wilson, conceituado produtor teatral, e juntos trabalharam na elaboração da obra *Einstein on the Beach* (1976), ópera em quatro atos para coro, conjunto e solistas além de também esteve ao lado de Richard Serra, escultor minimalista muito associado aos artistas plásticos Donal Judd, Robert Morris e Frank Stella. Participou ainda com a montagem da trilha sonora do filme *Koyaanisqatsi* dirigido por Godfrey Reggio. Finalmente, Glass, vem a ser o “primeiro compositor a ganhar uma dimensão em audiência multi-geracional, na ópera, no teatro, no mundo da dança, no cinema e na música popular – ao mesmo tempo” (GLASS 2012).

## **5. A Arte do Minimalismo / O Minimalismo da Arte**

Como já bem esclarecido no capítulo segundo deste artigo (Contexto Histórico), o movimento minimalista deriva das manifestações que brotaram nas Artes Plásticas em meados dos anos 1950 e 1960. O movimento tomou maiores proporções atingindo às mais diversas áreas artísticas como a Música, a Dança, o Teatro, o Cinema, a Literatura, a Arquitetura e, inclusive, a cultura pop (STRICKLAND 1993). Para se ter uma dimensão, no caso da Música, por exemplo, diversos foram os grupos de *pop music* além dos movimentos *rock* que aderiram à linguagem, reestruturando o movimento no conhecido *progressive rock* (rock progressivo). Passemos agora a verificar como estas linguagens se apropriaram de alguns dos elementos do movimento para a elaboração de suas obras.

### **5.1. Nas Artes Plásticas**

Como visto anteriormente, os principais nomes associados ao minimalismo nas Artes Plásticas são Dan Flavin (Fig. 11), Donald Judd (Fig. 12), Carl André (Fig. 13), Sol LeWitt e Robert Morris (Fig. 14).

Ambos se utilizam das formas geométricas e materiais industrializados na composição de suas obras além do uso de tecnologias modernas, como a luz elétrica, em Flavin e os sistemas periódicos e constantes que, em série, formam uma estrutura nítida dos processos da composição (WANT 2009).

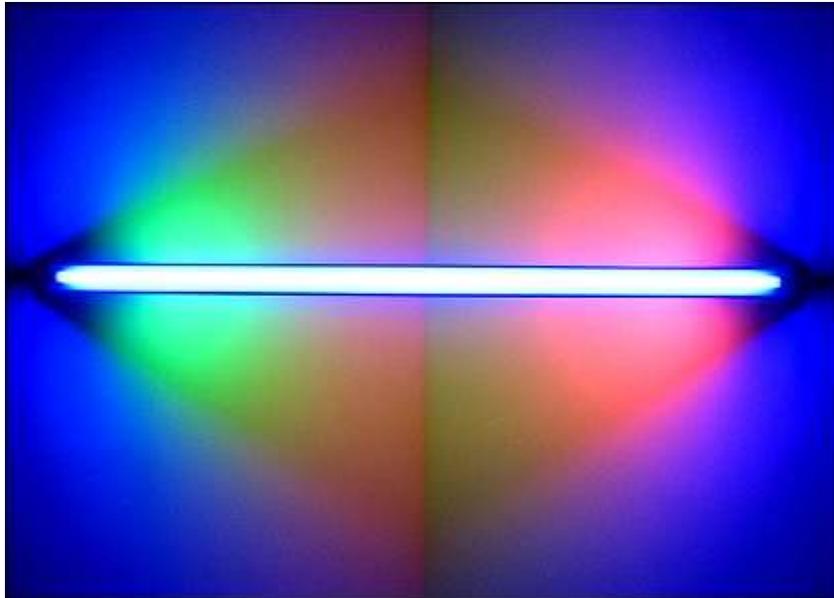


Fig. 11. Dan Flavin (1937 - 1996): *Untitled (to Janie Lee)* (1971)



Fig. 12. Donald Judd (1928 - 1994): *Untitled* (1974)

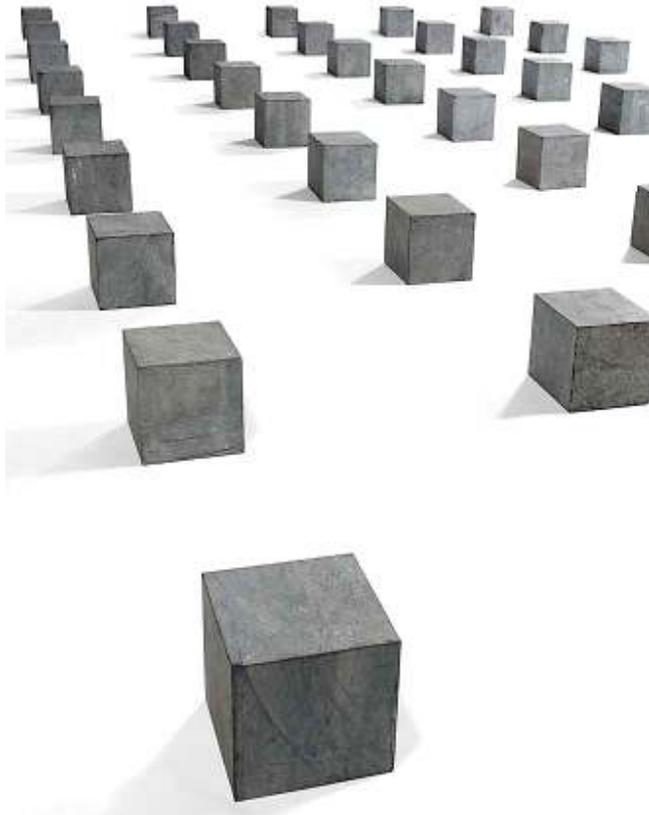


Fig. 13. Carl André (1935): *Belgica Blue Field* (1989)



Fig. 14. Robert Morris (1931): *Untitled* (1969)

## 5.2. Na Dança

O Minimalismo se reflete também na dança, tendo como principais nomes Merce Cunningham (1919 – 2009) (Fig. 15) e Anna Halprin (1920).



Fig. 15. Merce Cunningham (1919 – 2009): *Events at Dia:Beacon* (2008)

Outros coreógrafos se apropriaram da linguagem e técnicas do Minimalismo na elaboração de algumas de suas obras, como a Cia Anne Teresa De Keersmaeker e o Grupo Corpo. Na coreografia *Fase* (1982) (Fig. 16), podemos evidenciar o uso da ou *defasagem* utilizada por Reich. Estes mesmos elementos são encontrados também na coreografia *Clapping Music* (1982) (Fig. 17). Vale ressaltar que em ambas as coreografias, a trilha sonora é a que nomeia a coreografia (*Piano Phase* e *Clapping Music* de Reich) e que os principais elementos típicos da linguagem minimalista absorvidos como fatores que influenciam a movimentação corporal dos bailarinos. No caso de ambos os espetáculos, faz-se o uso do princípio de *defasagem*.

Na coreografia *Sete ou Oito peças para um Ballet* (1994) do Grupo Corpo o coreógrafo Rodrigo Pederneiras (1955) utiliza os elementos contidos na música de Philip Glass – composta especialmente para o grupo – para elaborar um ambiente inteiramente minimalista. Com a parceria de outros artistas, o espetáculo está repleto das estruturas minimalistas, tanto na movimentação corporal dos bailarinos quanto no figurino, cenário, iluminação e demais elementos da obra.



Fig. 16. Cia Anne Teresa De Keersmaecker: *Fase* (1982)



Fig. 17. Cia Anne Teresa De Keersmaecker: *Clapping Music* (1982)



Fig. 18. Grupo Corpo: *Sete ou Oito Peças para um Ballet* (1994)

### 5.3. Na Arquitetura

Ludwig Mies Van der Rohe (1886 – 1969) (Fig. 19) e Tadao Ando (1941) (Fig. 20) são nomes que refletem o movimento minimalista na Arquitetura. As obras são elaboradas de forma a possuírem em sua espacialidade o ordenamento, sempre de forma fluida, clara, transparente e simples, dispondo-se de elementos que sugiram à liberdade e com a utilização de materiais que remontem uma nova época.



Fig. 19. Ludwig Mies Van der Rohe (1886 – 1969): *Mies van der Rohe Pavilion* em Barcelona (1929)



Fig. 20. Tadao Ando (1941): *Chapel* no Japão (1986)

#### 5.4. Literatura, Design, Teatro, e outros

Como vemos, o Movimento Minimalista tem sua repercussão também na literatura com obras de Sam Shepard (1943), Anne Beattie (1947) e Joan Didion (1934). No cinema, encontramos nos filmes *Sleep* e *Empire*, de Andy Warhol (1928 – 1987) a presença de tal linguagem (FARIA 2011). No Teatro, a dramaturgia de Samuel Beckett (1906 – 1989) e no design, podemos observar esta influência na constante presença o uso de reduções e repetições.

#### 6. Conclusões sobre a Relevância do Minimalismo.

Para concluir este artigo, retiramos alguns trechos da pesquisa já realizada sobre o assunto com o intuito de compreender a dimensão que o movimento tomou desde seu surgimento que ressaltam a relevância que o mesmo obteve para as artes nos últimos anos.

É um dos movimentos estéticos mais significativos dos últimos quarenta anos, tendo consagrado internacionalmente nomes como os próprios Steve Reich e Philip Glass, influenciando outros compositores de grande visibilidade, tais como Arvo Part (1936), Louis Andriessen (1939), Michael Nyman (1944), John Adams (1947) e Michael Torke (1961), estimulando jovens compositores em todo o mundo, além de se refletir em uma série de manifestações musicais no mundo *pop* (*new age*, *world music*, etc.) (CERVO 2005, pg. 44).

É anunciada a morte do minimalismo periodicamente, o que pode ser o testemunho mais certo de seu poder de permanência (STRICKLAND 1993 T. A.)<sup>6</sup>.

De acordo com Schwartz, nenhum estilo da música contemporânea recente provocou tanta controvérsia quanto o Minimalismo, sendo que por três décadas esta estética musical foi ridicularizada pelos compositores e críticos do *mainstream* (corrente principal) (SCHWARTZ apud CERVO 2005, pg. 44).

---

<sup>6</sup> “The death of minimalism is announced periodically, which may be the surest testimonial to its staying power” (STRICKLAND 1993, pg. 1)

A arte mínima ou minimalista, tão polêmica quanto simples, tão nihilista quanto provocatória, foi considerada como a culminação da redução modernista que começara com Manet, e que encontrava agora nos materiais industriais como o aço, o plástico, o cimento e a madeira, no geometrismo das formas e no tamanho das construções, o seu estágio apurado ou, tendencialmente, puro (FLORES 2007, pg. 20).

## 8. Referências

BERNARD, Jonathan W. *The Minimal Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*. Perspectives of New Music, Vol. 31, No. 1 (Winter), pp. 86-132, 1993.

CERVO, Dimitri. *O Minimalismo e suas técnicas composicionais*. Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n.11, 2005, p.44-59.

CERVO, Dimitri. *Minimalismo e pós-minimalismo: distinções necessárias*. Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música, UNIRIO, 9 (2007 ago.), p. 35-50, 2007.

FARIA, Fernando Mesquita. *O máximo com o mínimo*. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba, 2011.

GLASS, Philip. Páginas disponíveis em: <<http://www.philipglass.com/bio.php>>. Data de acesso: 16/07/2012.

FLORES, Victor Manuel Esteves. *Minimalismo e Pós Minimalismo*. Covilhã: Livros LabCom, 2007.

JOHNSON, Timothy A. *Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?* The Musical Quarterly, Vol. 78, No. 4 (Winter), pp. 742-773, 1994.

MELLERS, Wilfrid. *A Minimalist Definition*. The Musical Times Vol. 125, N° 1696, Jun. 1984, pg. 328, 1984.

MERTENS, Win. *American Minimal Music*. Londres: Kahn & Averill, 1983.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.

POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists*. Cambridge, USA: Cambridge University Press, 2000.

REICH, Steve. Páginas disponíveis em: <<http://www.steverreich.com/>>. Data de acesso: 16/07/2012.

ROSE, Barbara. *A B C Art. Minimal Art*. California: University of California Press, 1995.

STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

WANT, Christopher. *Minimalism*. Grove Art Online, Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/>>. Data de acesso: 29/05/2012.

WARBURTON, Dan. *A Working Terminology for Minimal Music*. In: Integral Vol. 2. Rochester: University of Rochester, 1988.

## O MINIMALISMO MUSICAL: DEFINIÇÃO, FORMA, CONCEITO E IMPORTÂNCIA PARA A MÚSICA ATUAL

Rodrigo Flamarion Godinho Miranda (PIBIC/CNPq-UEM), Marcus Alessi Bittencourt (Orientador), e-mail: mabittencourt@uem.br

Universidade Estadual de Maringá/Departamento de Música/Maringá, PR.

**Linguística, Letras e Artes / 8.03.03.00-5 Música**

**Palavras-chave:** Minimalismo, Música Contemporânea, História da Música.

### **Resumo:**

Esta pesquisa aborda os principais fatores utilizados para conceituar um importante movimento artístico e musical de nossa sociedade contemporânea: O Minimalismo. A pesquisa tem como objetivo determinar o conceito *Minimalismo* dentro e fora da Música Contemporânea, abordando a veracidade e a problemática deste termo enquanto um conceito de obras, músicas, de compositores, de técnicas, estéticas e de estilos musicais que partem da ideia do “mínimo”, levantando as fórmulas composicionais existentes nas obras de artistas conceituados como sendo Minimalistas. A pesquisa visa ainda determinar o processo histórico no qual surgiu e se desenvolveu tal linguagem, qual a sua finalidade e quais os procedimentos composicionais desta técnica/estética, ressaltando a relevância e importância deste movimento, que se estendeu pelas diversas áreas artísticas e que teve sua repercussão na cultura pop e em vários outros movimentos populares nos últimos 50 anos (NYMAN 1974).

### **1. Introdução**

Durante a década de 60 surgia nos Estados Unidos um movimento artístico que mais tarde viria a ser um dos mais influentes movimentos não apenas musicais, mas também nas mais variadas áreas artísticas além de repercutir fortemente na cultura popular: surgia o Movimento Minimalista (CERVO 2005). Durante este período histórico muitos artistas iniciam uma produção envolta em uma simplicidade e transparência técnica que foram inicialmente denominados com o termo *mínimo* (FLORES 2007).

Quatro grandes nomes estão fortemente associados ao movimento minimalista na música. São eles, Terry Riley (1935– ), La Monte Young (1935– ), Steve Reich (1936–) e Philip Glass (1937– ) (MORGAN 1991). Como que

em resposta ao recém reconhecido movimento minimalista no campo das artes visuais, tais compositores iniciam neste mesmo período um processo de difusão da linguagem minimalista. Tal linguagem, com o passar dos anos, tornou-se comumente encontrada em diálogo constante com obras das diversas correntes artísticas como nas Artes Plásticas (Richard Serra, Donal Judd, Robert Morris e Frank Stella), no Cinema (Andy Warhol), na Dança (Mercê Cunningham e Anna Halprin, no Teatro (Robert Wilson), e também na literatura (Sam Shepard, Anne Beattie e Joan Didion) (FARIA 2011).

## 2. Discussão Teórica

O Minimalismo surge nos Estados Unidos durante a década de 60, sendo este um período amplamente associado aos diversos movimentos alternativos que influenciaram em grande escala o comportamento dos jovens daquela época. Em exemplo a estes movimentos podemos citar o movimento Hippie, o movimento feminista e o movimento negro liderado por Martin Luther King dentre vários outros que também estavam ligados a uma insatisfação e à forte rejeição aos valores tradicionais do sistema ou *establishment* – conjunto dos grupos dominantes dentro de uma sociedade – que eram vistos como “força impessoal que vitimava os cidadãos, os impedindo de exercer sua liberdade” (MORGAN apud CERVO 2005, pg. 45). Desta forma os artistas, imersos neste mesmo contexto, passaram a demonstrar uma insatisfação aos padrões estéticos tradicionais promovendo uma série de movimentos artísticos baseados na simplicidade, na geometria, em padrões técnicos explícitos ao espectador e em transparência nos processos de criação (FLORES 2007).

### 2.1. O Termo

A princípio o conceito *mínimo* foi empregado nas Artes Plásticas para determinar um único procedimento de elaboração ou técnica composicional, sendo usado de forma simplista ou até mesmo, em grande parte, em sentido pejorativo (FLORES 2007, pg. 19). Num segundo momento, o termo passou a ser sinônimo ou conceito que abarcaria uma série de possibilidades artísticas, composicionais, técnicas e até mesmo filosóficas, ao ceder espaço às culturas e às tradições orientais – alicerces desse movimento, em especial na música – além de estar associado à desconstrução de uma linguagem artística predominante na década de 60: o *Expressionismo* (Musical) e o *Abstracionismo* (nas Artes Plásticas). Tais linguagens para alguns artistas conceituados como minimalistas, se demonstravam ‘insanas’

e até mesmo 'mórbidas'. (CERVO 2005, pg. 46). De fato, embora ainda hoje o termo continue gerando divergências entre compositores ou artistas que recebem tal denominação, alguns autores levantam uma série de características estilísticas que são comuns aos artistas minimalistas.

## 2.2. Caracterização

Avaliando inicialmente o fenômeno musical, vemos que o Minimalismo encontra-se intrinsecamente relacionado aos processos de repetição (HAMEL 1976, pg. 188) e em seguida, encontramos alguns outros fatores composicionais como o uso de estruturas formais contínuas, textura rítmica homogênea com uma cor brilhante, paleta harmônica simples e a ausência de linhas melódicas (JOHNSON 1972).

Logo a seguir, encontramos associações mais profundas que, conforme Dan Warburton, podem estar catalogadas da seguinte forma: *phasing* (defasagem ou troca de fases), *linear additive process* (processo aditivo linear), *block additive process* (processo aditivo por grupo), *textural additive process* (processo aditivo textural) e *overlapping pattern* (superposição de padrões) (WARBURTON apud CERVO 2005, pg. 49).

## 2.3. Comparação

Os fatores que caracterizam a linguagem minimalista também podem ser encontrados ao analisarmos uma série de artistas que recebem tal denominação, como Robert Wilson (conceituado produtor teatral) que trabalhou juntamente com Philip Glass na montagem da Ópera *Einstein on the Beach* (1976). Glass também esteve ao lado de Richard Serra, escultor minimalista muito associado aos artistas plásticos Donald Judd, Robert Morris e Frank Stella, caracterizados como os principais nomes do minimalismo nas Artes Plásticas (BATCHELOR 1998). Outro nome de relevância que podemos citar é o do artista plástico Sol LeWitt que segundo o próprio Steve Reich, realiza um diálogo também com sua proposta musical dentre muitos outros nomes associados ao movimento que carregam nas estruturas de suas obras as características do estilo minimalista.

## 3. Conclusões

A Música Minimalista surge da necessidade de uma época que visava a construção de uma linguagem mais clara e transparente em oposição aos padrões já estabelecidos e provenientes da vanguarda européia e representada fortemente por Boulez, Berio e Stockhausen além dos

experimentalistas norte-americanos como Cage e Cowell (CERVO 2005). Essa tendência minimalista alcançou ampla extensão nas demais áreas do campo artístico além de influenciar diversos movimentos como a cultura pop e também diversos nomes do cenário artístico em todo o mundo especialmente na música (NYMAN 1974).

O Movimento Minimalista possui extrema relevância do ponto de vista histórico além de técnico, filosófico e artístico, porém se faz necessária ampla pesquisa e investigação de sua repercussão dentro e fora do país e, conforme Cervo, embora este seja um dos movimentos que mais tenham causado controvérsias no que se refere à Música Contemporânea, ainda tem sido objeto de descaso e pouco aprofundamento dentro do ambiente acadêmico das universidades nacionais e internacionais (CERVO 2005).

#### 4. Agradecimentos

Agradeço enormemente à orientação oportuna, a oportunidade de trabalhar com este tema, aos sábios conselhos e à paciência do Professor Doutor Marcus Alessi Bittencourt.

#### 5. Referências

- BATCHELOR, D. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- BERNARD, Jonathan W.. **Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music**. American Music, Vol. 21, No. 1 (Spring), p. 112-133, 2003.
- CERVO, Dimitri. **O minimalismo e suas ideias composicionais**. Per Musi, Belo Horizonte, Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n.11 (jan-jun), p.44-59, 2005.
- HAMEL, Peter Michael. **Auto Conhecimento Através da Música**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- FARIA, Fernando Mesquita. **O máximo com o mínimo**. Curitiba: ABRALIC, 2011.
- FLORES, Victor Manuel. **Minimalismo e Pós-Minimalismo**. Covilhã: LabCom, 2007.
- JOHNSON, Ton. **The Voice of New Music**. Paris: Editions 75, 1972.
- MERTENS, Win. **American Minimal Music**. New York: Alexandre Broude Inc., 1983.
- MORGAN, Robert. **Twentieth-Century Music**. New York: Norton, 1991.
- NYMAN, Michael. **Experimental Music: Cage and Beyond**. New York: Schirmer Books, 1974.