

FORMA TELEOLÓGICA E MINIMALISMO MUSICAL

*Julio Cesar Lancia**
jclancia@gmail.com

RESUMO: Teleologia musical, ou seja, a idéia de que a música se movimenta no tempo visando chegar a algum lugar foi uma idéia dominante no pensamento musical ocidental até o aparecimento da música não teleológica da chamada Escola de Nova York – a de John Cage especialmente. Pretendo expor a discussão sobre esse conceito no século XX e apresentar a proposta alternativa oferecida por Robert Fink ao tratar de minimalismo, que nos servirá de guia para a revisão do conceito de teleologia em música.

PALAVRAS-CHAVE: Teleologia musical; minimalismo musical.

ABSTRACT: Musical teleology, or the idea of goal-directed music moving in time, was one of the most significant ideas in Western music until the arrival of the anti-teleological music of the so-called New York School – especially John Cage. My aim is to explain the discussion on that matter in the twentieth century and introduce the alternative proposal of Robert Fink as he deals with minimal music. His writings will lead us through a revision of the concept of teleology in music.

KEY-WORDS: Musical teleology; minimal music.

INTRODUÇÃO, OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA

Esta exposição retoma a discussão sobre teleologia em música a partir de estudos sobre o minimalismo norte-americano. A idéia de uma música que se movimenta no tempo visando chegar a algum lugar, geralmente a um clímax ou algo equivalente a um ou mais pontos culminantes, e que, uma vez atingido tal objetivo, só lhe resta a conclusão, foi noção dominante na música ocidental, especialmente durante o período de predominância da tonalidade, e não perdeu de todo sua importância. Na música pós-serial, a partir de K. Stockhausen e principalmente de John Cage em diante, tal direcionalidade teve como contrapartida a sucessão de eventos com pouca ou nenhuma interconexão excetuando-se o fato de terem sido colocados em seqüência. Também podemos encontrar ênfase em processos que substituem a ação controladora e organizadora do compositor. Tais procedimentos renderam a esse tipo de música o rótulo “anti-teleológica”.

Esse posicionamento binário – teleológico x anti-teleológico – levou a discussão a um impasse: toda música seria de um ou outro tipo.

Com a publicação de *Repeating Ourselves: American Minimal Music as a Cultural Practice* de Robert Fink, em 2005, essa discussão é retomada. Partindo de um novo olhar sobre músicas repetitivas, ou seja, minimalismo e músicas de pulsação regular, esse autor oferece uma alternativa ao impasse e propõe uma variedade de teleologias que ele chama de “teleologias recombinantes”.

Assim, nosso trabalho se justifica pela possibilidade de retomada de uma discussão estético-filosófica muito relevante dentro da História da Música que havia chegado a um beco sem saída.

* Julio Cesar Lancia é mestrando do programa de pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) sob a orientação da Profa. Dra. Lia Vera Tomás. Contatos: jclancia@gmail.com

TELEOLOGIA E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA OCIDENTAL

A palavra teleologia cobre toda uma linha de argumentação filosófica derivada das “quatro causas” de Aristóteles¹. Partindo da palavra grega *telos*, traduzida para o Latim como *finis*, muito se tem discutido sobre o conceito de “causa final”. Por conta de muitas implicações, os filósofos modernos têm evitado o uso do termo “causa final” e preferem falar de “explicação teleológica” para referir-se a eventos em termos de fins, objetivos ou propósitos². Para evitar a necessidade de explicitar distinções entre fins e propósitos, e em concordância com a aplicação do termo à música a partir de Leonard Meyer, este texto também adotará a mencionada terminologia teleológica.

Um todo cujas partes mantenham relações de causa e efeito em termos de finalidade é normalmente chamado de “orgânico” ou “unidade teleológica”. A frequência com que encontramos o termo “orgânico” utilizado para definir obras musicais demonstra claramente a preocupação teleológica de filósofos, compositores e teóricos. Arthur Schopenhauer imaginava a abstrata luta tonal como representação da própria Vontade. Heinrich Schenker fala em um “desejo inato” da condução de vozes de cumprir seu destino³. Schoenberg diz: “Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo” (SCHOENBERG, 1996, p.27 – grifos do original).

Falando da música de Bach a Bartók, Leonard Meyer, em *Music, the Arts, and Ideas*, afirma que:

Por causa de sua estrutura e seus padrões bem demarcados – embora não necessariamente óbvios – e também por causa de nossa experiência prévia com sua gramática e sintaxe, percebe-se que tal música tem direção e metas com propósitos. Na medida em que ouvimos, fazemos previsões – ainda que inconscientes – a respeito de para onde a música está indo e como chegará lá (MEYER, 1967, p.71).

E completa: “Essa música que visa atingir um objetivo⁴ chamarei de *teleológica*” (*idem*, p.72).

Ou, como explica Wim Mertens:

Desde o começo do século XVII, a música ocidental tem sido caracterizada por desenvolvimento lógico causal e por um clímax como o momento de finalidade teleológica. Através de contradições que são integradas dialeticamente – através da harmonia, melodia, ritmo, densidade e intensidade, etc., – a obra cria uma tensão fisiológica que cresce em direção a um clímax e então se dissolve em relaxamento (MERTENS, 1983, p.102).

“Essa sensação de que a obra musical como um todo ‘vai a algum lugar’ (e que faz você, ouvinte, querer ir também) tem sido considerada a virtude da música ocidental” (FINK, 2005, p.31).

¹ As quatro causas aristotélicas estão explicadas em sua *Física*, Livro II, Capítulo 3.

² Cf. PARKINSON, 1993, p.288.

³ Arthur Schopenhauer. *O mundo como Vontade e Representação*, e Heinrich Schenker, *Der Freir Satz* (Composição livre) *apud* FINK, 2005, p.31.

⁴ “Goal-directed music” no original.

Leonard Meyer aplicou o termo “música teleológica” para contrastá-la às tendências contemporâneas que chamou de “anti-teleológicas”, “não-cinéticas” ou “estáticas”, referindo-se a K. Stockhausen e em especial à música aleatória e indeterminada, à Escola de Nova York – John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown:

A música da vanguarda não nos leva a ponto de culminação algum – não estabelece qualquer objetivo ao qual se dirigir. Não incita a nenhuma expectativa, exceto que, presumivelmente, ela vai parar. Não é nem surpreendente nem, uma vez que você se acostume aos seus sons, particularmente alarmante. Simplesmente está lá (MEYER, 1967, p.72).

Robert Fink destaca o maniqueísmo desse tipo de posicionamento – ou a música é teleológica ou é anti-teleológica – e concorda que “o rigor epistemológico era irrefutável em 1963, mobilizado para explicar um caso específico extremo: a música aleatória de John Cage e seus seguidores imediatos.” (FINK, 2005, p.32) Convém lembrar que, dos quatro “pais” do minimalismo rigoroso, apenas La Monte Young já havia composto sua primeira obra minimalista, *Trio for Strings*, de 1958. Apesar de ser uma obra estática por excelência e inspirada na técnica dodecafônica, o compositor liga a peça à tradição teleológica ocidental: “o trio é uma peça bastante tonal. Ela é mais ou menos em Dó... provavelmente em Dó menor... Ela não começa lá, mas chega lá: na cadência da exposição, na cadência da recapitulação e na cadência da coda” (POTTER, 2002, p.39)⁵. Percebam a terminologia teleológica quando ele menciona cadências, exposição, recapitulação e coda. Terry Riley só viria a compor *In C* em 1964. Steve Reich e Philip Glass começariam suas primeiras obras minimalistas depois de 1965.

Quando Michael Nyman publica seu *Experimental Music: Cage and Beyond*, em 1974, a vanguarda musical já tinha feições bastante distintas. Aliás, ele é o primeiro a diferenciar a música de vanguarda de tradição européia – Stockhausen e Boulez – da música experimental feita deste lado do Atlântico – Cage e outros norte-americanos. Esse é também o primeiro estudo a dedicar um capítulo – o último – ao minimalismo. Para Nyman, a música experimental está mais interessada em processos⁶ sonoros do que na organização controlada e articulada de “objetos temporais”. Seguindo a linha de L. Meyer, Nyman afirma que a música experimental substitui a direcionalidade de “objetos-temporais” (teleologia) pela sucessão de eventos no tempo, tempo esse que é definido pelas necessidades inerentes a cada processo. Um dos exemplos citados é *Pendulum Music* de Steve Reich (NYMAN, 1974, p.11), na qual quatro microfones são impulsionados e balançam pendurados em seus cabos e assim continuam até cessarem seus movimentos sem a intervenção humana. Desse modo, o minimalismo de então⁷, movido por processos, como fica explícito no título do manifesto de Steve Reich de 1968 – *Music as a Gradual Process*⁸ – se enquadraria claramente na categoria de música anti-teleológica⁹.

⁵ Para uma investigação historiográfica e musicológica do minimalismo cf. POTTER, 2002. Para uma abordagem introdutória resumida cf. CERVO, 2005.

⁶ Cf. NYMAN, 1974, capítulo 1, para uma descrição mais detalhada de processos e outros conceitos que separam a música de vanguarda da música experimental.

⁷ Vale mencionar que o minimalismo mudou muito suas feições originais desde meados da década de 1970.

⁸ Cf. REICH, 2002.

⁹ Nyman evita a palavra teleologia e utiliza o termo “goal-directedness” em seu lugar.

O próximo estudo a tratar de teleologia na música pós-serial, e dessa vez trabalhando especificamente sobre minimalismo é o já mencionado livro de Wim Mertens, *American Minimal Music*, de 1980¹⁰. Tomando uma postura diretamente adorniana ele declara:

Em um sistema completamente determinado não pode haver centro, ou melhor, o centro está em todo lugar e em lugar nenhum, de modo que a unidade da obra é fragmentada. A obra pós-serial desenvolveu um tipo de “perspectivismo” pluralista que se diferencia radicalmente da teleologia dialética tradicional, porque exclui a possibilidade de síntese dialética. Uma abordagem voltada a atingir um objetivo¹¹ não é mais plausível porque todas as perspectivas são legítimas, desse modo não é possível atingir o objetivo último, isto é, a obra. Agora, estão igualmente ausentes o ponto de vista único da obra, que não mais existe, e sua hierarquia de parâmetros (MERTENS, 1983, p.100).

E a respeito do minimalismo:

A música repetitiva não tem uma direcionalidade tão óbvia [quanto a música teleológica]: não progride ao longo de uma linha reta, mas pode mudar repentinamente de uma sincronia para a próxima (Glass), pode mover-se através de um processo gradual de defasagem (Reich), ou pode carecer totalmente de direcionalidade (Young) (*idem*, p.102).

Percebam que “unicidade” pode ser compreendida como “organicidade” e que, por influência do pensamento de Theodor W. Adorno, a teleologia passa a ser “dialética”. Fink ainda observa que “o binarismo se tornou tão reificado em Mertens que ele simplesmente define *música repetitiva* (seu termo para o minimalismo) como o oposto de *música dialética*, a música da ‘memória e expectativa’” (FINK, 2005, p.34).

Fica claro então que para todos esses autores anteriores a R. Fink, toda música de descendência cageana é explicitamente anti-teleológica. Fink retoma a filosofia libidinal de Deleuze/Guattari e Lyotard utilizada por Mertens e da criação de desejo sob um ponto de vista Lacaniano – teorias das quais não tratarei, visto que isso fugiria demais do escopo deste trabalho. Ele reconhece que tanto essa via quanto a posição binária dominante levam o problema teleológico a um “buraco-negro epistemológico” (*idem*, p.39). A partir daqui, Fink propõe a existência de gradações teleológicas intermediárias que ele batiza de “teleologia recombinante”, da qual tratarei a seguir.

TELEOLOGIA RECOMBINANTE E MINIMALISMO

Como já foi dito, a finalidade última na música teleológica tradicional é o clímax, após o qual a obra, o movimento ou a seção perdem sua razão de continuidade e, portanto, só podem terminar. “A música teleológica tradicional é a música do desejo, do agradável retardar e rodear uma meta determinada sintaticamente que Jacques Lacan identifica com a ordem do Simbólico e a Lei do Pai – e a musicologia pode identificar com a Lei da Tonalidade (teleológica)” (*idem*, p.38).

A maior parte das músicas teleológicas ocidentais – eruditas ou não – mantém uma coincidência de escala,

¹⁰ Tradução para o inglês de 1983, com prefácio de Michael Nyman. De acordo com R. Fink, o trabalho de Mertens ainda é o único estudo crítico cultural relevante dedicado ao minimalismo (FINK, 2005, p.33). Caso ele esteja correto, o estudo de Fink pode ser considerado o segundo.

¹¹ “Goal-directed”.

...uma congruência fenomenológica básica com a maneira que percebemos os ritmos corporais quotidianos. A escala temporal dos arcos de tensão e relaxamento individuais (ou acumulativos) na música classicamente teleológica se relaciona intimamente à escala temporal dentro da qual instintos básicos como a fome e o desejo sexual se manifestam para a consciência (*idem*, p.44).

Em outras palavras, podemos imaginar um ato sexual que se encaixa perfeitamente dentro da escala temporal, das divisões, das cadências e dos *crescendi* e fortíssimos, das pausas e dos pianíssimos de um movimento sinfônico – ou de uma sinfonia inteira se formos suficientemente imaginativos e estivermos em boa forma física. Também podemos imaginar uma partida de futebol acontecendo em sintonia com a trilha sonora de uma música teleológica, cada avanço coincidindo com um movimento de crescimento de tensão, cada atraso para o goleiro, um anticlímax, e assim por diante. A música programática e as trilhas sonoras de filmes são os exemplos mais óbvios. Uma canção popular com suas divisões menores poderia coincidir com a maneira como percebemos outras atividades mais cotidianas.

Se imaginarmos esses arcos de tensão e relaxamento em uma escala temporal que não tenha esse tipo de coincidência, se forem rápidos ou lentos demais, eles abandonam a “escala humana” e não seriam percebidos conscientemente; a mente não poderia imaginar uma resposta corporal semelhante. Teríamos aí “tipos intermediários de teleologia” (*idem*, p.43), e não ausência de teleologia. Seria uma teleologia anti-natural, ou não humana, típica de máquinas, por exemplo. O autor não nega a possibilidade não-teleológica: “... há alguns estilos musicais verdadeiramente não-teleológicos (John Cage, La Monte Young, Brian Eno), mas qualquer música com um pulso regular, um centro tonal claro e algum grau de processo tem maior probabilidade de ser um exemplo de teleologia recombinante” (*idem, ibid.*). No entanto, poderíamos questionar a real existência de qualquer música anti-teleológica se considerarmos que o ouvinte pode, durante a escuta, atribuir à peça um sentido causal qualquer ao estabelecer conexões entre estruturas musicais aparentemente não relacionadas.

Teoricamente, a taxonomia de teleologias recombinantes pode ser infinita. Pode-se, por exemplo, meramente estender a escala temporal a várias horas – como obras de Philip Glass e de Terry Riley – ou reduzi-la a um mero ciclo de quatro compassos e repeti-los indefinidamente. Pode-se também manter a duração tradicional de uma obra musical e reduzir drasticamente a quantidade de mudanças teleológicas dentro desse tempo – como nos processos de defasagem de Steve Reich.

Uma segunda ruptura mais radical com a teleologia clássica também é proposta:

No paradigma clássico – Beethoveniano – de teleologia, o complexo arco de uma única curva de tensão e relaxamento coincide exatamente com o formato da peça, que pode interagir dialeticamente com simetrias formais mais antigas (exposição, repetições, recapitulações), mas no final das contas o *telos* determina a forma (*idem*, p.45).

Portanto, se separarmos teleologia da forma, abrimos a porta para uma enorme variedade de combinações. Clímax sem motivação por tensão, “do nada”; momentos sem nenhuma direcionalidade seguidos diretamente por um clímax; séries de clímaxes contínuos; arcos de tensão sem clímax, só tensão sem relaxamento; inversões; fragmentações e ausências de hierarquizações; improvisos livres irrompendo no meio de uma estrutura tradicional, e por aí afora.

Outra recombinação, talvez a mais facilmente reconhecível, pode ser um arco completo de tensão e relaxamento em apenas um ou poucos compassos, repetido constantemente e que pode ser sobreposto a outros módulos em camadas. Temos aqui a base de toda música de pistas de dança, o material base dos DJs. Podemos ainda adicionar e subtrair notas e tempos aos compassos e reconheceremos Philip Glass. Se gradualmente substituirmos notas por pausas e vice-versa, ouviremos Steve Reich. Caso os blocos sejam idênticos, sobrepostos em tempos variados dentro da pulsação básica e trocados com regularidade, encontraremos a fórmula para *In C* de Terry Riley.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sintonia com o pensamento contemporâneo, uma das maiores vantagens de pensarmos a questão teleológica em termos de teleologias recombinantes é derrubar velhos dualismos, e isso permite que retomemos um debate aparentemente esgotado. A volta dessa questão à pauta de discussões é bem-vinda e abre caminho até, quem sabe, para pensarmos na formulação de uma taxonomia das teleologias – mesmo que esta pareça teoricamente infinita. Isso seria de grande valia na compreensão dos mais diversos estilos musicais de quaisquer épocas e regiões, além de ampliar o leque de possibilidades à disposição dos compositores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERVO, Dimitri. *O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2005.

FINK, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. California: University of California Press, 2005.

MERTENS, Wim. *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill Publishers, 1983.

MEYER, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Music; with a New Postlude*. Chicago: University of Chicago Press, 1967 (1994).

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

PARKINSON, G. H. R. Different Types of Causation. In: PARKINSON, G. H. R. & et al. (ed.) *An Encyclopaedia of Philosophy*. London: Routledge, p.279-300, 1993.

POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. New York: Cambridge University Press, 2002.

REICH, Steve. *Writings on Music, 1965-2000*. New York: Oxford University Press, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 3ª ed.1996.