

## **Eisenman e Reich**

*relações operativas e processuais entre duas obras da década de 60*

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**

Faculdade de Arquitetura

Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura-PROPAR

Dissertação apresentada ao PROPAR como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura

Orientadora

Profa. Dra. Maria Paula Recena

Porto Alegre

2021

Felipe Ferla da Costa

## **Eisenman e Reich**

*relações operativas e processuais entre duas obras da década de 60*

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias – FAU-USP

Profa. Dra. Cláudia Piantá Costa Cabral – PROPAR/UFRGS

Prof. Dr. Pedro Engel Penter – FAU-UFRJ

## Agradecimentos

À minha família pelo apoio irrestrito durante o mestrado. À Profa. Dra. Maria Paula Recena pelo tempo e orientação dedicados ao presente trabalho. Aos professores do PROPARG, em particular à Profa. Dra. Cláudia Piantá Costa Cabral, pelas várias e enriquecedoras discussões acerca não só da minha dissertação, mas de uma série de questões relativas à arquitetura em seus mais diversos âmbitos. Aos meus colegas no PROPARG cujo empenho em suas respectivas pesquisas e troca de ideias me foram de grande incentivo. À CAPES pela bolsa concedida. À UFRGS por possibilitar a mim e a muitas outras pessoas acesso ao ensino e a produção científica gratuita e qualificada. E a todos os meus amigos que no período da elaboração desta dissertação me apoiaram nas mais diferentes circunstâncias.

## Resumo

Esta dissertação compara as operações formais empregadas pelo arquiteto norte-americano Peter Eisenman com conceitos estipulados pelo compositor norte-americano Steve Reich. Tal comparação diz respeito à obra *House II* (1969-1970), de Eisenman, e aos conceitos elaborados no texto *Music as a Gradual Process* (1968), de Reich, com atenção especial à operação empregada por Reich conhecida como defasagem, usada particularmente em sua obra *Piano Phase* (1967). Tanto Eisenman na arquitetura quanto Reich na música empregam, em obras feitas nas décadas de 1960 e 1970, não apenas o conhecimento que constitui a teoria e a prática de suas respectivas disciplinas, mas também influências de artistas visuais chamados minimalistas, que emergiam na cena artística de Nova Iorque no mesmo período. São eles, especialmente, Robert Morris, Richard Serra e Sol LeWitt. Eisenman e Reich procuraram elaborar obras, arquitetônicas ou musicais, nas quais o resultado final e as operações para sua realização coincidem: processo e trabalho se tornam um único objeto. A metodologia adotada para realizar a aproximação que esta dissertação propõe inclui a produção de diagramas e imagens que aproximam o desenvolvimento de *House II*, de Eisenman, e a obra *Piano Phase*, de Reich. Essa aproximação, além de explicar as operações utilizadas por ambos, instaura um campo comum que permite comparar as duas abordagens ao ressaltar semelhanças, divergências e operações em comum, geradoras das obras em questão. O objetivo desta dissertação não é apenas explicitar as correspondências e discrepâncias entre obras originadas em diferentes disciplinas (arquitetura e música), que compartilham como conceito principal a noção de processo como elemento que delimita forma e conteúdo, mas ressaltar novas possibilidades interpretativas com base nessa aproximação.

## **Abstract**

*This dissertation compares the formal operations employed by the American architect Peter Eisenman with concepts stipulated by the American composer Steve Reich. This comparison concerns the Eisenman's House II (1969-1970) and the concepts elaborated in the text Music as a Gradual Process (1968), by Reich, with special attention to an operation employed by him known as phasing, used particularly in his piece Piano Phase (1967). Both Eisenman in architecture and Reich in music addressed in their works made in the 1960s and 1970s not only the knowledge that constitutes the theory and practice of their respective fields, but also, influences from the so-called minimalists emerging in the New York art scene in the same period with artists such as Robert Morris, Richard Serra, and Sol LeWitt. Eisenman and Reich sought to elaborate works, architectural or musical, in which the final result and the operations used for their realization coincide: process and work become a single object. As a methodology, diagrams and images referring to the development of Eisenman's House II will be employed together with diagrams of Reich's Piano Phase. The approximation of such images, in addition to explaining the operations used by both, works as a means of comparing the approaches of each one, their similarities and divergences, as well as how the idea of one or more operations can generate a complete work. The purpose of this dissertation is not only to make explicit the correspondences and discrepancies among works made in different disciplines (architecture and music), which have as their main concept the notion of process as an element that delimits form and content, but to highlight new interpretative possibilities based on this approximation.*

# Sumário

Apresentação. 10

Introdução. 21

Delimitação do tema. 21

Objetivos e justificativa. 23

Fundamentação teórica. 25

Metodologia. 26

Capítulo 1- Arquitetura com base em transformações formais. 28

1.1- Forma genérica e forma específica. 28

1.2- Diagramas, *grids* e processo. 30

1.3- O *grid* de nove quadrados. 34

1.4- O problema dos nove quadrados. 40

Capítulo 2- Minimalismo: de objetos específicos a antiformas. 43

2.1- Minimalismo: características gerais. 43

2.2- Eisenman e LeWitt: geometrias operativas. 46

2.3- A obra como processo. 51

2.4- Eisenman e Morris: *antiforms* e *blank forms*. 54

2.5- Eisenman e Serra: objeto e tempo. 58

Capítulo 3- Música e Processo. 63

3.1- A exposição *Anti-Illusions*. 63

3.2- *Piano Phase* e *Music as a Gradual Process*. 67

3.3- Os precedentes de Reich. 69

3.3.1- La Monte Young e o *drone*. 69

3.3.2- Terry Riley e a repetição. 75

3.4- Steve Reich e a música como processo gradual. 79

Capítulo 4- Eisenman e Reich. 86

4.1- Considerações preliminares. 86

4.2- Defasagem. 89

4.3- Processo. 92

Capítulo 5- *House II* e *Piano Phase*. 98

5.1- *House II*. 98

5.2- *Piano Phase*. 100

5.3- A defasagem nas obras. 101

5.4- Vestígios do processo na *House II*. 105

5.5- Processo e estrutura oculta. 111

Capítulo 6- Considerações finais. 121

7- Lista de ilustrações. 135

8- Bibliografia. 144

## Apresentação

*A forma é realmente um objetivo? [...] Não é o processo que é essencial?*

MIES VAN DER ROHE, 1927, apud KENTGENS-CRAIG 1999, p. 162

*O que a música exalta de forma rapsódica com a linguagem "indiferente" de hoje é sua própria construção [...] Na verdade, pode-se dizer que o processo em si é o Zeitgeist do nosso tempo.*

FELDMAN, 2012, p.139-140

Em determinado momento da elaboração deste trabalho, revelou-se necessário especificar de maneira mais concisa as origens de meu interesse pelos temas da dissertação, sejam eles de caráter arquitetônico ou musical. Esta apresentação, portanto, tem como intuito salientar um conjunto particular de circunstâncias cuja totalidade resultou na presente dissertação.

Aos 12 anos em 2005, em Canoas, eu já estava familiarizado com o grupo de Nova Iorque *Sonic Youth*, cuja música se apresentava mais interessante em relação ao *pop* vigente no período. Buscando sempre mais informações acerca deste grupo e de outros, minhas fontes se limitavam basicamente a revistas, livros e lojas de discos usados.

Ainda naquele ano, comprei uma edição da revista *Bizz*, e uma das reportagens dizia respeito à discografia comentada do grupo *Sonic Youth*, que havia se apresentado recentemente no Brasil e no ano seguinte, em 2006, iria completar 25 anos de carreira. Ao ler este texto, um dos álbuns comentados me chamou a atenção: *SYR 4 (Goodbye 20th Century)* (Figura I), um álbum duplo de 1999 em que o grupo executa releituras de obras de compositores contemporâneos, tais como John Cage, Christian Wolff e Pauline Oliveros. Este álbum em particular foi minha introdução não apenas à música erudita contemporânea, mas também

à chamada música minimalista e de processo, especialmente a partir da releitura executada pelo grupo da obra *Pendulum Music*, do compositor norte-americano Steve Reich (ver página 65-66).

Eventualmente, nos anos seguintes, tomei conhecimento das demais obras destes compositores, suas biografias, métodos e raciocínios particulares em relação à prática musical. Entretanto, foi a ideia de *processo* presente nas obras de Reich (em particular as que se utilizam da operação de defasagem) e nas obras de outros compositores a ele associados que se revelou uma das mais intrigantes para mim. Delimitar antecipadamente um conjunto de regras que seriam aplicadas em um material específico e permitir que elas agissem (quase que) independentemente era, para mim, uma alternativa ao mesmo tempo radical e atrativa, se comparada aos tradicionais preceitos relativos ao ato de compor. Esta abordagem me pareceu ainda mais expressiva ao entrar em contato, em 2006, com os álbuns *Discreet Music*, de 1975, e *Ambient 1: Music for Airports*, de 1978, do compositor inglês Brian Eno. Nestes álbuns, diagramas referentes à elaboração de determinadas faixas estão presentes em suas contracapas como instrumento explicativo e operacional dos métodos empregados pelo compositor (Figuras II e III).

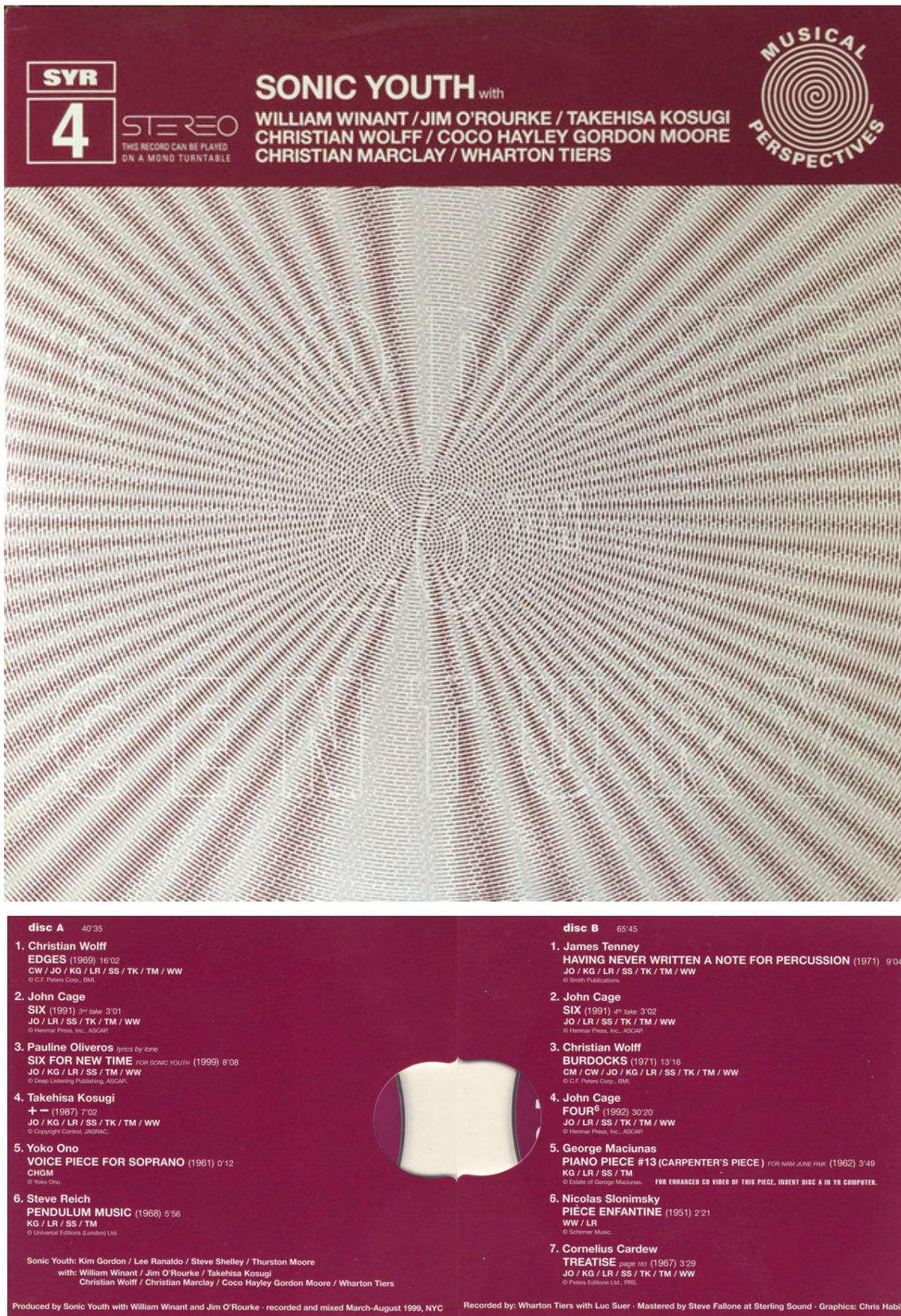


Figura 1- [Acima] Capa do álbum SYR 4 (*Goodbye 20th Century*). [Abaixo] Gatefold do álbum SYR 4 (*Goodbye 20th Century*). Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Sonic-Youth-Goodbye-20th-Century/release/338845?ev=rr](https://www.discogs.com/pt_BR/Sonic-Youth-Goodbye-20th-Century/release/338845?ev=rr). Acesso em: 21 de março de 2021.

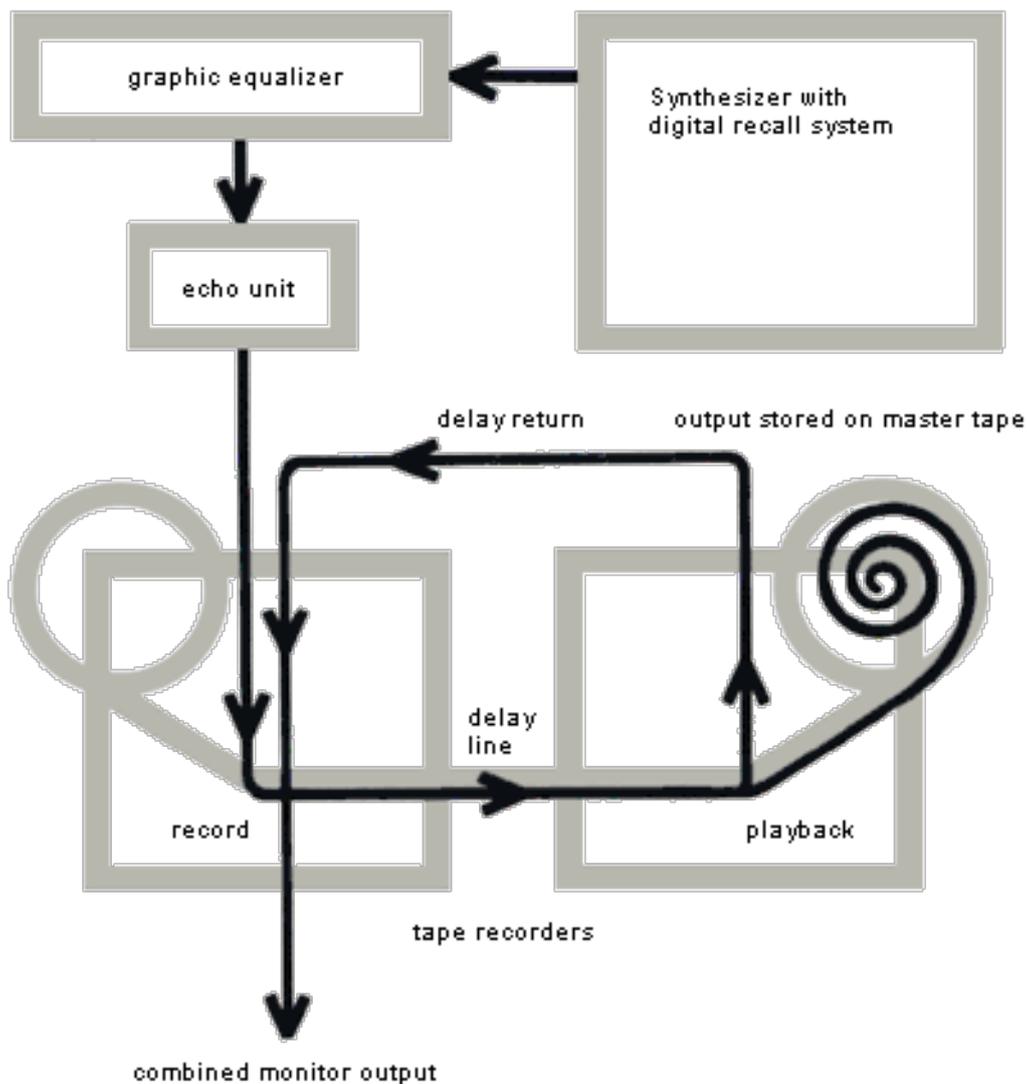


Figura II- Diagrama operacional do álbum *Discreet Music*, de 1975. Eno compôs duas frases musicais distintas que seriam executadas de maneira repetitiva pelo sintetizador (*Synthesizer with digital recall system*), que é então conectado a um equalizador gráfico (*graphic equalizer*), responsável por mudanças de timbre destas frases, e a uma unidade de eco (*echo unit*), que grava e repete de maneira periódica estas mesmas frases. Este sinal é conectado ao gravador de fita 1, que registra os sons resultantes (*record*) e os passa para o gravador de fita 2, sendo então executados (*playback*). Contudo, a saída de som do gravador de fita 2 é reconectada à entrada do gravador de fita 1 (*delay return*), gerando assim uma realimentação no sinal (*delay line*) que propicia, portanto, o acúmulo e eventual deterioração de permutações do mesmo material, sem interferências radicais realizadas por parte do compositor neste processo que também é gravado (*output stored on master tape*). Uma variação desta técnica já era empregada por Terry Riley (compositor discutido nesta dissertação nas páginas 75-79) desde 1963 e era chamada pelo próprio de *time-lag accumulator* (CARL, 2009, p.36). Fonte: [https://lh3.googleusercontent.com/proxy/ozM8fN5gnNEFk4h5LWMAwkn02vNnu3ADJoN4zO6AYoi3FtpgxNEU2UnCvzKiGRaAw66LQOBattMmTTXQMxhUsksh--e3p1YITLsomuustRf-f\\_7HdDK12K5vFR\\_Am9k](https://lh3.googleusercontent.com/proxy/ozM8fN5gnNEFk4h5LWMAwkn02vNnu3ADJoN4zO6AYoi3FtpgxNEU2UnCvzKiGRaAw66LQOBattMmTTXQMxhUsksh--e3p1YITLsomuustRf-f_7HdDK12K5vFR_Am9k). Acesso em: 22 de março de 2021.

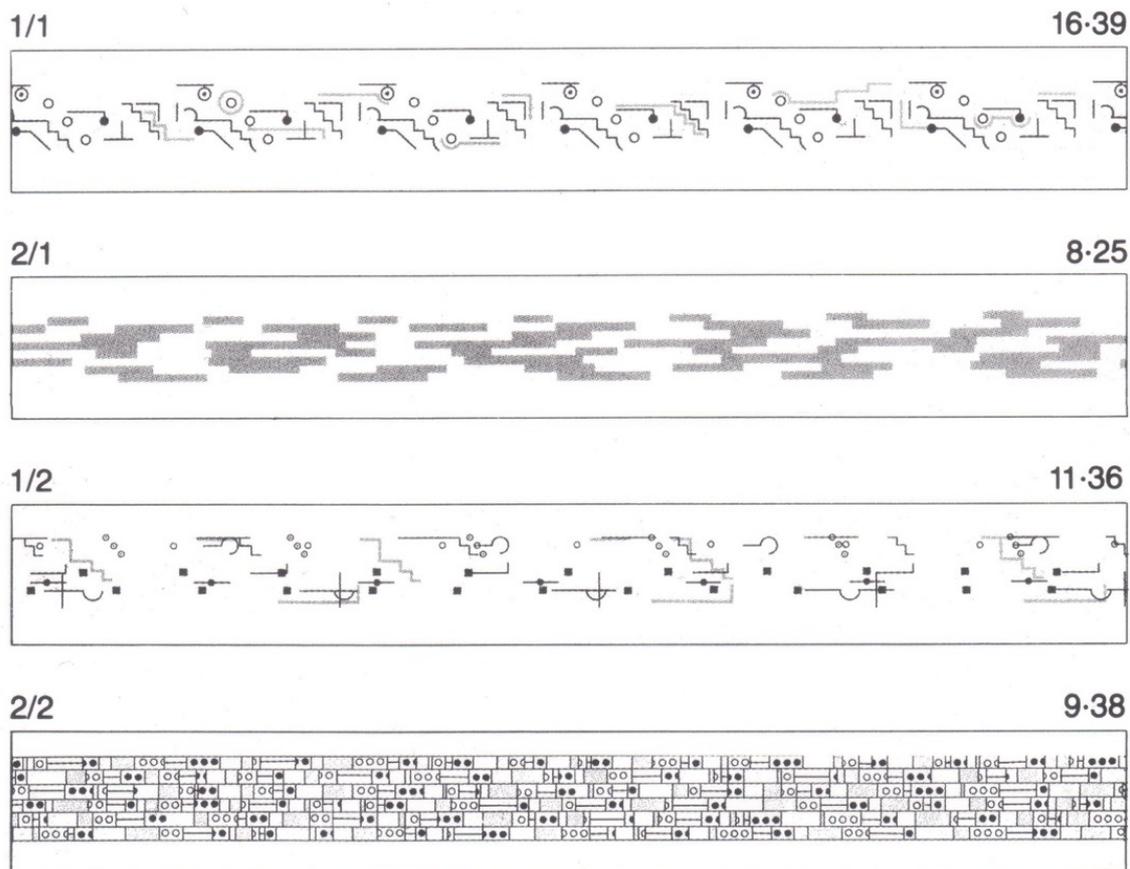


Figura III- Diagramas presentes na contracapa de *Ambient 1: Music for Airports*, de 1978, correspondendo a cada uma das quatro faixas que constituem o álbum. A estratégia de Eno em cada faixa individual foi trabalhar com um conjunto limitado de materiais de durações distintas gravados em *loops* de fita. Devido a estas discrepâncias temporais, ao serem executados em simultâneo, estes começam a defasar-se entre si, sendo então os resultados minimamente alterados pelo compositor. Os procedimentos empregados por Eno neste álbum em particular evidenciam de maneira inteligível a influência das primeiras obras de Reich. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/76/18/c6/7618c69e712f150eba8da3ee944d17e0.jpg>. Acesso em: 22 de março de 2021.

Com este interesse pela música contemporânea, foi natural que minhas ambições acadêmicas se voltassem à música, em particular à composição. Um pouco antes do concluir o Ensino Médio em 2009, comecei a ter aulas particulares de violão erudito e teoria musical a fim de me preparar para as provas do curso de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nas quais não fui aprovado. Mais tarde, entre 2010 e 2011, matriculei-me na oficina de Teoria e Percepção Musical (OTP) e fui aceito no curso de extensão em violão erudito, ambas atividades oferecidas pela própria UFRGS.

Concomitantemente a estas atividades, passei a ter aulas particulares de composição.

Desde fins de 2010, percebi aos poucos certa incompatibilidade entre a música que de fato apreciava e aquela que teria que estudar e praticar, caso me dedicasse integralmente a um curso relacionado a esta disciplina. Além disso, ao expressar tais insatisfações para meu professor de composição, ele comentou que possivelmente um curso de música não iria contribuir significativamente para minha formação, visto que eu já possuía uma concepção inequívoca daquilo que gostaria de compor, ouvir ou mesmo executar. A arquitetura apresentou-se para mim, naquele momento, como uma opção de estudos viável, seja por suas prerrogativas próprias ou como uma disciplina em que percebia a possibilidade de extensão dos meus interesses musicais e artísticos, particularmente após uma viagem que realizei sozinho a alguns países europeus entre janeiro e fevereiro de 2011.

Uma ocorrência marcante desta viagem, na qual lia constantemente o livro *Writings on Music*, de Steve Reich, foi perceber a confluência entre a arquitetura, as artes visuais e a música em museus e outros centros culturais que tive a chance de visitar. A visita ao Centro Georges Pompidou, em Paris, revelou que, mais do que aparências, todos os diferentes trabalhos expostos (sejam de artes visuais, musicais ou arquitetônicas) estavam relacionados com *ideias*, e estas existiam além de categorias rigorosamente disciplinares. Igualmente marcante foi uma breve visita ao IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, Instituto de Pesquisa e Coordenação de Música e Acústica) (Figura IV), instituição fundada pelo compositor francês Pierre Boulez, dedicada a pesquisas acústicas e à música eletrônica. Fica localizado nas proximidades do Centro George Pompidou e foi projetada também por Renzo Piano e Richard Rogers, sendo um espaço no qual a convergência entre música e arquitetura contemporânea pareceu-me notável.



Figura IV- IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), em Paris. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/07/c9/63/07c9639f970d08f5891ee500320b3e19.jpg>. Acesso em: 3 de abril de 2021.

Depois desta viagem, ao retornar ao Brasil continuei meus estudos musicais, mas ao mesmo tempo comecei a me dedicar também a leituras sobre arquitetura, e cito particularmente *Por uma arquitetura*, de Le Corbusier, livro

cujos descrições de volumes, superfícies e traçados reguladores em termos arquitetônicos complementavam de maneira enfática a música que eu ouvia de Webern ou Xenakis, compositores que trabalhavam com concepções semelhantes em suas obras. Além disso, no período em questão, tomei conhecimento, por intermédio do grupo americano *Sunn O)))* (Figura V), da produção de um artista associado a eles, Banks Violette (Figura VI), cujas influências remetem à produção de Richard Serra e Robert Smithson, possuindo, contudo, uma tendência a narrativas acerca dos aspectos mais trágicos das subculturas jovens e de seus meios. Interessado em sua produção artística, passei a procurar informações sobre suas influências e sobre a escultura dita minimalista das décadas de 1960 e 1970, que já conhecia em parte.

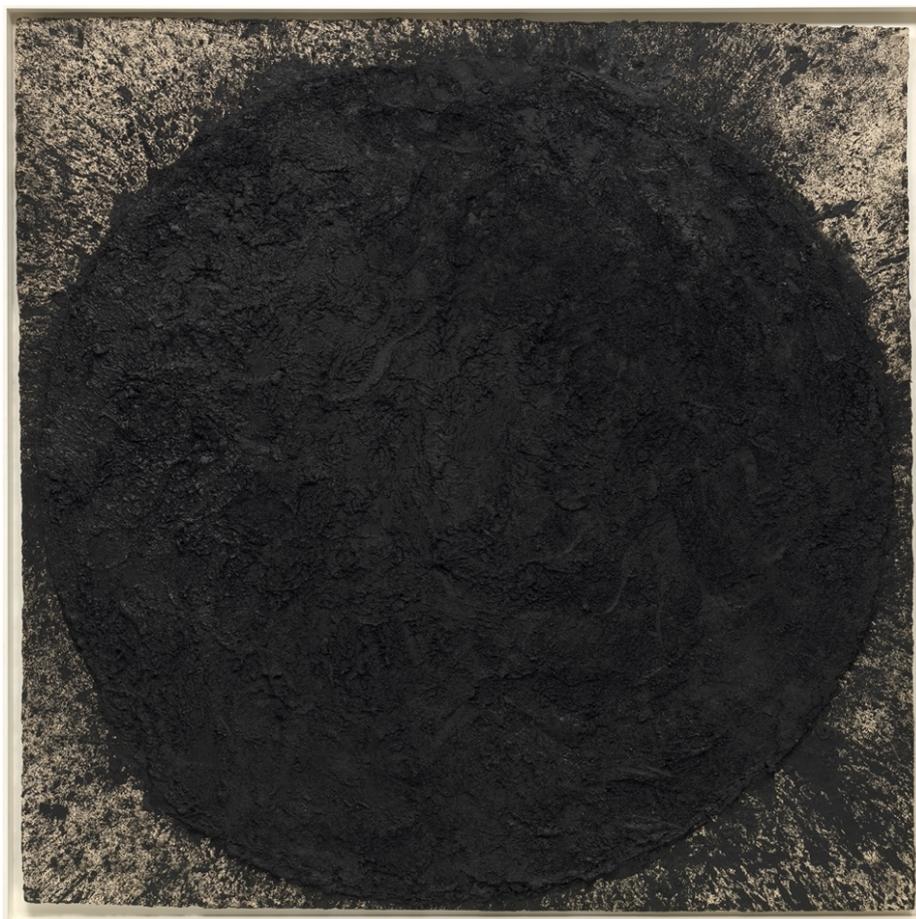


Figura V- Em seu álbum de 2009, *Monoliths & Dimensions*, o grupo *Sunn O)))*, cuja música é influenciada em parte pela produção de compositores minimalistas como La Monte Young, utilizou em sua capa uma obra de Richard Serra, *Out-of-Round X*, de 1999. Fonte: <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI5NjQ4MyJdLFsicClsmNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcMvzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=43c913c402d61298>. Acesso em: 3 de abril de 2021.



Figura VI- *SunnO))) / (Repeater) Decay / Coma Mirror* (2006), de Banks Violette. Fonte: <https://www.maureenpaley.com/artists/banks-violette?image=2>. Acesso em: 3 de abril de 2021.

Matriculei-me, por fim, no curso de Arquitetura e Urbanismo oferecido pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), iniciando meus estudos no segundo semestre de 2011. Um dos exercícios iniciais, em ateliê de projeto, foi marcante. Esta atividade consistia na elaboração de um volume específico a partir da junção e manipulação de diversos cubos de isopor de 3 centímetros de aresta, sendo que este volume deveria ser “inspirado” nas obras e no raciocínio de algum dos arquitetos que constava em uma lista entregue aos alunos.

Além de nomes já conhecidos em função de estudos autodidatas realizados no período anterior ao ingresso no curso (Le Corbusier, Tadao Ando, Álvaro Siza), um arquiteto em particular chamou a atenção: Peter Eisenman. Nos dias seguintes, procurei mais informações a respeito dele e, confirmando meus conhecimentos prévios da música minimalista e de processo, em especial a de Steve Reich, percebi que determinados aspectos das obras, em particular das *Houses* e do próprio discurso de Eisenman, eram análogos e complementares.

Com o passar dos anos no curso de Arquitetura e Urbanismo, mantive meu interesse sobre a produção teórica e projetual de Eisenman, particularmente diante da possibilidade de que minhas associações iniciais pudessem ser desenvolvidas em algum trabalho no futuro. A partir da experiência adquirida na Iniciação Científica e após a elaboração de quatro artigos em coautoria com meu orientador, André de Souza Silva, entre 2015 e 2018, a ideia de realizar um curso de mestrado parecia natural, mas incerta, tendo em vista que meus interesses estavam (e sempre estiveram) localizados na correspondência entre arquitetura e música. Eu conhecia trabalhos baseados em associações entre determinadas práticas ou teorias arquitetônicas com aquelas relativas às artes, pintura ou escultura, por exemplo. Entretanto, as pesquisas associando a disciplina da arquitetura com a música pareciam ser poucas e restritas a um conjunto limitado de temas, como exemplificarei na Justificativa da Introdução. Além disso, o próprio debate crítico acerca desta associação, arquitetura e música, sendo mais precisamente a arquitetura de Eisenman e a música de Reich, parecia estar além do escopo tanto de arquitetos quanto de músicos/compositores, considerando o desconhecimento de um em relação à disciplina do outro em termos teóricos e práticos. Nenhuma das partes é culpada desta circunstância.

Ingresso no curso de mestrado no segundo semestre de 2019, após a realização das provas necessárias e da avaliação de minha proposta de dissertação, aceita prontamente por minha orientadora, Maria Paula Recena. A incerteza com relação à viabilidade acadêmica do projeto foi gradualmente se extinguindo, dada a confluência com vários interesses e do meu ingresso no Grupo de Pesquisa sob a liderança da orientadora, chamado Notações, Diagramas e Sistemas de Movimento na Arquitetura. Pude perceber que este meu conjunto de interesses, iniciados há mais de 15 anos, não eram apenas conjecturas, mas uma série de referências que, somadas, poderiam de fato propiciar um entendimento particular tanto da arquitetura de Eisenman quanto da música de Reich. Tais interesses estão circunscritos, todavia, a uma parte restrita do universo acadêmico. Estou ciente de que estudos interdisciplinares encontram resistências que deverão ser vencidas com argumentações fundamentadas, e creio ter conseguido realizar esta argumentação com a orientação direcionada para aspectos do universo crítico da arquitetura. Nesse sentido, o procedimento

que permitiu as trocas entre os saberes constituiu-se em constante elaboração de caráter notacional/gráfico, que, por sua vez, encontrou eco nos álbuns musicais já citados, que continham diagramas em suas contracapas como instrumento explicativo e operacional dos métodos empregados (Figuras II e III).

A pesquisa agora apresentada, além do aspecto acadêmico, dado o fato de estar inserida num Programa de Pós-graduação em Arquitetura, é também soma e resumo de parte considerável de minha vida intelectual e afetiva, iniciada com todo o conhecimento proveniente do álbum *Goodbye 20th Century*<sup>1</sup>. Parte que, de certa maneira, se encerra agora, propiciando assim (em teoria) que novas perspectivas se abram.

---

<sup>1</sup> Além de todas as referências musicais que conheci com o grupo *Sonic Youth*, é relevante comentar que as associações existentes entre os integrantes e artistas visuais diversos também foram um fato relevante no meu entendimento da arte contemporânea. A baixista e vocalista Kim Gordon, em particular, graduada pela *Otis College of Art and Design* de Los Angeles, em 1977, conheceu na instituição e se tornou amiga do artista Dan Graham (BROWNE, 2008, p.33), participando inclusive de uma de suas performances em 1980, *Performer/Audience/Mirror* (ibidem, p.38). Por intermédio de Graham, Gordon conheceu a artista alemã Isa Genzken, que no período em questão, início da década de 1980, era noiva de Gerhard Richter. A partir desse contato inicial o grupo pôde se utilizar de obras de Richter como arte de seus lançamentos (GORDON, 2015, p.108-109): *Vesuv*, 1976 (1976) na capa do single *Death Valley '69* (1984), e duas pinturas de velas (*Kerze* de 1982 e 1983) na capa e contracapa do álbum *Daydream Nation* (1988). Além de Gordon, o guitarrista e vocalista Lee Ranaldo é também graduado em artes visuais pela *Harpur College* de Nova Iorque, em 1978 (BROWNE, 2008, p.57-59), dedicando uma de suas faixas solo ao artista americano Robert Smithson, *Amarillo Ramp (For Robert Smithson)* (1998) e nomeando um EP seu *Broken Circle/Spiral Hill* (1994), referência ao conjunto de obras homônimas (1971) de Smithson, localizadas na cidade de Emmen, nos Países Baixos. Ademais, o também guitarrista e vocalista Thurston Moore já participou da orquestra responsável pela música da obra *Forward & Reverse*, do bailarino e coreógrafo americano Merce Cunningham, parceiro de John Cage, em 1997 (BROWNE, 2008, p.347).

Em relação à música minimalista, os três integrantes citados (Gordon, Ranaldo e Moore), no período anterior à formação do grupo, tocaram em configurações distintas das orquestras tanto de Rhys Chatham quanto de Glenn Branca. Compositores cuja música no final de década de 1970 e início da de 1980 empregava múltiplas guitarras elétricas e unia as influências de Steve Reich, Philip Glass e La Monte Young com a música *punk* oriunda de Nova Iorque (BERNARD, 2013, p.340 e 342). Chatham de fato teve aulas com La Monte Young e participou de seu grupo, *The Theater of Eternal Music*, na primeira metade da década de 1970 (CHATHAM, 2008).

Tratando-se de Eno, ele foi aluno dos artistas Roy Ascott e Tom Phillips na *Ipswich School of Art* entre 1964 e 1966. Por intermédio de Ascott, um dos primeiros proponentes da aplicação da cibernética na arte e adepto da ideia de processo em favor do produto, Eno passou a aplicar tais conceitos em sua produção não apenas plástica do período, mas também musical. Já por intermédio de Phillips, Eno tomou conhecimento da música de John Cage e seus associados (Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown), além daquela composta por La Monte Young (participando de uma performance de *X for Henry Flynt*), por Terry Riley e eventualmente por Steve Reich, cuja obra *It's Gonna Rain*, de 1965, foi de influência considerável (SHEPPARD, 2009, p.31-60).

# Introdução

## Delimitação do Tema

A presente dissertação tem como objetivo comparar as ideias operativas e processuais<sup>2</sup> empregadas pelo arquiteto norte-americano Peter Eisenman em sua *House II* (1969-1970) com a obra *Piano Phase* (1967), do compositor norte-americano Steve Reich, levando em consideração aspectos teóricos e práticos provenientes tanto da arquitetura quanto da música que informou tais obras. Aspectos mediados pela arte minimalista de artistas que tanto Eisenman quanto Reich, em momentos distintos de suas carreiras, não apenas conheceram, mas com os quais também colaboraram.

Eisenman, na arquitetura, e Reich, na música, abordaram a ideia de *processo* nas obras em questão (e em outras posteriores), informados pelos conhecimentos que constituem a teoria e a prática de suas respectivas áreas de atuação. Ambos, também influenciados pela produção de artistas minimalistas de Nova Iorque, como Robert Morris, Richard Serra e Sol LeWitt, procuraram elaborar obras, sejam elas arquitetônicas ou musicais, nas quais o resultado final e o processo utilizado para realizá-las se tornam um único elemento indistinguível em que os vestígios de sua produção são aparentes. Em outras palavras, o *processo* de produção e o objeto resultante deste tornam-se a obra.

Mesmo Eisenman e Reich tendo sido, em níveis distintos, influenciados pelas obras dos artistas citados e, em determinados períodos, terem ambos se relacionado profissionalmente com alguns deles (com Richard Serra, em particular), as abordagens estéticas de cada um, ainda que expressões críticas do *avant-garde*, começam a divergir de suas concepções originais. Nas primeiras *Houses* de Eisenman (da I até a V) e nas primeiras obras relevantes de Reich (a partir de 1965 e até 1971), o processo é um fenômeno gradual,

---

<sup>2</sup> Os termos *operação* e *processo* serão utilizados de maneira recorrente na presente dissertação; contudo, *operação* irá se referir a um (ou mais) ato(s) que se propõe a obtenção de resultados ou objetivos em particular, enquanto *processo* diz respeito a um (ou mais) ato(s) em desenvolvimento regular. Em outras palavras, o *processo* é uma *operação* em atividade durante o tempo.

palpável e inteligível para o indivíduo que interage com a obra. Todavia, nas *Houses* tardias de Eisenman (e em projetos posteriores a tais), o processo não é um elemento linear que estabelece uma progressão compreensível<sup>3</sup>. Nas obras de Reich após 1971, quando o compositor encerra seu emprego da operação de defasagem, o processo não é mais elemento protagonista, e sim um dispositivo composicional do qual o compositor se utiliza de maneira menos sistemática.

Independentemente das classificações artísticas às quais tanto o arquiteto quanto o compositor foram associados desde o início de suas carreiras profissionais (Eisenman agrupado com os *Five Architects* de Nova Iorque e Reich com os ditos “compositores minimalistas”), o tipo de raciocínio processual nos quais suas obras eram baseadas no período é particular a cada um. Mesmo que utilizado para *finalidades* distintas, os *meios*, ou seja, os *procedimentos* dos quais Eisenman e Reich se utilizam, atuando no contexto de projetos arquitetônicos ou peças musicais, são originários de *intenções* semelhantes, portanto suscetíveis a uma comparação detalhada.

Tal comparação irá se iniciar no capítulo 1, com a delimitação dos instrumentos de projeto presentes na tese de doutorado de Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (o cubo, o diagrama e o *grid* de nove quadrados), que posteriormente ele utilizaria nas primeiras *Houses* (em particular na *House II*).

O capítulo 2 irá estabelecer as relações iniciais entre as teorias de Eisenman provenientes de sua tese com o minimalismo que estava se desenvolvendo em paralelo à escrita do texto em questão. Posteriormente, tal capítulo irá propor uma associação entre a prática de Eisenman nas primeiras *Houses* com a arte e os artistas cujas ideias de processo, a partir da segunda metade da década de 1960, se tornaram aparentes em suas obras (em particular nos trabalhos de Robert Morris e Richard Serra).

---

<sup>3</sup> Tal abordagem é referente àquilo que Eisenman nomeia como *decomposição* (EISENMAN, 2004a, p.185-186), prática referente à chamada *desconstrução*, na arquitetura. Tanto as teorias relativas à desconstrução quanto o raciocínio de caráter linguístico, que Eisenman emprega em sua arquitetura, não fazem parte do escopo da presente dissertação.

A partir do estabelecimento das relações entre Eisenman e a arte de processo, o capítulo 3 irá inquirir a respeito das associações entre esta mesma instância (a arte de processo) e a música que também se utiliza de processos aparentes, delimitando os precedentes estéticos de Reich até seu emprego inicial da operação de defasagem e sua concepção de música como um processo gradual. É prudente ressaltar que os subitens deste capítulo, “3.3.1- La Monte Young e o drone” e “3.3.2-Terry Riley e a repetição”, embora não imediatamente relacionados com o tema central da pesquisa, são uma suplementação ao leitor, que poderá aprofundar a compreensão do universo teórico.

Fundamentado, portanto, nestas considerações dos capítulos anteriores, o capítulo 4 é pautado nas associações operativas e processuais entre as *Houses*, de Eisenman, e as obras de Reich, para estabelecer, então, os objetos de estudo — a *House II* e *Piano Phase* — e as equivalências e discrepâncias entre a prática e o discurso existentes entre o arquiteto e o compositor.

Sendo assim, o capítulo 5 da presente dissertação analisa os objetos de estudo a partir de imagens e diagramas referentes tanto ao projeto arquitetônico da *House II* quanto à composição musical *Piano Phase*, com o objetivo de elucidar os argumentos desenvolvidos ao longo desta pesquisa. Como conclusão, as principais considerações discutidas nos capítulos anteriores são retomadas a fim de investigar suas implicações nos âmbitos arquitetônicos e musicais, sugerindo possíveis aspectos a serem estudados no futuro.

### **Objetivos e justificativa**

A finalidade da presente dissertação é explicitar as correspondências e as discrepâncias entre produções de disciplinas distintas, arquitetura e música, que possuem como conceito principal a ideia de *processo*, tanto como elemento que delimita a *forma* de uma obra em particular, como também o seu *conteúdo*. Isto é, mais do que se utilizar de objetos de estudo para argumentar sobre tal tema, a presente dissertação pretende salientar também o fato de que em disciplinas *distintas*, cuja produção ocorria em simultâneo, *fenômenos semelhantes* são perceptíveis.

Estudos comparativos entre práticas arquitetônicas e musicais contemporâneas usualmente limitam-se aos paradigmas inicialmente estabelecidos pelas obras do compositor, engenheiro e arquiteto grego Iannis Xenakis, desenvolvidas individualmente e a partir de sua relação profissional com Le Corbusier (XENAKIS, 2009). Em trabalhos recentes, tais como *Arquitetura + Música como processo de projeto para a composição arquitetônica*, de Agnes Costa Del Comune (DEL COMUNE, 2016), os projetos colaborativos entre ambos (*La Tourette* e o Pavilhão Philips) são discutidos, assim como a obra *Metastasis*, de Xenakis, juntamente com análises relativas às razões modulares entre a arquitetura e a música no período anterior ao século XX. Contudo, uma análise que relacione a arquitetura de Eisenman à música de Reich em um contexto referente à obra como *processo* não se faz presente, estudo que esta dissertação pretende elaborar.

Juntamente com o objetivo de estabelecer as semelhanças e diferenças nas produções de Eisenman e Reich em suas respectivas áreas de atuação, a presente dissertação também tem como finalidade analisar como a escultura denominada *minimalista* informou as obras de cada um, em níveis conceituais ou formais. Optando pela produção de objetos artísticos baseados em formas geométricas simples (o cubo, no caso de LeWitt) ou não delimitados por um *grid* (as *antiforms* de Morris) em que o aspecto modular ou a fisicalidade dos materiais são aparentes, juntamente com o *processo* de produção destes, as esculturas dos artistas ditos *minimalistas* possuem invariavelmente analogias com o pensar arquitetônico de Eisenman e o pensar musical de Reich. Tais equivalências relativas a métodos de criação, isto é, aos *processos* utilizados para o desenvolvimento de uma obra em particular, além de determinarem um raciocínio característico para com o objeto artístico, também salientam uma *estética* específica, ou seja, um fenômeno que compreende áreas distintas do saber (arquitetura, escultura, música etc.).

Além dos objetivos já citados, a intenção principal da dissertação é estabelecer um estudo interdisciplinar, isto é, analisar as obras e os discursos das áreas do conhecimento citadas — arquitetura e música — mediadas por aspectos da arte minimalista. Essa abordagem interdisciplinar pressupõe um contexto no qual

cada uma das áreas tenha importância equivalente na compreensão da ideia de *processo* como elemento gerador das obras analisadas. Definindo esta abordagem interdisciplinar, a compreensão da arquitetura de Eisenman e da música de Reich em termos *conceituais* e *formais*, e conseqüentemente a compreensão da escultura dos artistas de Nova Iorque, torna-se mais evidente, visto que, deste modo, tais manifestações irão encontrar-se em uma análise culturalmente mais ampla do que se estudadas em seus contextos próprios e a partir de suas prerrogativas.

Por fim, nos estudos acadêmicos referentes a Eisenman e a Reich nos quais é analisado o uso de processos em suas áreas de atuação, ou mesmo aspectos particulares a cada um (tais como a dissertação de Bruno Schiavo, de 2016, *Autonomia e Campo Ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies (1964-1984)* de 2016), e a de Julio Cesar Lancia, *Discussões Sobre o Minimalismo Musical Norteamericano: Processos, Repetição e Teleologia*, de 2008), os autores tendem a citar escultores como Richard Serra e Robert Morris como referências, se não artísticas, conceituais, nas obras de Eisenman e de Reich. Entretanto, o nome de um juntamente com sua prática e pensar abstém-se nos estudos do outro e vice-versa. Portanto, a presente proposta de dissertação também tem como meta complementar esta aparente omissão nos estudos referentes ao arquiteto e ao compositor.

### **Fundamentação Teórica**

Tendo como fundamentação teórica o discurso de Eisenman e Reich a respeito de suas respectivas obras e métodos de trabalho, os livros *The Formal Basis of Modern Architecture*, de Eisenman (juntamente com outros escritos pertinentes seus), e *Writings on Music, 1965-2000*, de Reich, constituem a bibliografia principal da dissertação, tanto pelos conceitos apresentados quanto pelo fato de outros autores também discutirem acerca destes. Pela inclusão, em tais livros, das análises formais de Eisenman e o texto *Music as a Gradual Process* (assim como outros de Reich a respeito de *Piano Phase* e outras obras), esta bibliografia, além de se constituir em parte pelos tópicos principais nos quais a dissertação se baseia (a obra como processo), também estabelece as relações iniciais com o minimalismo, o tema subjacente desta dissertação.

A fim de situar e comentar criticamente as produções de cada um dos artistas, em um contexto que envolva a arquitetura e a música praticadas em simultâneo e anteriormente àquela feita por Eisenman e Reich no período delimitado, uma bibliografia à parte será estabelecida. Esta é constituída principalmente por *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*, de Stefano Corbo, pela tese *Diagramática: descrição e criação das formas na arquitetura seriada de Peter Eisenman*, de Gabriela Izar, e pelos livros *Experimental music: Cage and beyond*, de Michael Nyman e *American Minimal Music*, de Wim Mertens.

Como bibliografia selecionada para mediar as confluências e divergências na produção e no discurso de Eisenman e Reich, serão utilizados escritos específicos elaborados a respeito de artistas e por eles mesmos, particularmente escultores, pelos quais ambos foram influenciados, além de serem seus contemporâneos e conterrâneos. Os estudos da teoria e prática destes escultores, tais como Richard Serra, Sol LeWitt e Robert Morris, presentes em *Minimalism: Origins*, de Edward Strickland, *Passages in Modern Sculpture*, de Rosalind Krauss, e *Minimalismo*, de David Batchelor, constituem a parte principal desta bibliografia. Em relação a escritos elaborados por tais artistas, *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris* e *Escritos de artistas: anos 60/70* (organizados por Glória Ferreira e Cecília Cotrim), circunscrevem a bibliografia principal relativa a este item. Ademais, o catálogo da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, por sua relevância sobre o tema da dissertação, se mostrou um documento imprescindível.

## **Metodologia**

A abordagem metodológica da dissertação consiste, primeiramente, na revisão bibliográfica presente nas fontes citadas na parte referente à Fundamentação Teórica. A partir de tal bibliografia, o objetivo é estabelecer as relações referentes à teoria e à prática do arquiteto e do compositor em termos relativos à operação de defasagem e como a ideia de processo delimita a forma e o conteúdo de suas obras, levando em consideração também aquilo que é expresso a respeito e pelos artistas citados. Esta revisão bibliográfica irá, portanto, ser utilizada como

referência para a análise posterior dos objetos de estudo (*House II* e *Piano Phase*), a fim de contextualizar as ideias de Eisenman e Reich referentes tanto às suas disciplinas em particular quanto às ideias que ambos têm em comum em um maior âmbito cultural, seja ele discursivo ou prático.

Após esta revisão bibliográfica baseada na comparação de fontes distintas referentes ao arquiteto e ao compositor, e aos artistas associados ao minimalismo, os objetos de estudo serão analisados considerando seus aspectos operativos e processuais a partir de imagens, diagramas e redesenhos, elaborados pelo autor, como maneira de exemplificar determinados aspectos pertinentes à análise. Esta opção metodológica implica sanar “*insuficiências notacionais [...] indicadoras de novas construções à margem das referências convencionais*” (RECENA, 2013, p.15). Neste sentido, a proposição de diagramas tem caráter de verificação — sua dimensão operativa — bem como de demonstração, ao leitor, do que foi verificado. Tais representações funcionam como denominador comum e “tradutor” interdisciplinar. Desta forma, metodologicamente, os argumentos apresentados nesta dissertação “*são construídos por um discurso que inclui alternativas gráficas que tanto instrumentam quanto constituem parte da argumentação*” (ibidem, 2017, p. 195).

# Capítulo 1

## Arquitetura com base em transformações formais

### 1.1- Forma genérica e forma específica

Entre os anos de 1967 e 1978, Peter Eisenman desenvolveu um conjunto de dez projetos agrupados sob o nome *Houses*. Em tais projetos, Eisenman, assim como Michael Graves, John Hejduk, Charles Gwathmey e Richard Meier, os *Five Architects*, cuja seleção de trabalhos foi exposta no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1969 e reunida em livro de mesmo nome publicado em 1969, estabelece “[...] não... um revival mas uma leitura a posteriori do exterior das conquistas do movimento moderno” (PORTOGHESI, 1982, p.100). Isto é, os *Five*, como arquitetos, mantinham-se circunspectos em relação às utopias e revoluções sociais que caracterizavam os ideais do movimento moderno, enquanto os projetos do grupo, reunidos no catálogo da exposição, avançavam nas descobertas plásticas e espaciais de tal movimento (ROWE, 1998, p.83).

Esta abordagem, no caso relativo a Eisenman, foi elaborada primeiramente em sua tese de doutorado, na condição de membro da Escola de Arquitetura da Universidade de Cambridge, na Inglaterra, sob o título *The Formal Basis of Modern Architecture* (Figura 1). A tese foi iniciada em 1960 e finalizada em 1963, sob orientação de Leslie Martin (IZAR, 2015, p.60). Neste texto, como resposta à tese de Christopher Alexander, *Notes on Synthesis of Form*<sup>4</sup>, escrita parcialmente em Cambridge e publicada em 1964, e às teorias formais de Colin

---

<sup>4</sup> A tese em questão, segundo Alexander, é “[...] sobre o processo de design; o processo de inventar coisas físicas que exibem nova ordem física, de organização, de forma, em resposta à função” (ALEXANDER, 1973, p.1). Escrevendo a partir de uma abordagem empírica e metodizada, de caráter positivista em relação ao processo de *design* como elemento unificador entre disciplinas tais como a arquitetura e o desenho industrial, características presentes nos primeiros trabalhos da década de 1960 acerca das metodologias de *design*, Alexander eventualmente afastou-se destes imperativos científicos para um trabalho baseado nos ditos *patterns* (padrões) (VRCIBRADIC, 2018, p.149-154). Em 17 de novembro de 1982, Alexander participou de um debate com Eisenman na *Graduate School of Design* em Harvard, no qual as diferentes opiniões de ambos se revelaram explícitas, em particular àqueles referentes à modernidade. Para Alexander, a “[...] arquitetura deve primeiramente apelar aos sentimentos humanos, e [...] seu objetivo principal é propiciar uma experiência de harmonia. Eisenman, por outro lado, enfatiza a importância da razão. [...] O imperfeito [...] pode, de fato, se relacionar mais facilmente com nossos sentimentos de fragilidade e vulnerabilidade [...]” (HEYNEN, 1999, p.20-22).

Rowe (melhor exemplificadas em seu ensaio de 1947, *The Mathematics of the Ideal Villa*), Eisenman estipula a existência de dois tipos de formas, a genérica e a específica. A forma genérica se caracteriza como “[...] uma entidade definível com suas próprias regras inerentes [...]” (EISENMAN, 2006a, p.33), que existe nas categorias centroidal (cubo, esfera) e linear (cilindro) (ibidem, p.35), enquanto a forma específica se apresenta como uma “[...] configuração física realizada em resposta a uma intenção e função específica [...]” (ibidem). Exemplificando estas definições, Eisenman nomeia o cubo como a forma que não é apenas elementar, mas também transcendental em suas propriedades:

o cubo como forma centroidal se expande igualmente em uma direção vertical e horizontal de um centro definido. Esta qualidade é primária para a sua compreensão. De importância secundária é a igualdade dos eixos verticais e horizontais, a igualdade de todas as superfícies, os eixos diagonais, e a localização de todos os cantos. Mas o ponto essencial para ser notado é que essas propriedades do cubo, assim como de qualquer forma genérica, se mantêm acima de qualquer preferência estética. Elas são, simplesmente, características inerentes que podem apenas ser consideradas em um sentido objetivo; elas estabelecem a natureza absoluta da forma genérica, e por definição sua transcendência sobre a forma específica (ibidem).

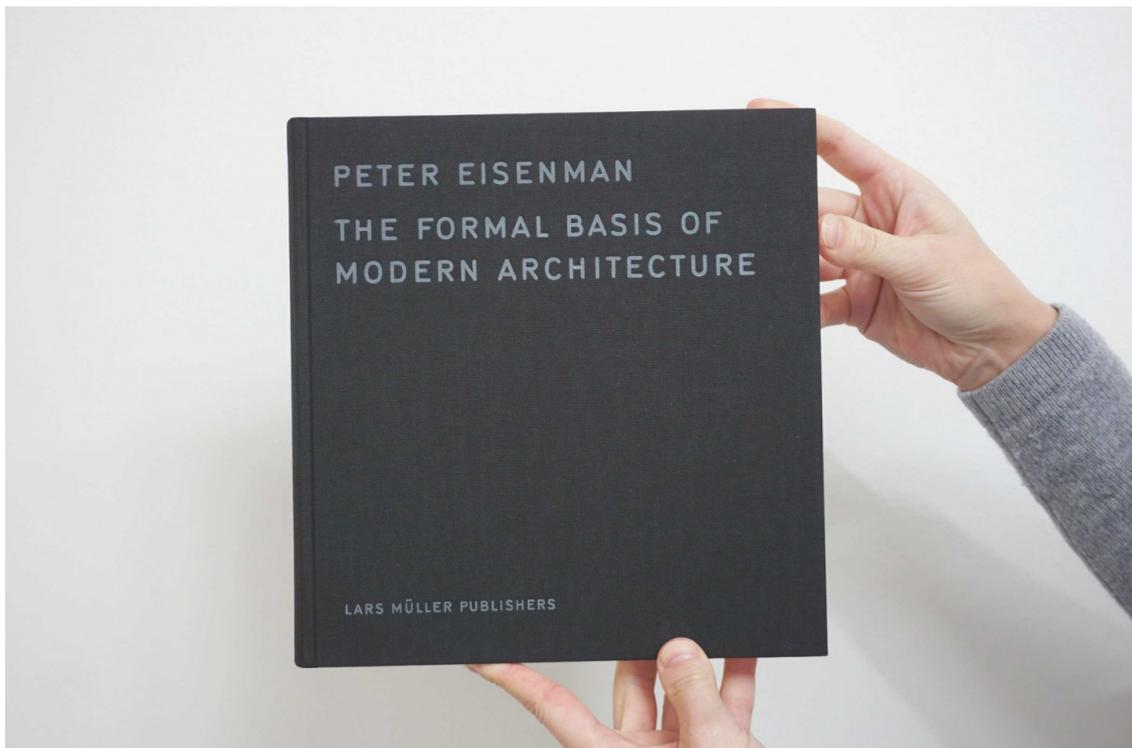


Figura 1- Fac-símile lançado pela *Lars Müller Publishers* em 2006 da tese de Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*. Fonte: <http://www.vipergallery.org/knihkupectvi/formal-basis-modern-architecture>. Acesso em: 31 de março de 2021.

Eisenman ainda elabora a ideia de que as formas específicas em termos arquitetônicos, por serem provenientes de funções e intenções particulares, são relativas, ou seja, relacionadas à interpretação de um programa e sujeitas a “[...] reações de natureza estética ou subjetiva, isto é, a fatores como proporção, qualidade da superfície, estrutura, simbolismo etc. [...]” (ibidem, p.37). Tais interpretações não são requeridas das formas genéricas, visto que, para Eisenman, a questão “[...] não é se gostamos ou não de um cubo: é uma questão de aceitarmos sua existência e reconhecer suas propriedades inerentes.” (ibidem). Este entendimento e preferência de Eisenman por uma forma arquitetônica puramente abstrata (o cubo sendo a principal), em outras palavras, livre de referências externas a si mesma e de qualidades que possam ser sujeitas a interpretações estéticas, admite “[...] as leis autônomas dos objetos, que são independentes de qualquer relação de exploração ou domínio que o homem queira exercer sobre eles” (MONTANER, 2014, p.170).

## 1.2- Diagramas, grids e processo

Em *The Formal Basis of Modern Architecture*, Eisenman se propõe a uma análise formal de obras projetadas por Le Corbusier (o *Pavillon Suisse* e a *Cité de Refuge*), Frank Lloyd Wright (as obras *Darwin D. Martin House* e *Avery Coonley House*), Alvar Aalto (o Centro Cívico *Säynätsalo* e o Museu de Tallin) e Giuseppe Terragni (a *Casa del Fascio* e o *Asilo Infantile*). Nestas análises, uma estratégia empregada por Eisenman, que eventualmente iria ser utilizada nos projetos das *Houses*, se faz presente: o uso de diagramas. O emprego deste instrumento “[...] permitiu que Eisenman fundamente suas próprias reflexões do processo [...], de fato, [...] processo e diagrama acabaram por coincidir-se” (CORBO, 2014, p.75). Segundo Eisenman,

enquanto os diagramas de Wittkower e Rowe dependem de uma análise formal como uma condição estável e *a priori*, meus diagramas continham as sementes de algo mais: eles propunham a possível abertura da interioridade formal da arquitetura para preocupações do conceitual, do crítico e possivelmente para a diagramação de uma instabilidade pré-existente nesta interioridade [...] O meu uso de diagramas propunha um raciocínio diferente, um que pode ser simultaneamente mais lógico e mais envolvido com um processo de arquitetura um tanto distante do processo de projeto tradicional do autor-arquiteto. Tal lógica não poderia ser encontrada na forma em si,

mas sim em um processo diagramático [...] (EISENMAN, 1999, p. 48-49).

Nos diagramas da tese de Eisenman, constituídos por “[...] *figuras [...] ortogonais, redutíveis às malhas de pontos, de eixos e de formas prismáticas*” (IZAR, 2015, p.126), axonométricas são utilizadas por propiciar “[...] *a anatomia do objeto por comportar informação mensurável ou objetiva*” (SOMOL, 1999, p.15) e “[...] *como um instrumento capaz de descrever os mecanismos [...] de representação de uma maneira [...] capaz de revelar estruturas invisíveis e conexões inesperadas*” (CORBO, 2014, p.82). Estes mecanismos, isto é, os aspectos geométricos e organizacionais da arquitetura, de caráter fundamentalmente abstratos, representados nos diagramas de Eisenman por meio de “[...] *letras, números, linhas contínuas, tracejadas e setas [...]*” (IZAR, 2015, p.126), passam a ser esquematizados como etapas graduais no desenvolvimento do objeto arquitetônico, ou seja, como

as ‘formas específicas’ de um prédio são derivadas de uma ‘forma genérica’, pela visualização de várias fases de distorções que são resultantes de ‘sistemas formais’ e da interpretação [...] das condições sintáticas internas e externas (KORMOSS, 2007, p.19).

Tal esquematização sugere, portanto, que o objeto arquitetônico pode ser interpretado “[...] *em termos do comportamento dos sistemas [...] e das tendências de transformação [...]*” (IZAR, 2015, p.126). Em outras palavras, em termos relativos à sua continuidade ou estaticidade e a partir das operações formais utilizadas durante sua elaboração. O emprego de diagramas na obra vindoura de Eisenman conseqüentemente iria se definir “[...] *como um instrumento exploratório-analítico [...]*” (CORBO, 2014, p.81), cuja utilização inicial em *The Formal Basis of Modern Architecture* “[...] *traz para o primeiro plano o processo ao invés do objeto*” (WHITING, 2006, p.100), e cujo emprego sucessivo para delimitar diferentes etapas do projeto sugeria

não apenas movimento [...] através das séries de *frames* individuais - pelo fato de o processo todo lembrar uma operação cinemática com sua montagem de *stills*- mas, devido à natureza da projeção axonométrica (exagerada aqui por sua apresentação transparente, em *wireframe*), existe também uma oscilação e um movimento reversível em cada diagrama: o observador está agora dentro, agora fora; agora debaixo, agora sobre (SOMOL, 1999, p.16).

A análise diagramática mais relevante para Eisenman, presente em *The Formal Basis of Modern Architecture* e por consequência aquela que influenciaria de maneira mais significativa os projetos das primeiras *Houses*, em particular a *House II*, é a da *Casa del Fascio*<sup>5</sup>, de Terragni (Figura 2). A partir deste projeto em particular, no qual “[...] sua aparente configuração clássica é totalmente contaminada por irregularidades, simetrias incompletas e correspondências inversas” (CORBO, 2014, p.10), Eisenman pôde identificar em Terragni uma abordagem arquitetônica na qual cada elemento empregado possui interpretações variadas que estabelecem “[...] em diversas instâncias, a ambiguidade proposital da relação fundo-figura” (EISENMAN, 2006a, p. 291). Tal ambiguidade se faz presente em Terragni no que Eisenman considera como a fusão entre o *grid* que delimita o projeto arquitetônico e a “massa” que o constitui, diferentemente do que acontece na obra de Le Corbusier, na qual o *grid* é claramente definido e a massa é um elemento secundário para com tal (ibidem).



Figura 2- Casa del Fascio. Fonte: [https://images.adsttc.com/media/images/55e6/271f/2347/5dd6/0100/01d3/large\\_jpg/1326249672-portada.jpg?1441146641](https://images.adsttc.com/media/images/55e6/271f/2347/5dd6/0100/01d3/large_jpg/1326249672-portada.jpg?1441146641). Acesso em: 31 de março de 2021.

<sup>5</sup> Posteriormente, em 2003, Eisenman publicaria um livro chamado *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques* (EISENMAN, 2003), no qual amplia os estudos formais referentes à *Casa del Fascio* iniciados em sua tese. O livro em questão conta também com uma análise da *Casa Giuliani Frigerio*, sendo ambos os projetos “[...] reconstruídos em modelos digitais, e interpretados em diagramas semelhantes aos primeiros diagramas das casas seriadas de Eisenman” (IZAR, 2015, p.137). Após concluir sua tese, Eisenman publicaria artigos dedicadas a cada uma das obras nos anos seguintes, *Dall’oggetto alla relazionalità: la casa del Fascio di Terragni (From Object to Relationship I)*, em 1970, na edição de número 344 da revista *Casabella* (EISENMAN, 1970, p.38-41) e *From Object to Relationship II: Giuseppe Terragni Casa Giuliani Frigerio*, em 1971, no volume 13/14 da revista *Perspecta* (EISENMAN, 1971, p.37-61).

Independentemente do fato de a utilização de diagramas em *The Formal Basis of Modern Architecture*, por parte de Eisenman, ter sido feita como maneira de diferenciar suas concepções de forma daquelas estipuladas por Rowe, sua análise diagramática de Terragni teve influência posterior nas primeiras *Houses*. A *Casa del Fascio*, “[...] por conta do caráter ambíguo conflitante e dinâmico de seus processos” (KORMOSS, 2007, p.19), fez com que Eisenman a considerasse constituída por um cubo subtraído ou uma série de planos aditivos (EISENMAN, 2006a, p.81), isto é, “[...] duas concepções de espaço – aditiva/em camadas e subtrativa/volumétrica – nenhuma [...] dominante, mas [...] oscilando entre si indefinidamente” (SOMOL, 1999, p.16) (Figura 3). Tal interpretação ambígua de uma forma arquitetônica resultante de transformações diversas se tornará aparente nas *Houses* (KORMOSS, 2007, p.19). Entretanto, é o emprego de Terragni de um *grid* regulador que estabelece uma lógica formal para sucessivas operações de deslocamento e descontinuidade observadas por Eisenman em seus diagramas que irá se tornar o instrumento principal no projeto das primeiras *Houses*. Eisenman passaria a se utilizar de “[...] um esquema original finito (que) pode produzir configurações infinitas” (CORBO, 2014, p.10). Conseqüentemente, a ideia de um *processo*, isto é, de uma ou mais operações formais aplicadas à determinada forma para delimitar seu estado final é notado por Eisenman. Segundo Tafuri,

a leitura atenta do processo projectual de Terragni, levada a cabo por Eisenman, [...] põe em evidência uma série de antíteses... que fazem da *Casa del Fascio* uma verdadeira e autêntica “máquina transformacional”. Sob tal ponto de vista, ela responde a uma instância absolutamente estranha à técnica da vanguarda. Onde a vanguarda se funda num pulular de transgressões, como bombardeamento de choques acumulados, uma sintaxe que evidencia a própria transformação materializa o jogo como recuperação de uma “grande forma”. A “grande forma” é aquela que aceita a cruel lei em que se funda a linguagem: a linguagem não se inventa, mas pelo contrário, transforma-se” (TAFURI, 1978, p. 16, apud SILVA, 2014, p.79).

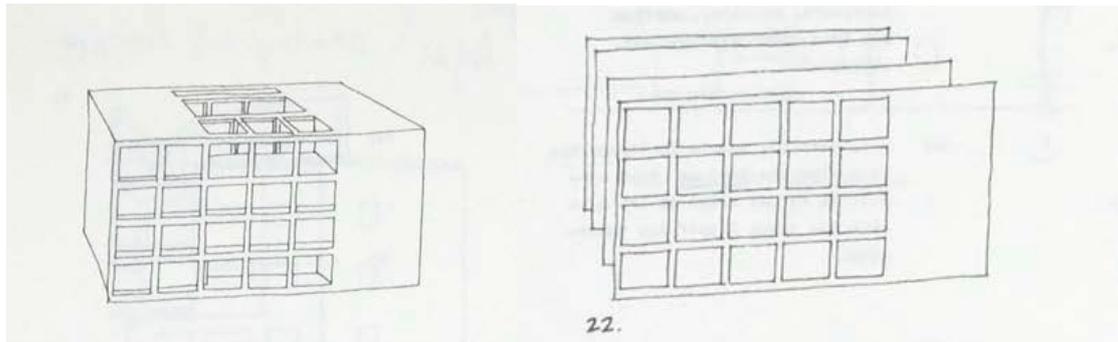


Figura 3- Diagramas da *Casa del Fascio* como um cubo subtraído (à esquerda) ou como uma adição de planos (à direita) presentes em *The Formal Basis of Modern Architecture*. Fonte: EISENMAN, 2006a, p.80.

### 1.3- O *grid* de nove quadrados

Segundo Eisenman, em sua tese, esta “[...] *matriz generativa* [...]” (CORBOS, 2014, p.13), isto é, o *grid* regulador, “[...] *providencia a referência absoluta para a forma arquitetônica, seja ela genérica ou específica*” (EISENMAN, 2006a, p.63) e “[...] *deve ser pensado como uma entidade abstrata*” (ibidem). Ilustrado em sua tese nos projetos de Le Corbusier, particularmente nos diagramas referentes a *Villa Savoye* e *Villa Stein* (Figura 4), o *grid* regulador presente na *Casa del Fascio*, de Terragni, é aquele de interesse particular para Eisenman. Configurado como uma *grid* de nove quadrados (*nine-square grid*) (Figura 5), tal arranjo bidimensional (uma planta-diagrama) seria utilizada por Eisenman em suas primeiras *Houses*, sendo tal *grid* objeto de estudo por parte de Rudolf Wittkower e seu aluno Colin Rowe. Este, professor palestrante em Cambridge, cujas teorias formalistas influenciaram a tese de doutorado de Eisenman (IZAR, 2015, p.60-61).

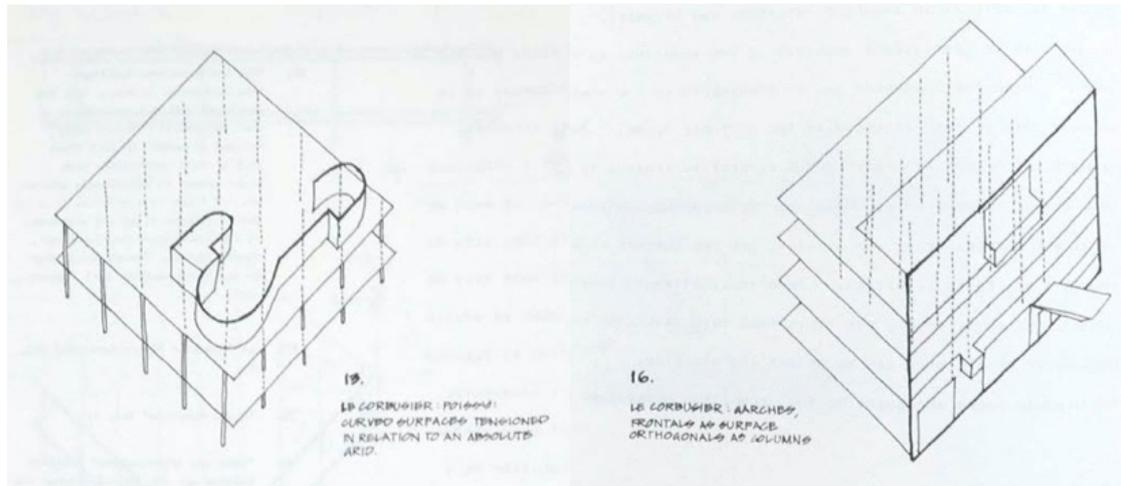


Figura 4- Diagramas dos grids reguladores da *Villa Savoye* (esquerda) e da *Villa Stein* (direita), de Le Corbusier, presentes em *The Formal Basis of Modern Architecture*. Fonte: EISENMAN, 2006a, p.68.

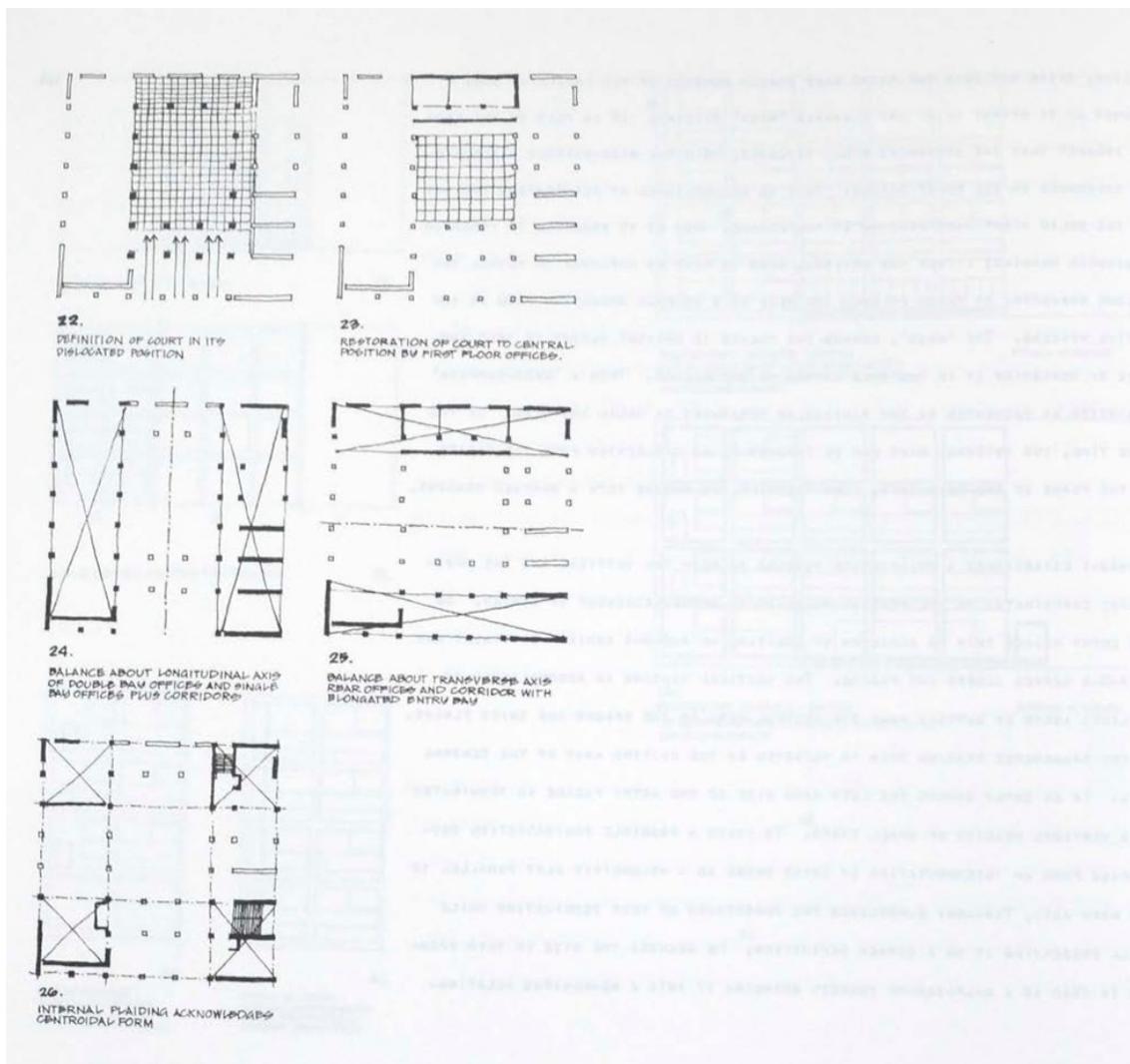


Figura 5- Diagramas da *Casa del Fascio* com seu grid de nove quadrados demarcado com linhas tracejadas no diagrama 26. Fonte: EISENMAN, 2006a, p.304.

O estudo do *grid* de nove quadrados como um arranjo que implica determinado “[...] pensamento sistemático e teoria proporcional [...]” (VIDLER, 2005, p.78) pôde ser inicialmente estabelecido nos ensaios do historiador de arte britânico Rudolf Wittkower. Iniciando em 1940, Wittkower publicaria estudos diversos a respeito de arquitetos como Andrea Palladio e Leon Battista Alberti no *Journal of the Warburg Institute*, a publicação oficial do *Warburg Institute* de Londres (VIDLER, 2005, p.18). Em 1944, o sétimo volume do *Journal of the Warburg Institute* contava com um ensaio de Wittkower intitulado *Principles of Palladio’s Architecture*, cuja segunda parte, *Palladio’s Geometry: The Villas*, apresentava um conjunto de 11 diagramas das plantas-baixas de *villas* projetadas por Palladio (Figura 6 à esquerda), todas baseadas no que Wittkower argumentava serem variações de um *grid* de nove quadrados (o décimo segundo diagrama). Posteriormente, Eisenman iria ilustrar a planta-baixa do *Palazzo Chiericati* de Palladio (Figura 6 à direita) em sua tese, um palácio ordenado a partir de tal *grid* como exemplo do que ele chama de um *sistema estático*, isto é, um projeto no qual “[...] o senso de um organismo total é obtido apenas por meio de uma progressão sequencial [...]” (EISENMAN, 2006a, p. 101), referindo-se a Wittkower na bibliografia.

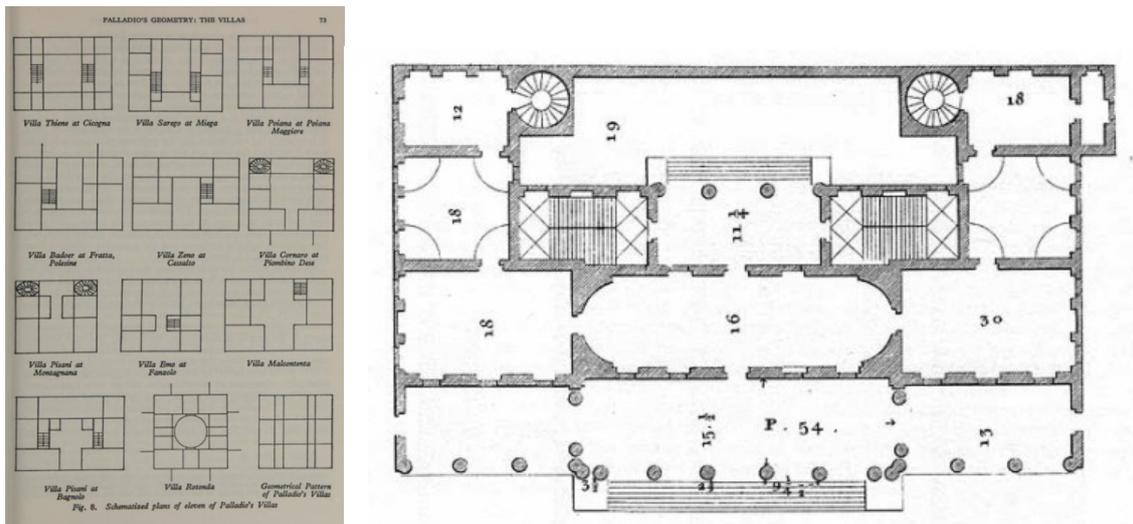


Figura 6- [à esquerda] Diagramas das plantas-baixas de 11 *villas* projetadas por Palladio. Fonte: WITTKOWER, 1965, p. 73. [à direita] Planta-baixa do *Palazzo Chiericati* de Palladio. Fonte: <http://socks-studio.com/2012/11/06/dont-you-think-there-is-enough-anxiety-at-present-the-1982-debate-between-christopher-alexander-and-peter-eisenman/>. Acesso em: 22 de outubro de 2020.

De acordo com Wittkower, Palladio “[...] seguia determinadas regras, as quais ele nunca abandonou. [...] exigindo um hall no eixo central e simetria absoluta das salas menores em ambos os lados” (WITTKOWER, 1965, p.70) nos projetos de seus palácios e villas. Tais atributos “[...] revelam imediatamente sua ruptura completa com as velhas tradições. É essa sistematização da planta-baixa que se torna a característica distinta dos palácios e villas de Palladio” (ibidem). De maneira geral, “[...] Wittkower considerava as villas como ‘arquétipos’, ‘variações de um tema geométrico’ [...]” (VIDLER, 2005, p.79), isto é, as villas de Palladio poderiam ser interpretadas como “[...] um único projeto conceitual baseado em variações de uma planta-diagrama ideal [...]” (LOVE, 2003). Segundo Wittkower, Palladio, portanto,

adapta da maneira mais clara e simples possível [...] os requerimentos especiais de cada comissão. [...] reconciliando o trabalho em questão com ‘determinada verdade’ da matemática que é final e imutável. O princípio geométrico é [...] subconsciente ao invés de consciente [...] (WITTKOWER, 1965, p.72).

Mesmo sendo originalmente publicado em 1944 e tendo uma parte posterior incluída no oitavo volume do *Journal of the Warburg Institute* de 1945, *Principles of Palladio’s Architecture* não teve uma resposta significativa por parte do público interessado em arquitetura no período (VIDLER, 2005, p.77). Entretanto, até sua inclusão no livro de Wittkower de 1949, que continha tal artigo juntamente com outros de sua autoria, chamado *Architectural Principles in the Age of Humanism*, *Principles of Palladio’s Architecture* foi lido por um grupo de jovens arquitetos britânicos que no período do pós-guerra tornaram-se influentes tanto por seus projetos quanto por sua produção crítica e teórica (ibidem, p.76). Tais arquitetos incluíam o casal Alison Smithson e Peter Smithson, Reyner Banham, Alan Colquhoun e, em particular, Colin Rowe (ibidem).

Como único orientando de Wittkower no *Warburg Institute*, enquanto trabalhava em sua tese de 1945 a 1947 acerca do arquiteto inglês Inigo Jones, Rowe foi influenciado pelas metodologias empregadas pela instituição, isto é, “[...] estudos iconológicos que analisam os conteúdos e os significados das imagens [...]” (MONTANER, 1999, p.54). No *Warburg Institute*, Rowe familiarizou-se também com as teorias dos professores de arte Erwin Panofsky e Ernst Gombrich,

respectivamente na procura pelo “[...] significado das formas artísticas e de seus sistemas de representação (ibidem, p.55) e em análises que se encontravam na “[...] tensão entre os estados diacrônico e sincrônico, na conciliação entre continuidade e mudança, e na complementaridade entre o significado independente da obra e sua determinação histórica” (ibidem, p.57). O “[...] método gráfico, sincrônico e transcultural, baseado na comparação das estruturas espaciais [...]” (ibidem, p.54), empregado posteriormente por Rowe, portanto,

buscava precedentes formais na história. Porém, ao invés de propor fontes que eram em certo sentido [...] genéticas ou formativas [...], Rowe as compreendia de maneiras homólogas, estruturais e paralelas -- procedimentos formais paradigmáticos que permitiam uma interpretação aprofundada da diferença e da similaridade (VIDLER, 2005, p.69).

Em 1947, o primeiro ensaio de autoria de Rowe é publicado na edição de março da revista *Architectural Review* de Londres, intitulado *The Mathematics of the Ideal Villa* (Figura 7, à esquerda) (VIDLER, 2005, p.72). Neste ensaio, Rowe estabelece uma aproximação entre a *Villa Malcontenta*, de Palladio, cuja planta-baixa está diagramada em *Palladio's Geometry: The Villas* de Wittkower, e a *Villa Stein*, de Le Corbusier, posteriormente diagramada tridimensionalmente por Eisenman em sua tese, “por meio do confronto de textos, desenhos e diagramas das casas dos dois arquitetos [...]” (IZAR, 2015, p.88), considerando aspectos geométricos e relativos ao uso (SCHIAVO, 2016, p.6). Utilizando-se do que ele intitula de “diagramas analíticos” (Figura 7, à direita), Rowe compara o *grid* utilizado em ambas as *villas*, concluindo que tanto a *Villa Malcontenta* quanto a *Villa Stein* “[...] exibem (e escondem) um ritmo alternado de intervalos espaciais simples e duplos; e cada casa [...] revela uma distribuição tripartida comparável de linhas de suporte” (ROWE, 1978, p.4). Em outras palavras, ambas as *villas* têm como matriz geométrica uma variação de um *grid* de nove quadrados.



Figura 7- [À esquerda] Edição de março de 1947 da *Architectural Review*, com o artigo *The Mathematics of the Ideal Villa*, de Colin Rowe. Fonte: <https://www.architectural-review.com/archive/march-1947-the-mathematics-of-the-ideal-villa-palladio-and-le-corbusier-compared/8604100.article>. Acessado em: 2 de maio de 2020. [À direita] Diagramas analíticos da *Villa Malcontenta* (acima) e da *Villa Stein* (abaixo) presentes no artigo *The Mathematics of the Ideal Villa*. Fonte: ROWE, 1978, p.5.

Diferentemente de Wittkower, cuja análise das *villas* utiliza-se de maneira diagramática do *grid* de nove quadrados apenas como ilustração de seu ensaio, em Rowe tal *grid* “[...] revela as transformações e descontinuidades da planta modernista comparada com a planta clássica” (CORBO, 2014, p.13). Isto é, Wittkower descreve relações internas e Rowe, configurações paradigmáticas (ZULIANI, 2006, p.326). É precisamente no emprego deste *grid* de nove quadrados (uma planta-diagrama) como instrumento que revela alterações formais em uma configuração prototípica que consiste o interesse de Eisenman por tal instrumento (CORBO, 2014, p.13). Assim, em *The Mathematics of the Ideal Villa*, é possível argumentar que Rowe propõe

uma ordem arquitetônica baseada em uma negociação entre os termos ideias do diagrama e as circunstâncias confusas do programa. A

planta-diagrama é [...] uma estrutura ampla com a qual elaboração e invenção são possíveis (LOVE, 2003).

#### 1.4- O problema dos nove quadrados

A utilização do *grid* de nove quadrados de maneira sistemática como instrumento que permitia à “[...] *noção [...] (de) ‘conceito’ e ‘percepção’ não apenas coexistirem mas de fato tornarem-se inseparáveis [...]*” (SLUTZKY, 1971, p.23), além da “[...] *descoberta e compreensão dos elementos da arquitetura*” (HEJDUK, 1971, p.7) de maneira pedagógica, ocorreu quando Rowe passou a lecionar na Universidade de Austin, no Texas, a partir de 1954. Nesta instituição, Rowe e os arquitetos John Hejduk, Bernard Hoesli e Lee Hodgden, mais o pintor e teórico Robert Slutzky, integraram o que mais tarde ficou conhecido informalmente como os *Texas Rangers*. Tal grupo foi responsável pela modificação do currículo da Faculdade de Arquitetura da Texas University em 1954, promovida por Rowe e Hoesli, de maneira que

o novo currículo enfatizava mais o espaço do que a forma. Os estudantes visualizavam o espaço utilizando-se da fenomenologia e da transparência através do uso de exercícios tanto bidimensionais quanto tridimensionais. Os estudantes redescobriam a história empregando precedentes como geradores de ideias. (...) O processo de projeto era salientado. Ateliês arranjavam cuidadosamente diversas transformações de projeto para facilitar soluções de projeto (CARAGONNE, 1995, p. 88-89, apud MILLOVANOVIC-BERTRAM, 2008).

Com o propósito de trabalhar acerca das questões descritas, Hejduk passou a utilizar, a partir de 1954, o *grid* de nove quadrados como um exercício em suas aulas, ou seja, o *problema dos nove quadrados* – instrumento que combinava dois diagramas modernos: o sistema *Dom-ino* de Le Corbusier (*estrutura*) (Figura 8 à esquerda) com as axonométricas de Theo van Doesburg (*espaço*) (Figura 8 à direita) (SOMOL, 1999, p.12). Conseqüentemente, Hejduk utilizaria tal instrumento para uma série de projetos agrupados sob o nome *Texas Houses*, projetos estes iniciados naquele ano, 1954, e finalizados em 1963 (Figura 9). Assim como as primeiras *Houses* de Eisenman, as *Texas Houses* de Hejduk utilizam o *grid* de nove quadrados como “[...] *matriz generativa de suas arquiteturas [...]*” (CORBO, 2014, p.66). Entretanto, “[...] *Eisenman o explora como um conceito geométrico que lhe permite inventar padrões muito diferentes*

do padrão gradeado original [...]” (IZAR, 2015, p.232). Em outras palavras, “[...] Eisenman imaginou que o grid em si poderia mudar [...] para um material a ser manipulado [...]” (SOMOL, 1999, p.10).

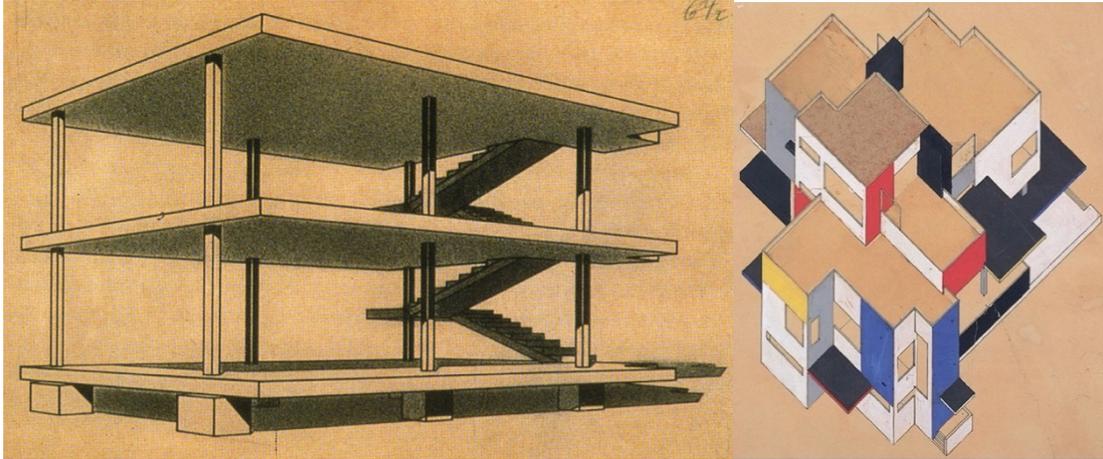


Figura 8- [À esquerda] Sistema construtivo *Dom-ino* elaborado por Le Corbusier. Fonte: [https://perunanuovacasaitaliana.files.wordpress.com/2016/03/1914\\_le-corbusier\\_maison-domino.png](https://perunanuovacasaitaliana.files.wordpress.com/2016/03/1914_le-corbusier_maison-domino.png). Acesso em: 31 de março de 2021. [À direita] Desenho axonométrico do *Hôtel Particulier*, de 1923, elaborado por Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren. Fonte: COLQUHOUN, 2002, p.116.

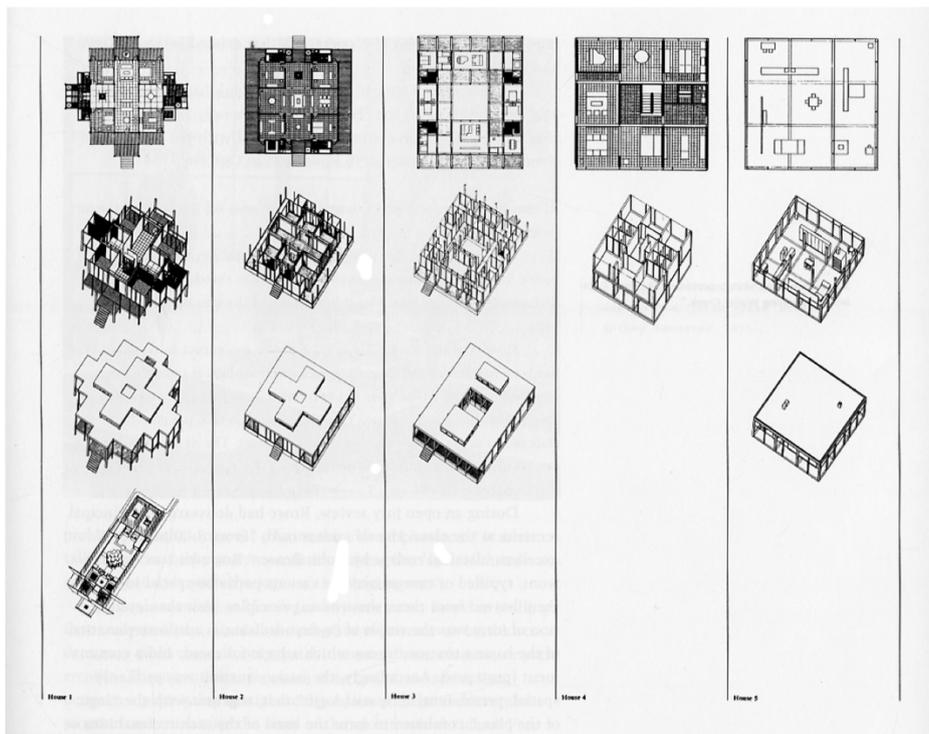


Figura 9- Projetos das *Texas Houses* de John Hejduk. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/53/e0/4f/53e04fa3f40d15a09c472227d6c42e7a.png>. Acessado em: 12 de novembro de 2020.

As operações empregadas por Eisenman no *grid* de nove quadrados, utilizado nas primeiras *Houses*, resultariam em objetos arquitetônicos invariavelmente diversos daqueles originalmente pensados para tal instrumento em seu caráter pedagógico (como o *problema dos nove quadrados*). Em tal *grid*, operações como o posicionamento ou deslocamento de planos a partir de pontos (pilares) implicavam em espaços pelos limites dos elementos presentes, ao invés de os definir por fechamentos, resultando assim em vários espaços justapostos (LOVE, 2003). Esta decorrência descreve a teoria de Rowe e Slutzky no ensaio *Transparency: Literal and Phenomenal*, escrito em 1955, porém publicado apenas em 1963, no oitavo volume do periódico *Perspecta* da Universidade de Yale, a respeito da *transparência fenomenal* que, segundo os autores, é proveniente não das propriedades dos materiais que constituem o objeto arquitetônico, mas do arranjo destes (ROWE e SLUTZKY, 1997, p.23). Porém, os projetos das primeiras *Houses* que Eisenman iria desenvolver (assim como os de Hejduk) “[...] subvertem, simultaneamente, os valores de transparência, verticalidade, visualidade e a definição de fundo-figura<sup>6</sup>” (SOMOL, 1999, p.13), objetivo a que o problema dos nove quadrados se propunha originalmente.

---

<sup>6</sup> Entretanto, segundo Kipnis, os pressupostos apresentados por Rowe e Slutzky no ensaio *Transparency: Literal and Phenomenal* foram de grande importância para Eisenman devido ao fato de que “com tais efeitos formais sofisticados (em particular aqueles resultantes da dita *transparência fenomenal*) [...] arquitetos seriam capazes de escrever (projetar) comentários culturais na arquitetura” (KIPNIS, 1997, p.39). Subsequentemente, Eisenman comentaria após a leitura do dito ensaio: “[...] (eu) percebi que nem o ato de ver ou a representar eram a base da arquitetura, mas sim, a abstração e o crítico, que se refere ao possível ou necessário comentário sobre uma obra. Ser crítico significava aprender a ver não só o que estava presente, mas também o que estava ausente” (EISENMAN e ITURBE, 2020, p.4). Ainda segundo Kipnis, enquanto os argumentos deste ensaio de Rowe e Slutzky influenciaram de maneira significativa parte dos projetos de Eisenman (incluindo as *Houses*), aqueles que o próprio Rowe apresentava em *The Mathematics of the Ideal Villa* não foram levados em consideração por parte de arquiteto. Esta circunstância se deve por Rowe evidenciar “[...] um catálogo limitado de tipos formais ao longo da história, providenciando assim o eixo para um ataque conservador [...] às teorias do zeitgeist. (O ensaio) era, por tanto, um anátema às ambições vanguardistas de Eisenman” (KIPNIS, 1997, p.39). Mesmo Eisenman tendo de fato criticado a abordagem de Rowe em relação ao modernismo neste ensaio em particular (EISENMAN, 1998a, p.190), a utilização de um *grid* do tipo ABABA semelhante àqueles que organizam tanto a *Villa Malcontenta* de Palladio e a *Villa Stein* de Le Corbusier se faz presente na *House I* como indicado por Frampton (FRAMPTON, 1975, p.11). Ademais, as razões numéricas que configuram ambos os projetos discutidos por Rowe (a *Villa Malcontenta* e a *Villa Stein*) são relevantes nas análises da *House II* elaboradas no capítulo final da presente dissertação (ver páginas 111-120).

## Capítulo 2- Minimalismo: de objetos específicos a antifomas

### 2.1- Minimalismo: características gerais

Mesmo sendo considerado por Eisenman, anos depois, como um texto de “[...] escrita falha e ideias pouco desenvolvidas [...]” (EISENMAN, 2006a, p. 381), publicado oficialmente apenas em 2006 pela editora *Lars Müller Publishers*, *The Formal Basis of Modern Architecture* é um texto notável por dois motivos. Primeiro, o trabalho apresenta parte da fundamentação teórica que Eisenman iria aplicar em suas primeiras *Houses*, derivadas do aprendizado adquirido em viagens com Colin Rowe pela Holanda, Alemanha, Suíça e em particular pela Itália, em 1961 e 1962 (o *Grand tour*), e resultantes também de suas atividades como professor de projeto em Cambridge em uma disciplina chamada *Design Exercise* (IZAR, 2015, p.60-64). Além disso, elementos do discurso presente em *The Formal Basis of Modern Architecture* possuem também semelhanças com o minimalismo, “movimento” que na primeira metade da década de 1960 ainda estava em desenvolvimento em Nova Iorque.

Neste período, meados da década de 1960, um grupo de artistas residentes em Nova Iorque começou a produzir obras que, em sua aparência e objetivos, contrapunham-se a aspectos tanto da *Pop Art* (caracterizada por sua celebração da cultura de massa) quanto a aspectos do expressionismo abstrato (fundamentado nas emoções subjetivas do artista), cujo domínio no cenário artístico na década anterior havia transformado a cidade de Nova Iorque na nova capital artística global (LAMBERT, 1986, p.72). Tais artistas, dentre eles Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris e Dan Flavin, compartilhavam características como o uso de

materiais industriais, unidades modulares, arranjos regulares, simétricos ou em grade, uso e apresentação diretos dos materiais, ausência de artesanato, ornamentação ou composição ornamental (BATCHELOR, 1999, p.13).

Este “movimento” recebeu o nome de Minimalismo a partir do ensaio escrito pelo filósofo inglês Richard Wollheim, publicado originalmente na *Arts Magazine* de janeiro de 1965, ano em que o artista Donald Judd também publica seu ensaio *Specific objects* no *Arts Yearbook 8*, no qual ele delimita suas principais preocupações artísticas e de seus contemporâneos. Judd afirma no texto, escrito originalmente em 1963, que a “[...] metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se têm produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura.” (JUDD, 2006, p. 96), e que as “três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal” (ibidem, p. 103). Em outras palavras, Judd e os demais artistas agrupados em torno do termo minimalismo estavam interessados na produção de “objetos” (nem pintura nem escultura) inseridos em um plano espacial tridimensional real (não ilusório), implicando assim no observador uma “[...] concentração na experiência concreta e percepção do trabalho em questão [...]” (MARZONA, 2010, p.11).

Estas preocupações simultaneamente subvertem e procedem às teorias do crítico de arte Clement Greenberg. Na década de 50, ele elaborou parte considerável do discurso crítico acerca do expressionismo abstrato (a partir de suas qualidades técnicas e formais<sup>7</sup> como arte) e, por consequência, legitimou-o em termos acadêmicos. Greenberg também ajudou a divulgar a arte Americana, tornando-a o foco da vanguarda artística nos anos seguintes, e eventualmente de interesse do Estado (COCKCROFT, 1974, p.39-41). Para Greenberg, a abstração sugere que “a pureza na arte consiste na aceitação [...] voluntária das limitações do meio de cada arte específica” (GREENBERG, 1997a, p.53), isto é, “a pintura moderna se ajusta [...] declarando, [...], ser o que a pintura sempre foi [...]: cores dispostas numa superfície bidimensional” (ibidem, 1997b, p.68), enquanto que “a tridimensionalidade é o domínio da escultura [...]” (ibidem, 1997c, p.104). Judd e seus contemporâneos, entretanto, estavam mais interessados nas ambiguidades presentes nas distinções entre categorias artísticas (BATCHELOR, 1999, p.64) (produção de “objetos”) assim como Eisenman em suas *Houses*. Ao propor tais residências como maquetes,

---

<sup>7</sup> Diferentemente do crítico de arte Harold Rosenberg, cuja interpretação do expressionismo abstrato (concomitantemente com a de Greenberg) é voltada em parte a aspectos existencialistas (ROSENBERG, 1992, p.581-584).

Eisenman sugere um objeto que “[...] não possui os detalhes convencionais que as casas têm, ao invés disso, é um objeto ambíguo que pode ser tanto uma construção quanto uma maquete” (CORBO, 2014, p.31). Os artistas minimalistas pretendiam, portanto, eliminar cada vez mais meras *representações tridimensionais*, isto é, o objetivo dos minimalistas encontra-se na “[...] busca de um acesso direto e não mediado ao mundo, ao real, [...] sem véus ou encobrimentos [...]” (WISNIK, G., 2018, p.169).

Em 1965, Judd inicia uma série de trabalhos baseados em cubos vazados fixos em paredes, enquanto LeWitt passa a produzir cubos modulares (Figura 10). Em tais trabalhos, as características já citadas do minimalismo se fazem presentes: uso de formas geométricas elementares (o cubo), materiais industriais aparentes e sem ornamento (aço galvanizado e lacado), unidades seriais (formas permutadas), arranjos regulares (uma ordem é claramente perceptível no todo e nas partes individuais destes trabalhos). Instaladas de maneira a criar uma relação com o espaço onde estão e com o observador em termos de dimensões e disposição, tais trabalhos, e invariavelmente parte de outros do dito minimalismo, “[...] geravam a imagem parcial de uma ordem completa em todo o espaço imaginável e deixavam que o espectador preenchesse o resto.” (LUCIE-SMITH, 2006, p.144).



Figura 10- *Wall Structure: Five Modules with One Cube, Black*, de Sol LeWitt (1965). Fonte: <https://www.albrightknox.org/artworks/199641-wall-structure-five-modules-one-cube-black>. Acessado em: 15 de novembro de 2019.

## 2.2- Eisenman e LeWitt: geometrias operativas

Assim como parte do conteúdo presente em *The Formal Basis of Modern Architecture* diz respeito a transformações nas ditas formas genéricas (em particular o cubo, como descrito por Eisenman) e ao *grid* de nove quadrados como instrumento de organização nos projetos de Palladio e Terragni (o *Palazzo Chiericati* e a *Casa del Fascio*, respectivamente), parte da obra de LeWitt é baseada nestes mesmos elementos, eventualmente sendo referida por Eisenman tanto no projeto das primeiras *Houses* quanto em seus escritos (KORMOSS, 2007, p.85). Em obras como *Serial Project N°1 (ABCD)*, de 1966, (Figura 11 e 12), LeWitt “[...] está trabalhando na modulação sucessiva e escalar de cubos sólidos e vazados em um padrão de grid no piso [...]” (ibidem), isto é, utilizando-se do *grid* de nove quadrados LeWitt define uma composição serial formada por

peças multipartidas com mudanças reguladas [...] que podem ser lidas pelo observador de uma maneira linear ou narrativa apesar que em sua forma final muitas dessas peças vão operar simultaneamente, tornando a compreensão difícil. O objetivo do artista não será de instruir o observador, mas lhe dar informação [...], ele trabalha meramente como um escriturário catalogando os resultados de sua premissa (LEWITT, 1978a, p.170).

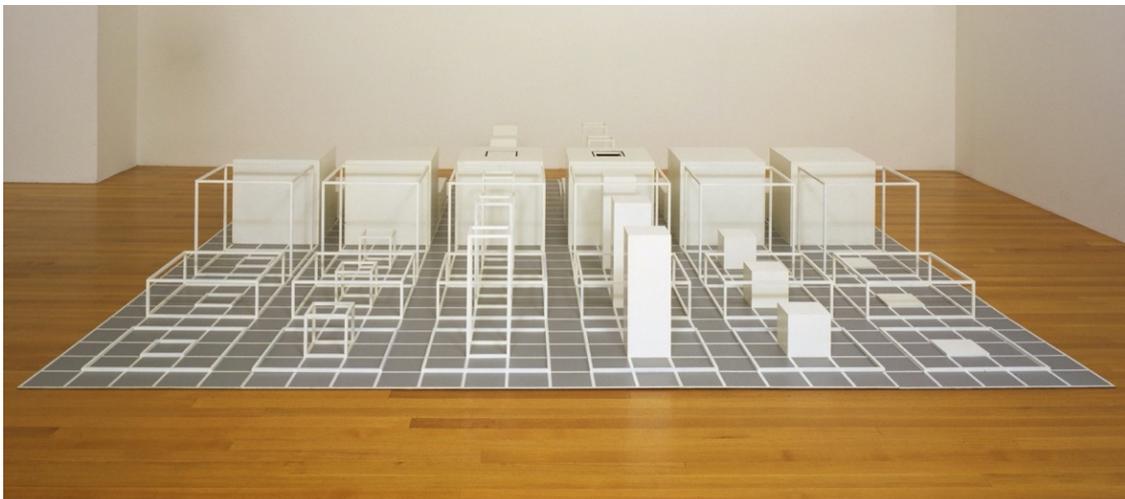


Figura 11- *Serial Project N°1 (ABCD)*, de Sol LeWitt (1966). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81533>. Acessado em: 4 de maio de 2020.

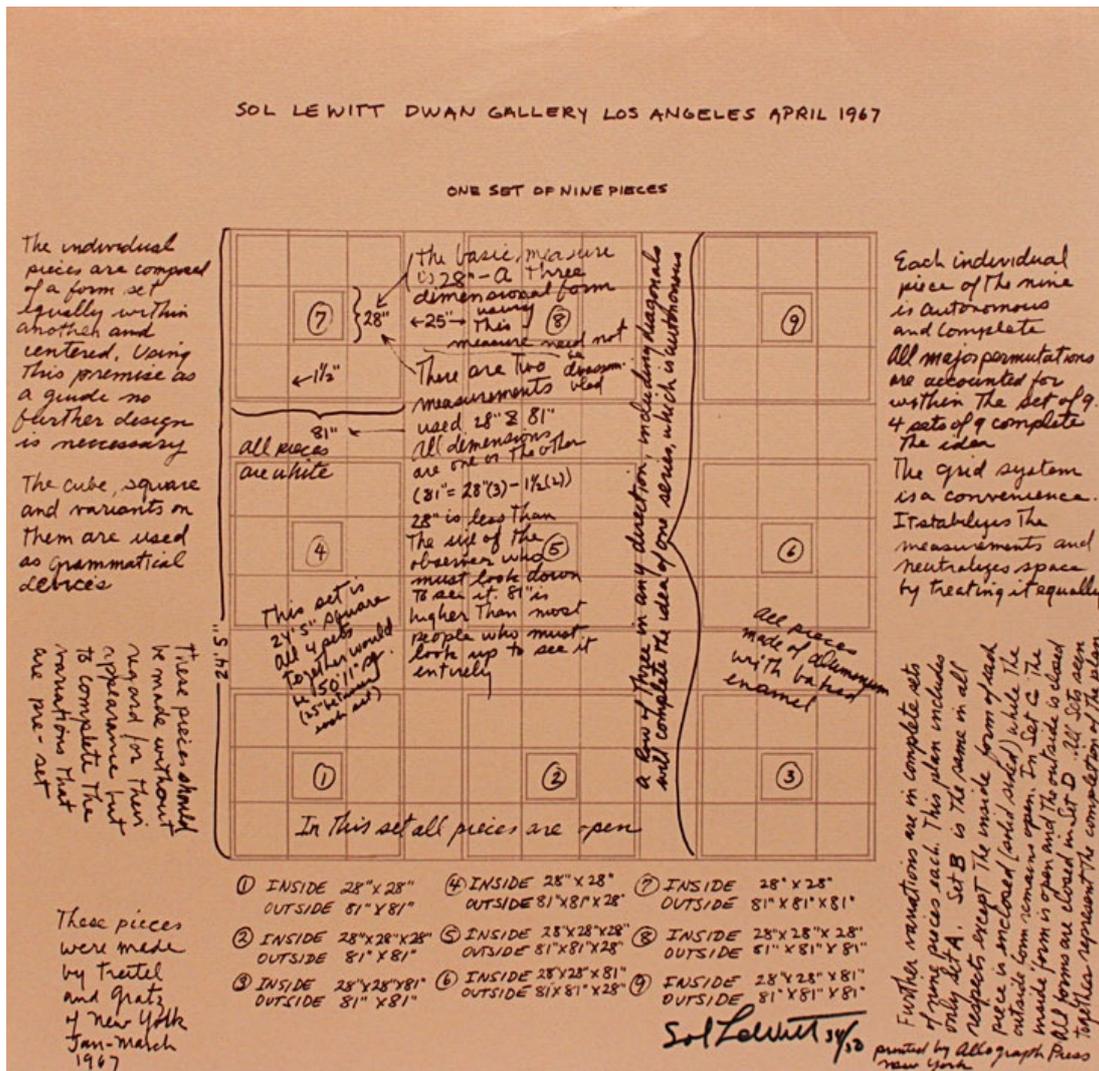


Figura 12- Anúncio de exibição na Dwan Gallery de Los Angeles, em 1967, contendo um diagrama da obra *Serial Project N°1 (ABCD)*, de Sol LeWitt. Fonte: <https://www.printedmatter.org/catalog/53654/>. Acesso em: 4 de maio de 2020.

Os aspectos geométricos (a utilização de um *grid* regulador no qual formas cúbicas são definidas por operações subtrativas e escalares de modo serializado), interpretativos (a leitura múltipla de forma) e conceituais (uma obra como registro de uma ou mais operações), isto é, as ditas premissas definidas por LeWitt que configuram *Serial Project N°1 (ABCD)* são características que estarão invariavelmente presentes nas primeiras *Houses* de Eisenman. Em outras palavras

as arquiteturas de Eisenman são de natureza serial: revolvem-se em anagrama a cada momento pronunciando a sua própria construção e nada mais, repetindo-se pela manipulação das letras do alfabeto essencial do qual partem e ao qual regressam, sempre e de novo (TAFURI, 1978, p.28, apud SILVA, 2014, p.67).

Da mesma maneira que, nas obras de LeWitt definidas por tais atributos, o observador “[...] entra em um mundo sem um centro, um mundo de substituições e transposições em lugar nenhum legitimado pelas revelações de um tema transcendental” (KRAUSS, 1986a, p.258), nas primeiras *Houses* de Eisenman estes atributos funcionam como “estratégias de desfamiliarização e [...] alienação [...] para reorientar nossa apreensão da forma arquitetônica ao contrário das nossas convenções perceptuais estabelecidas” (HAYS, 2010, p.55). Como forma principal tanto da obra citada de LeWitt quanto nas primeiras *Houses* de Eisenman, o cubo funciona como um articulador das qualidades descritas (geométricas, interpretativas e conceituais), tendo o discurso de LeWitt acerca de tal forma semelhança com aquele que Eisenman delimita em *The Formal Basis of Modern Architecture*. De acordo com LeWitt,

a característica mais interessante do cubo é que ele é relativamente desinteressante. Comparado com qualquer outra forma tridimensional, o cubo não possui nenhuma força agressiva, ele não implica movimento e é a menos emotiva. Portanto é a melhor forma para ser utilizada como unidade básica de qualquer função elaborada, o instrumento gramatical do qual o trabalho pode se originar. Por ser um padrão e universalmente reconhecido, nenhuma intenção é requerida do observador. É imediatamente compreensível que o cubo representa o cubo, uma figura geométrica que é incontestavelmente ela mesma. O uso do cubo remedia a necessidade de invenção de outra forma e reserva seus usos para invenção<sup>8</sup> (LEWITT, 1978b, p.172).

Configurando a geometria do cubo tanto em *Serial Project N°1 (ABCD)* de LeWitt quanto nas primeiras *Houses* de Eisenman, há o *grid* regulador. Instrumento este que “[...] serve como um agente da arte não-expressiva e não-relacional com sua negação de hierarquia e foco central e por sua falta de inflexão geométrica” (STRICKLAND, 2000, p.94), o *grid* está presente na arte do século XX como um arranjo organizacional e também como um instrumento análogo a realidades metafísicas. Os *grids* são evidentes no cubismo, no neoplasticismo e no construtivismo russo, instâncias artísticas influentes no desenvolvimento do

---

<sup>8</sup> A atitude de LeWitt em relação à modalidade geométrica simplificada de meados dos anos 60 tendeu a reduzir ainda mais essas formas [...] a um resíduo de equivalência linguística. O valor do cubo de LeWitt, em última análise, está menos na forma em si do que no uso possível e então inexplorado de uma descrição verbal simples denotada por essa forma. Nem o uso de serialidade de LeWitt enfatizou módulos repetidos como apenas um meio de induzir interesse visual e incidente em um reducionismo de outra forma sobressalente. Em vez disso, a importância visual da serialidade no trabalho de LeWitt implicava que a composição poderia resultar do uso de um conjunto homogêneo de formas. Esses conjuntos conceituais foram oferecidos à mente para gratificação intelectual, como hierarquias anteriores de forma e cor foram oferecidas aos olhos para o deleite visual (PINCUS-WITTEN, 1977a, p.93).

minimalismo, atuando, como discute a teórica e crítica Rosalind Krauss<sup>9</sup>, em termos espaciais e temporais. Espacialmente, “[...] o grid *implica a autonomia do campo da arte. Achatado, geometrizado, ordenado, é antinatural, antimimético, antirreal.*” (KRAUSS, 1986b, p.9), enquanto temporalmente “[...] o grid é o *emblema da modernidade [...]*” (ibidem, p.10). Além destes aspectos, Krauss também sugere a natureza ambígua do *grid* como elemento que delimita o trabalho artístico em termos *centrífgos* ou *centrípetos* em relação à realidade da qual fazem parte. Isto é, o *grid centrífugo* propõe sua expansão para além do trabalho em si, sendo um fragmento deste princípio organizacional elementar, enquanto o *grid centrípeto* seria o oposto, seria autorreferente ao trabalho, um princípio isolado pelos limites espaciais estabelecidos pelo trabalho em questão (ibidem, p. 18-19).

Esta ambiguidade na leitura dos *grids* elaborada por Krauss estende-se àqueles presentes na arte minimalista, que aparentam atuar simultaneamente de maneira centrífuga e centrípeta. Um trabalho como *Steel Magnesium Plain*, de Carl Andre (Figura 13), produzido em 1969, com sua configuração modular e *grid* aparente, incute no observador uma realidade organizacional que pode expandir-se além do perímetro do trabalho em si, do qual aparenta ser um fragmento. Entretanto, devido à aparência “bruta” das chapas de aço e magnésio não reflexivas, que invariavelmente salientam no observador um senso de materialidade diverso daquele da sala onde estão inseridos de maneira uniforme, afastando assim seu espaço (Marzona, 2010, p. 28), o trabalho artístico aparenta encerrar-se e referir-se apenas a si e a suas peculiaridades próprias. Nas primeiras *Houses*, esta interpretação dupla é aparente devido ao fato de Eisenman inicialmente perceber na *Maison Dom-ino*, de Le Corbusier (Figura 8 à esquerda), que tal *grid* poderia “[...] *produzir uma extensão infinita no espaço. Portanto o grid poderia funcionar [...] como uma matrix generativa*” (CORBO,

---

<sup>9</sup> Eisenman é apresentado a Krauss por intermédio de Stanford Anderson em um simpósio da CASE/Boston (*Conference of Architects for the Study of the Environment*, que Eisenman ajudou a organizar) no início de março de 1969, no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), onde Krauss lecionava. A partir do trabalho de Krauss na revista *Artforum*, Eisenman se familiariza com suas críticas relacionadas ao minimalismo e arte conceitual, convidando-a para participar do CASE 7, organizado pelo CASE/Princeton no *Museum of Modern Art* nos dias 9 e 10 de maio de 1969. Este evento culminaria no livro *Five Architects*. (EPP, 2007, p.159). Eisenman argumentaria posteriormente que a *House II* foi influenciada pelos escritos de Krauss acerca da arte contemporânea, ideias relativas à escultura no campo ampliado (KRAUSS, 1986c, p.276-290) e obras de Robert Morris e Sol LeWitt (EISENMAN, 2011).

2014, p.17), eventualmente valendo-se desta característica, a do *grid* centrífugo, em seus projetos. Concomitantemente, o *grid* (a planta-diagrama) nas primeiras *Houses* poderia também ser compreendido como “[...] *um instrumento do virtual mais do que do real*” (SOMOL, 1999, p.8), ou ainda, “[...] *uma maneira de construir (em ambos os sentidos do termo) uma arquitetura virtual, de propor um mundo além daquele no qual a mesma existe*” (VIDLER, 2005, p.182), o equivalente a um *grid centrípeto*.

Além da qualidade de *matrix* do *grid* observado na *Maison Dom-ino*, Eisenman também salienta o aspecto *processual* de sua concepção. A *Maison Dom-ino* é simultaneamente o vestígio de determinado evento e um objeto que sugere transformações constantes, significando assim para a arquitetura a ideia de autonomia e processo (SOMOL e WHITING, 2002, p.74-75). Diz Eisenman:

portanto a arquitetura é tanto substância quanto ato. A marca é um registro de uma intervenção – um evento e um ato que vai além da presença de elementos que são meras condições necessárias (EISENMAN, 1998a, p.197-198).



Figura 13- *Steel Magnesium Plain*, de Carl Andre (1969). Fonte: <https://en.wahooart.com/@@/8XXR3G-Carl-Andre-Steel-Magnesium-Plain>. Acessado em: 16 de novembro de 2019.

### 2.3- A obra como processo

*Serial Project N°1 (ABCD)* e *Serial Project ABCD 9*, uma permutação da primeira obra, seriam citadas por Eisenman em seu ensaio *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*, publicado originalmente na edição 359-360 da revista *Casabella*, de 1971. O título alude aos ensaios *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) e *Sentences on Conceptual Art* (1969), de LeWitt. Tanto em *Paragraphs on Conceptual Art*, publicado no décimo volume da revista *Artforum*, de junho de 1967, quanto em *Sentences on Conceptual Art*, publicado originalmente na quinta edição do catálogo 0-9, de janeiro de 1969, um aspecto também aparente nas *Houses* de Eisenman é discutido: a ideia da obra como processo. De acordo com Krauss, nesta categoria artística

a obra de arte acabada é o resultado de um processo de formação, de feitura ou criação. É, de certa forma, a prova de que tal processo se passou, assim como a pegada em um solo macio é a prova de que alguém passou por ali. A obra de arte é, portanto, o índice de um ato de criação que tem em suas raízes a intenção de fazer a obra. A intenção aqui é entendida como uma espécie de evento mental anterior que não podemos ver, mas para o qual o trabalho agora serve como testemunho de que ocorreu (KRAUSS, 1973).

A partir de 1967<sup>10</sup> (ROBINS, 1984, p.8), artistas como Robert Morris e Richard Serra começaram a produzir obras em que a inércia formal e material do minimalismo passa a ser substituída por determinada *operação* em que o trabalho final não é apenas o resultado, mas também um registro perceptível desta operação. Assim, o trabalho artístico passa a revelar um *processo*, em andamento ou concluído, que, como o artista americano Scott Burton indica, é “*mais do que um método [...], torna-se o próprio produto [...]*” (BURTON, 2012, p.74). Tal produto é resultado de uma modificação inteligível, própria das

---

<sup>10</sup> Segundo Buchloh, a primeira obra minimalista a empregar de fato um processo em uma escultura foi *Spill (Scatter Piece)*, de Carl Andre, produzida em 1966. Contudo, esta “[...] era essencialmente determinada por conceitos tradicionais de espaço e material [...]” (BUCHLOH, 2000, p.7). Além disso, em termos cronológicos, de acordo com o crítico, curador e historiador de arte Robert Pincus-Witten, o período correspondente entre 1968 e 1970 marcaria o auge da “arte de processo”, enquanto a partir de 1970 os métodos artísticos baseados em estratégias “pré-executivas” que envolviam linguística, matemática ou filosofia culminariam em um tipo de arte informacional e eventualmente conceitual (PINCUS-WITTEN, 1977b, p.16-17). Estas considerações foram descritas por Krauss em seu artigo de 1973, publicado na edição de novembro da revista *Artforum*, *Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture* (KRAUSS, 1973). Pincus-Witten e Krauss se utilizam do termo *Pós-Minimalismo (Post-Minimalism)* para descrever estas instâncias artísticas derivadas do Minimalismo, sendo este mesmo termo empregado inicialmente por Pincus-Witten em seu artigo a respeito da artista Eva Hesse, publicado na edição de novembro da revista *Artforum*, *Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime* (PINCUS-WITTEN, 1971).

qualidades intrínsecas do material que constitui determinada obra (KRAUSS, 1977, p. 272). A forma, portanto, ao invés de ser uma propriedade imposta de maneira arbitrária em um material particular, é obtida, para Morris e Serra, através de “[...] processos característicos de seus materiais escolhidos [...]” (ROBINS, 1984, p.9), salientando desta maneira o próprio “[...] processo [...] em oposição à imutabilidade do objeto artístico [...]” (ATKINS, 1990, p.137). Em *Sentences on Conceptual Art*, LeWitt elabora a respeito da qualidade não apenas operativa deste tipo de prática, mas também acerca de suas consequências, ao afirmar que

7. A vontade do artista é secundária em relação ao processo que ele inicia, da ideia à conclusão do trabalho. [...]

28. Uma vez que a ideia da peça esteja estabelecida na mente do artista e a forma final esteja decidida, o processo é levado adiante cegamente. Há muitos efeitos colaterais que o artista não é capaz de imaginar. [...]

29. O processo é mecânico e não deve ser adulterado. Deve seguir o seu curso. [...] (LEWITT, 2006a, p. 205 e 207).

LeWitt ressalta que um processo (uma ou mais operações em andamento), ao ser efetuado, assume autonomia própria e seus resultados finais, mesmo se ajustando às expectativas iniciais do artista, podem também não se conformar com tais. Segundo ele, estes resultados devem também ser incorporados à obra em sua forma final. Ou seja, “[...] as decisões arbitrárias ou casuais só seriam mantidas minimamente, enquanto capricho, gosto e outras extravagâncias seriam eliminados da feitura da arte” (ibidem, 2006b, p.178). Em relação a esta prática, à produção de uma obra que em si não é mais do que a apresentação, registrada em determinado material, de certa operação e de suas consequências, o escritor, teórico e crítico Jack Burnham declara que

envolve técnicas de fabricação simples que podem ser reconstruídas pelo observador. Formalmente, tal arte não tem significado, sua forma em si não significa nada, enquanto as relações entre os materiais e o processo de criação são criticamente importantes (BURNHAM, 1973, p.141)

Os materiais e as operações teriam, portanto, maior relevância do que o objeto final, isto é, “[...] os meios contam mais do que os fins” (ATKINS, 1990, p.135). Da mesma maneira que em tal prática “[...] o processo da elaboração da obra (a

sequência de operações empregada) *se torna o tema da obra [...]*” (WALKER, 1977, p.248), as diversas operações formais empregadas por Eisenman em suas *Houses* implicavam que o “[...] processo tornava as regras (operações formais escolhidas) *inteligíveis [...]* (ele) *não estava interessado no resultado- a arquitetura era apenas o momento final do processo*” (CORBO, 2014, 31). Para Eisenman, a “[...] *forma arquitetônica é o resultado, ou registro de uma série de procedimentos de projeto [...]* sob o controle do arquiteto, [...] e possuem sua *própria lógica interna*” (ALLEN, 2006, p.57). Operações formais em Eisenman, portanto, podem ser interpretadas como

estratégias de desfamiliarização [...] que tentam tornar o processo de produção do objeto e os mecanismos de sua representação parte de seu conteúdo. O objeto não pretende ser inquestionável, mas sim revelar os dispositivos de sua própria formação de maneira que o observador seja encorajado a refletir criticamente acerca dos atributos [...] dos quais tal se constitui (HAYS, 2010, p.55).

O processo na arte, e por consequência em parte de sua arquitetura, como Eisenman descreve, “[...] *diz respeito [...]* à *eliminação do sujeito, criador, do narrador, de entre o receptor e o objeto [...]* (produzindo) *uma nova estrutura fenomenológica [...]*” (EISENMAN, 1978). Mesmo com tais semelhanças apresentadas, a ideia de processo em Eisenman difere em determinados aspectos dos artistas citados. Em LeWitt, por exemplo, o “[...] *processo é serial, exaustivo, [...]* sem um ponto de começo ou fim [...]” (ALLEN, 2006, p.58), ou seja, é delimitado por uma “[...] *série de permutações [...]* no qual cada resultado, mesmo restringindo ou sugerindo o próximo, é, *todavia, não considerado inferior*” (KAJI-O’GRADY, 2001, p.151). Em Eisenman, contudo, a “[...] *série sempre se inicia com uma forma simples e descreve uma narrativa linear de complexidade crescente, com um prédio totalmente completo no seu estágio final*” (ALLEN, 2006, p.58), no qual “[...] *o processo cumulativo [...]* torna-se *através da exaustão das possibilidades, o objeto*” (KAJI-O’GRADY, 2001, p.151), mantendo assim “[...] *a ideia de uma intenção autoral [...]* mesmo *através de um processo semiautomático*”<sup>11</sup> (ALLEN, 2006, p.59).

---

<sup>11</sup> Luscombe (LUSCOMBE, 2014, p.578) contesta esta diferença entre Eisenman e LeWitt ao afirmar que “[...] *não há nenhum ponto final linear garantido na ligação entre os desenhos de Eisenman e o edifício realizado. Os desenhos são um ponto final que se desenvolveu em paralelo com o projeto do edifício. Igualmente, o trabalho escultural de LeWitt, caracterizado por matrizes de cubos brancos quadriculados que se repetiam verticalmente e horizontalmente, e em alguns casos, modificados em séries de formas*

## 2.4- Eisenman e Morris: *antiforms* e *blank forms*

Em seu ensaio *Antiform*, publicado originalmente na revista *Artforum*, de abril de 1968, Robert Morris delimitava como trabalhos precedentes e relevantes desse tipo de prática específica (o trabalho artístico como registro de uma ou mais *operações*) aqueles produzidos pelos pintores Jackson Pollock<sup>12</sup> e Morris Louis. Nas obras destes dois artistas, uma *operação* específica (gotejar, despejar) e um material de caráter flexível (a tinta) eram utilizados na tela como maneira de tornar visível esta mesma *operação*, sendo que, para Morris, “as formas e a ordem de seu(s) trabalho(s) não eram a priori aos meios” (MORRIS, 1993, p. 44). Isto é, a “aparência” final de tais trabalhos era subordinada à operação em si (*aos meios*). Concluindo o ensaio em questão, Morris afirma que

o desengajamento com formas duradouras pré-concebidas e ordens para as coisas é uma afirmação positiva. Faz parte da recusa da obra em continuar estetizando a forma, tratando-a como um fim prescrito. (ibidem, p.46)

O interesse de Morris residia em uma categoria de trabalho que formalmente não apresentasse inércia, “[...] mas uma série de instâncias.” (BATCHELOR, 1999, p.40), e que tal atuasse como um “[...] processo em aberto.” (MARZONA, 2010, p.24). Obras de Morris, tais como *Untitled (Pink Felt)*, de 1970 (Figura 14), são constituídas por tiras de feltro (um material não-rígido) soltas (uma *operação*) sobre o piso do local onde serão expostas. Desta maneira, em cada local onde o trabalho for apresentado, sua configuração formal é resultado de uma ação prévia, uma operação em particular da qual o trabalho funciona como um registro. Para salientar a qualidade processual de obras desta natureza, em uma exposição realizada na Galeria Leo Castelli, de Nova Iorque, em 1969, Morris,

---

*simples a complexas, não são abertos ou provisórios [...]. Como os desenhos de Eisenman, as esculturas de LeWitt são objetos contidos, suas matrizes ligadas dentro de sua extremidade geométrica e a estruturação controlada de sua sequência”.*

<sup>12</sup> No artigo *The American Action Painters*, publicado originalmente na revista *Art News* de 1952, Harold Rosenberg sugeria “[...] que nas pinturas dos expressionistas abstratos, ou “Action Painters”, como ele começou a chamá-los, o que importava era o processo de pintar e, não, o resultado - a tela pronta [...]” (GONÇALVES, 2013, p.106). Além disso, “o artigo fora escrito originalmente para ser publicado na revista francesa *Les Temps Modernes*, que costumava apresentar textos de Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Maurice Merleau-Ponty, mas a revista acabou não sendo lançada e o artigo apareceu apenas algum tempo depois. De todo modo, trata-se de um artigo direcionado para um público não familiarizado com os artistas (expressionistas abstratos) [...], o que teria levado Rosenberg a não citar nomes. E quando o artigo foi publicado nos Estados Unidos, ele não foi alterado. Porém, para o público norte-americano bem-informado, tudo levava a crer que o pintor descrito por Rosenberg seria Pollock [...]” (ibidem, p.105-106)

por exemplo, alterava diariamente, durante as três semanas da exposição, a configuração formal dos trabalhos apresentados por meio de *operações* específicas a cada um deles. Em uma resenha sobre esta exposição em particular, a crítica de arte Lucy Lippard propõe que “[...] *os materiais sofreram mudanças drásticas [...] mas os resultados eram menos importantes para o artista do que a realidade da mudança [...]*” (LIPPARD, 1997, p.93).

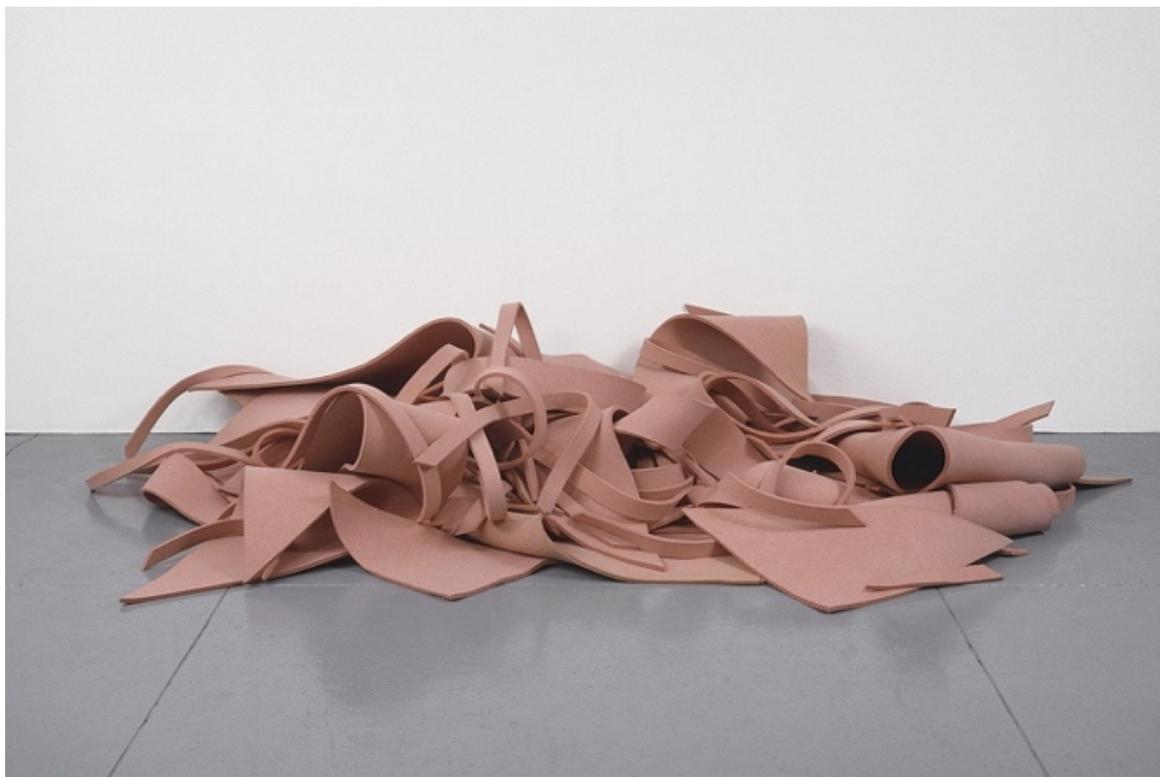


Figura 14- *Untitled (Pink Felt)* de Robert Morris (1970). Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/3016>. Acessado em: 17 de novembro de 2019.

Como obra que antecede aquelas produzidas no verão de 1967, que se utilizam de operações formais diversas com feltro (ROBINS, 1984, p.9), em 1961 Morris concluiu *Box With the Sound of Its Own Making*<sup>13</sup> (Figura 15 à esquerda). A obra é constituída por um cubo de madeira em que, no seu interior, um gravador de fitas cassete reproduz os sons da confecção da própria caixa, isto é, “[...] *o passado (o som de sua construção) e o presente (a sua condição enquanto exposta), o processo de produção e o próprio objeto fundem-se [...]*”

---

<sup>13</sup> O indivíduo que visitou o estúdio de Morris e ouviu com maior atenção (os sons reproduzidos pela obra) foi John Cage, que colocou seu ouvido na caixa por três horas, impressionando Morris enormemente e o fazendo sentir-se desconfortável. (LARSON, 2012, p.395).

(MARZONA, 2010, p.22). Neste mesmo período, em 1961, Morris começou a produzir suas primeiras esculturas feitas com compensado (Figura 15 à direita), exemplos daquilo que ele consideraria como uma *Blank Form* (Figura 16). O texto/peça de mesmo nome escrita entre 1960 e 1961 funciona como “[...] *um manifesto de sua escultura redutivista e seu envolvimento com questões perceptivas relativas à natureza do objeto de arte e sua relação com o observador*” (HASKELL, 1984, p.100). Pode-se afirmar que *Blank Form* delimita uma prática em que o conteúdo artístico reside na percepção e experiência por parte do observador de formas “vazias”, “inexpressivas”, “brancas” (possíveis traduções do termo *blank*).



Figura 15- [À esquerda] *Box With the Sound of Its Own Making*, de Robert Morris (1961). Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/689665>. Acessado em: 28 de março de 2020.

[À esquerda] *Column*, de Robert Morris (1961). Fonte: <http://www.struanwatson.space/2019/01/26/definingspace/>. Acessado em: 28 de março de 2020.

## BLANK FORM

From the subjective point of view there is no such thing as nothing - Blank Form shows this, as well as might any other situation of deprivation.

So long as the form (in the broadest possible sense: situation) is not reduced beyond perception, so long as it perpetuates and upholds itself as being object in the subject's field of perception, the subject reacts to it in many particular ways when I call it art. He reacts in other ways when I do not call it art. Art is primarily a situation in which one assumes an attitude of reacting to some of one's awareness as art.

Blank Form is still in the great tradition of artistic weakness-taste. That is to say I prefer it - especially the content (as opposed to "anti-form" for the attempt to contradict one's taste). Blank form is like life, essentially empty, allowing plenty of room for disquisitions on its nature and mocking each in its turn.

Blank Form slowly waves a large gray flag and laughs about how close it got to the second law of thermodynamics.

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.

Figura 16- *Blank Form*, de Robert Morris (1961). Fonte: HASKELL, 1984, p. 101

Além da influência formal que Morris teria nos projetos posteriores elaborados por Eisenman (EISENMAN, 1994, p.118 e 1990, p.230), esta definição de *Blank Form*<sup>14</sup>, como postulada por Morris, é semelhante a determinados argumentos presentes em *The Formal Basis of Modern Architecture*. Eisenman, além da valorização postulada às formas arquitetônicas abstratas (a *forma genérica*), argumenta também que a compreensão destas por meio de termos como “configuração” ou “relação das partes com o todo” é imprópria, pois tais termos dão ênfase ao caráter visual e pictórico da forma em si (ibidem, 2006a, p. 57). O

<sup>14</sup> Corrêa compara as definições de Morris presentes em *Blank Form* com as ideias de silêncio como manifestadas por John Cage (CORRÊA, 2007, p.93-135).

entendimento da *forma genérica* é possível a partir das propriedades desta em um contexto arquitetônico: *volume, massa, superfície*, e em particular o *movimento*, visto que a partir desta propriedade é possível compreender a totalidade de um *volume* em particular (a propriedade elementar da *forma genérica*). Eisenman afirma que

para compreendermos o volume nós precisamos introduzir a noção de movimento, e postular que a experiência da arquitetura é a soma de um grande número de experiências- cada uma percebida visualmente, e é verdade também que por meio de outros sentidos; porém acumulados por um período de tempo muito maior do que aquele requerido para a apreciação inicial de um trabalho pictórico; [...] (EISENMAN, 2006a, p. 71).

A definição de Eisenman de um tipo de forma arquitetônica que, além de não possuir “[...] nenhuma pretensão pragmática [...] e [...] semântica.” (MONTANER, 2014, p.168), requer também que a pessoa que por ali se movimente conserve em sua memória visual e somática a experiência desta forma em particular (EISENMAN, 2006a, p.73), pode ser, portanto, comparada com o que Morris define como uma *Blank Form*. Em relação às esculturas ditas minimalistas de Morris, Eisenman declararia que “[...] o objeto era apenas parte do espaço experiencial que incluía o observador [...] (o) espaço da coisa é a relação do objeto e observador em um continuum espacial” (EISENMAN, 1975, apud LUSCOMBE, 2014, p.579). A utilização tanto deste tipo de forma (e as implicações que esta pressupõe) quanto o emprego sistemático de operações do qual determinado objeto é simultaneamente o resultado e registro desta mesma operação, juntamente com as premissas definidas por Morris em seu ensaio *Antiform*, são elementos que Eisenman irá invariavelmente empregar nos projetos de suas primeiras *Houses*.

## 2.5- Eisenman e Serra: objeto e tempo

Como acontece com Robert Morris, a produção de Richard Serra<sup>15</sup> na segunda metade de década de 1960 é orientada também à “[...] ação direta do artista

---

<sup>15</sup> Em 1983, Eisenman entrevistaria Serra para a edição de abril da Revista *Skyline*, sendo o tópico principal das perguntas a produção escultórica de Serra e a condição da prática no contexto do século XX. Pode-se notar graduais divergências acerca das opiniões de cada um no decorrer da entrevista, particularmente no que diz respeito à “criação do próprio lugar no espaço como oposição a operações formais que resultem na

sobre um material escolhido para explorar as possibilidades de transformação, deformação, perda de integridade física ou equilíbrio” (MARZONA, 2010, p.86), delimitando desta maneira “[...] a tensão entre concepção e percepção em seus primeiros trabalhos” (FOSTER, 2017, p.190). Utilizando materiais de caráter industrial, tais como chumbo e aço, e considerando suas propriedades particulares, Serra passou a criar obras em que o emprego sistemático de diferentes operações que o próprio artista enumerou em uma lista entre 1967 e 1968 (Figura 17), tais como *dobrar, cortar, separar*, delimitam tanto o aspecto formal da obra quanto o processo de sua concepção. Para Serra, “[...] o material impõe sua forma à forma” (SERRA, 2017, p.259), concomitantemente ao fato de que em toda a sua produção artística “[...] o processo de construção é revelado. Decisões materiais, formais [...] são evidentes” (SERRA, 2014a, p. 119). Da mesma maneira que em Eisenman o objeto arquitetônico em seu estado final é secundário às operações para sua configuração (CORBO, 2014, p.31), Serra argumentaria que, ao lidar sistematicamente com diferentes operações, estas têm predominância acerca de seus resultados (SERRA, 2014b, p.236). O emprego de operações diversas estabelecia na produção artística de Serra uma “[...] imagem de atividade e efeito [...]” (KRAUSS, 1977, p.275), na qual o observador “[...] poderia reconstruir o processo da fatura vendo o resíduo” (ibidem, p.237). Qualidades estas que contribuíam consequentemente para

erodir a ideia tradicional do corpo escultural fechado e o substituir por um campo espacial, da mesma maneira que um objeto escultural como um corpo no espaço se dissolve e é substituído pela visualização de seu processo de produção e da pura presença da materialidade escultórica. (BUCHLOH, 2000, p.7)

---

exposição de novos significados do lugar” (FRAJNDLICH, 1999, p.57). O interesse de Serra consiste na capacidade de sua prática (a escultura) de “[...] criar seu próprio lugar e espaço, e de trabalhar em contradição com os lugares e espaços onde é criada” (SERRA, 2014a, p.121). Contudo, os projetos de Eisenman no período em questão (primeira metade de década de 1980), fazendo parte de um ciclo denominado *Cities of Artificial Excavation*, eram baseados “[...] no processo evolutivo dos vestígios físicos deixados por prédios precedentes” (CORBO, 2014, p.43), visando desta maneira “[...] demonstrar o caráter descontínuo e fragmentado da história” (ibidem, p.42). Tal dicotomia em suas respectivas práticas eventualmente tornou-se aparente quando, em 1998, Serra resigna-se do projeto dedicado às vítimas do holocausto na Europa, localizado em Berlim, projeto elaborado juntamente com Eisenman, devido a questões políticas e formais que alteraram a configuração inicial do projeto (FRAJNDLICH, 1999, p.56).

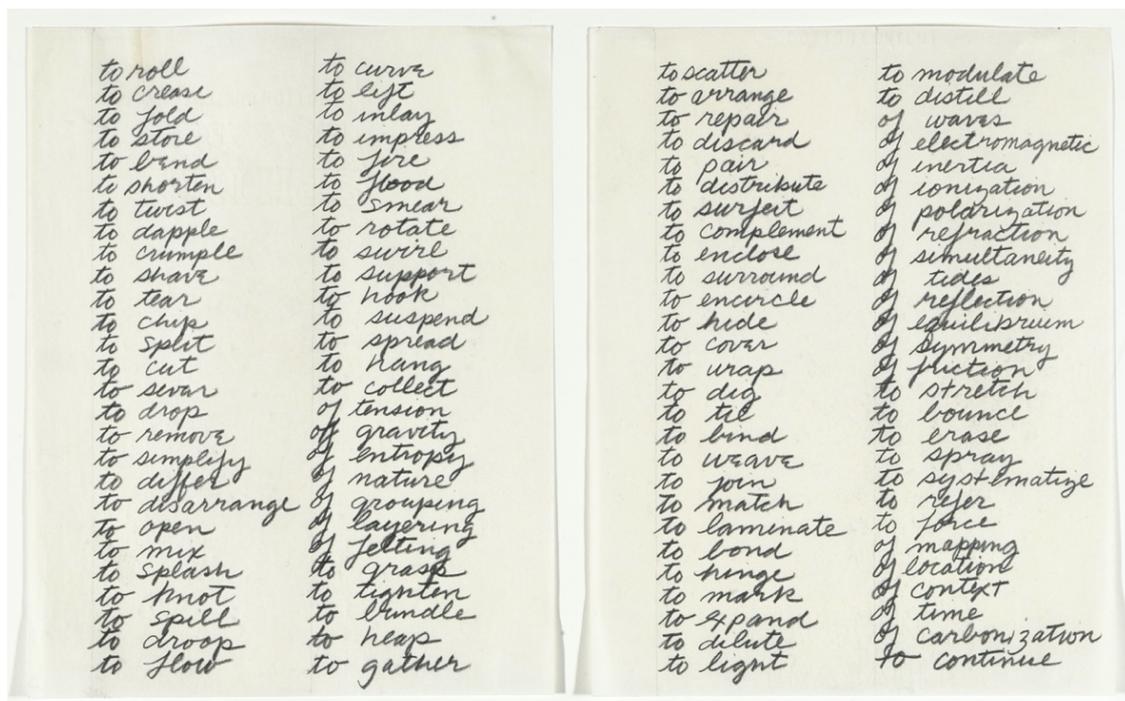


Figura 17- Lista de Verbos, de Richard Serra (1967-1968). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/152793#>. Acessado em: 10 de janeiro de 2020.

Uma obra como *Splashing Piece: Casting* (1969-1971) (Figura 18), criada a partir do lançamento de chumbo derretido no encontro entre piso e parede de determinado local, exemplifica a produção de Serra voltada à ideia de processo. Consistindo em duas operações pertinentes às propriedades do material em seu estado original (*splashing*: espirrar) e final (*casting*: fundir), a obra não apenas explicita tais operações, mas estabelece uma forma para elas como um objeto, simultaneamente ao fato de que este objeto “[...] *desmorona ao invés de deslocar suas coordenadas temporais e espaciais [...]*” (WEISS, 2015), além de permitir “[...] *a reconstrução visual sequencial de sua feitura [...]* ademais, o observador *recriando* (mentalmente) os atos de sua feitura, é incapaz de não perceber os *incrementos temporais corporificados [...]*” (PINCUS-WITTEN, 1977c, p.28). Isto é, devido ao fato de Serra empregar materiais cujas propriedades físicas são subsequentemente modificadas por operações de maneira que suas formas finais não correspondem necessariamente a uma geometria delimitada por um *grid* pré-estabelecido e de caráter serial (a formulação minimalista principal do espaço), assim como os resultados destas operações implicaram percepções de caráter temporal para com o observador, a

escultura como “recipiente de espaço” e espaço como “recipiente do espaço” são transcendidos na descoberta de um *continuum* que é experimentado pelo observador fisiologicamente e fenomenologicamente como uma maneira de transição para o *continuum* temporal. (BUCHLOH, 2000, p.12.)



Figura 18- *Splashing Piece: Casting*, de Richard Serra (1969-1971). Fonte: <http://atelierlog.blogspot.com/2019/03/richard-serra-5.html>. Acessado em: 10 de janeiro de 2020.

Para Serra, tais esculturas, baseadas nas operações contidas na lista de verbos elaboradas por ele, “[...] *introduziram dois aspectos do tempo: o tempo condensado de sua feitura e o tempo durável de sua apreensão*” (SERRA, 2014b, p.237), bem como permitiram “[...] *irem além da dimensão formal da série (no sentido serial) por incluírem o processo da mudança*” (BUCHLOH, 2000, p.7). Em *Diagram Diaries*, de Eisenman, o arquiteto, assim como Serra, elaborou uma lista de operações formais que recapitulavam aquelas utilizadas em seus projetos (Figura 19), sendo que em ambos, Eisenman e Serra, “*a racionalidade [...] depende das estruturas operando no tempo, e do procedimento (operação) -que é a categoria que ordena espacial e temporalmente o processo de*

*construção das formas [...]”* (VIZAR, 2015, p.292). Ademais, as primeiras *Houses* projetadas por Eisenman expressam as qualidades relativas a mudanças formais, como o próprio observou primeiramente na *Casa del Fascio*, de Terragni (LUCENA, 2010, p.71), juntamente com seu uso peculiar da geometria como elemento cuja manipulação poderia sugerir mais do que sua ordem racional e seriada (SOMOL, 1999, p.16).

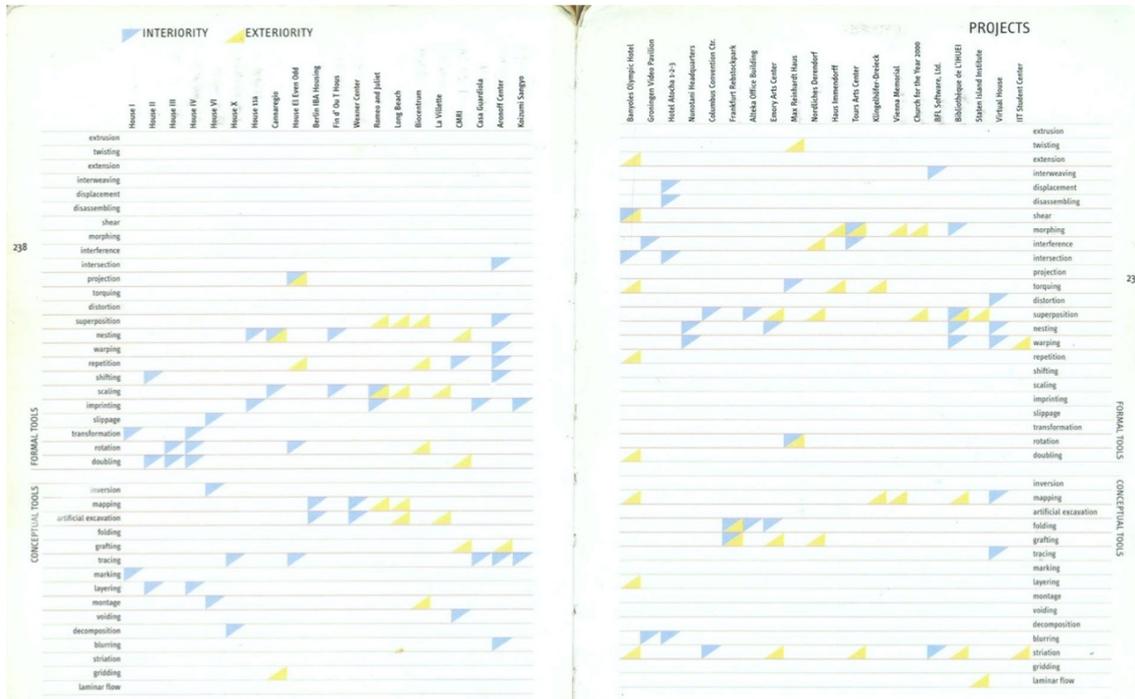


Figura 19- Lista de operações utilizadas por Eisenman em seus projetos. Fonte: EISENMAN, 1999, p.238-239.

## Capítulo 3- Música e Processo

### 3.1- A exposição *Anti-Illusions*

De 19 de maio a 6 de julho de 1969, Serra, juntamente com Morris, André e outros artistas, teve suas obras apresentadas na exposição chamada *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (Figura 20), realizada no *Whitney Museum of American Art*. Organizada pelos curadores James Monte e Marcia Tucker, *Anti-Illusion* foi uma das primeiras exposições norte-americanas de proporções consideráveis a evidenciar a prática do *processo* como uma modalidade autônoma de arte no contexto do país (WALKER, 1977, p.248). Foram exibidas obras que, na descrição dos curadores no catálogo da exibição, “[...] se apresentam como *distorcidas, caóticas, ou anárquicas*” (TUCKER, 1969, p.25).

O caráter pouco ortodoxo da arte apresentada “[...] depende menos do fato de que novos materiais estão sendo usados [...] do que o fato de que a ação de conceber [...] as obras têm precedência sobre a qualidade de objeto [...]” (MONTE, 1969, p.4). No catálogo da exposição *Anti-Illusion* constavam, além dos ensaios de Monte e Tucker, imagens das obras expostas e fotos em série dos artistas, realizadas durante a produção de suas obras (Figura 21), salientando assim o aspecto temporal da prática apresentada na exposição (LEE, 1999, p.28). Tal aspecto é exemplificado por uma citação de André presente no catálogo e citada por Tucker: “*Nada é atemporal, mas é uma ideia que nos assombra [...] de certa maneira, tudo que sabemos é o agora [...] e [...] o agora é inescapável.*” (TUCKER, 1969, p.36).



Figura 20- Vista da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Fonte: <https://www.art-agenda.com/features/233415/anti-illusion-procedures-materials>. Acessado em: 6 de maio de 2020.



Figura 21- Richard Serra sendo auxiliado por Philip Glass durante a produção de *Casting*. Fonte: MONTE e TUCKER, 1969, p.46.

No catálogo da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, foram reproduzidas partituras de dois compositores associados a Serra que se apresentaram no evento: Philip Glass e Steve Reich, ambos considerados

expoentes do minimalismo musical. Enquanto residia em Paris, em 1964, após receber uma bolsa de estudos da Universidade de Yale, Serra, por intermédio de sua esposa Nancy Graves, conheceu Glass, que também havia se transferido para a cidade após obter uma bolsa da Fundação Fullbright e iniciar seus estudos com Nadia Boulanger. Ambos compartilhavam interesses artísticos, as peças de teatro escritas por Samuel Beckett e a leitura de *Silence*, do compositor americano John Cage (SERRA, 2014c, p. 101), livro que continha um ensaio intitulado *Composition as Process* (CAGE, 2019a, p.18-56). Glass, por sua vez, conheceu Reich enquanto os dois estudavam composição musical na Julliard School of Music, em 1958. Entretanto, foi apenas em 1967 que ambos restabeleceram contato em Nova Iorque, após Reich ter estudado na Califórnia com Luciano Berio, e Glass ter finalizado seus estudos com Boulanger, viajado para o Norte da África e para a Índia (STRICKLAND, 2000, p.208).

Os três eventualmente colaborariam em projetos diversos entre si na segunda metade da década de 1960: Serra participaria das performances das obras de Reich, além de tê-lo presenteado com *Candle Piece* (1967-1968) (Figura 22 à esquerda), uma das primeiras esculturas baseadas na ideia de processo, como resposta ao fato de Reich tê-lo presenteado primeiramente com a partitura de *Pendulum Music* (1968) (Figura 22 à direita) (REICH, 2002a, p.95). Reich e Glass atuariam simultaneamente como músicos durante as performances das obras de cada um, sendo críticos das mesmas. Glass exerceria a função de assistente de Serra na produção de suas esculturas, contribuiria na produção de seus primeiros filmes e ambos elaborariam, em parceria, *Long Beach Word Location*, em 1969, uma obra constituída na dispersão de diversos alto-falantes em um terreno (BUCHLOH, 2000, p.5).



## PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS, SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all side by side with a pendulum motion. Each microphone cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to its speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback begins when a mike swings directly over or next to its speaker. This is a series of feedback pulses and heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cables of the amplifiers.

Steve Reich 1968

Figura 22- [À esquerda] *Candle Piece*, de Richard Serra (1967-1968). Fonte: <https://www.mtholyoke.edu/courses/awlee/245/sixthslideset/serracandle.jpg>. Acessado em: 24 de outubro de 2020. [À direita] Partitura de *Pendulum Music* de Steve Reich (1968). Fonte: <http://microphonesandloudspeakers.com/2017/01/31/p-88-pendulum-music-steve-reich/>. Acessado em: 24 de outubro de 2020.

A exemplo de Serra, e por consequência dos demais artistas presentes na exposição *Anti-Illusion*, Glass e Reich “[...] estavam interessados em processos e no tempo” (SERRA, 2014d, p.316). Em outras palavras, a música de ambos “[...] não oferece ilusões de temporalidade [...] apenas o senso de um presente isolado [...] devido ao uso deliberado [...] da repetição que converge a atenção [...] para o material [...] e sua performance” (TUCKER, 1969, p.36). Reich, ao ser questionado sobre a relação de suas obras com as de Serra, com as do cineasta Michal Snow e com as de LeWitt, iria argumentar posteriormente que

a analogia que percebo para com a escultura de Serra, suas folhas de chumbo apoiadas e peças do tipo poste (que eram, entre outras coisas, demonstrações de fatos físicos sobre a natureza do chumbo), foi que suas obras e as minhas são mais sobre materiais e processo do que sobre psicologia. Nos filmes de Snow, há um processo contínuo em atividade, seja um movimento repetitivo ou contínuo da câmera, que inexoravelmente segue seu caminho, muitas vezes com mudanças muito lentas. O que aprendi com Michael Snow que não tinha pensado, foi sobre as gradações de simetria que, em termos musicais, seriam as diferenças entre os pulsos de um metrônomo, os pulsos do coração humano, e ondas quebrando na costa. O que está próximo de Sol [LeWitt]<sup>16</sup> é o espírito no qual ele configura uma ideia e trabalha por meio dela rigorosamente. [...] (REICH, 2002b, p.33)

<sup>16</sup> Em uma entrevista concedida a Michael Nyman posteriormente, Reich discutiria a respeito das semelhanças e particularmente das diferenças entre as abordagens práticas e teóricas contidas em seu ensaio *Music as a Gradual Process* e aqueles presentes em *Paragraphs on Conceptual Art* de LeWitt (REICH, 2002a, p.91-94).

Especificando tais características, o catálogo de *Anti-Illusions* traz reproduções de partituras cujo “[...] processo composicional e a música que soa são um todo [...]” (POTTER, 2010, p.4). *Two Pages* (1969), de Glass, é baseada em operações sistemáticas de adição e subtração e era originalmente dedicada a Reich (REICH, 2002c, p.234). *Pendulum Music* (1968), de Reich, uma obra de “[...] processo puro” (STRICKLAND, 2000, p.198) — cuja performance no Whitney Museum incluía Serra (Figura 23) —, para microfones, amplificadores, alto-falantes e intérpretes, consiste na dispersão, por parte dos intérpretes, de microfones acoplados em cabos que balançam por cima dos amplificadores, produzindo, por consequência, ruídos diversos (a microfonia).

### **3.2- Piano Phase e Music as a Gradual Process**

No panorama apresentado sobre a exposição *Anti-Illusion*, interessa especialmente, para esta pesquisa, a obra *Piano Phase* (1967), descrita no catálogo como “[...] uma obra em progresso” (REICH, 1969, p.29), também de Reich (Figura 24), e baseada numa técnica descoberta acidentalmente pelo compositor em 1965 (ibidem, 2002d, p.20), a *defasagem*. Tal operação consiste no emprego de duas frases musicais idênticas, cuja execução ocorre no mesmo instante. Entretanto, devido a discrepâncias na velocidade de uma destas frases, esta começa a *defasar* em relação a outra, eventualmente retornando a seu estado original depois de um ciclo completo (STRICKLAND, 2000, p.188). Primeiramente publicado no catálogo da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, o ensaio de Reich intitulado *Music as a Gradual Process* caracteriza-se por ser “[...] uma coleção de observações aforísticas e ideias [...]” (HILLIER, 2002, p.16), elaborados por Reich acerca de sua música e preocupações estéticas. Entretanto, para a compreensão da produção de Reich até o momento da exposição, é necessário o esclarecimento acerca da origem e dos precedentes de sua música.

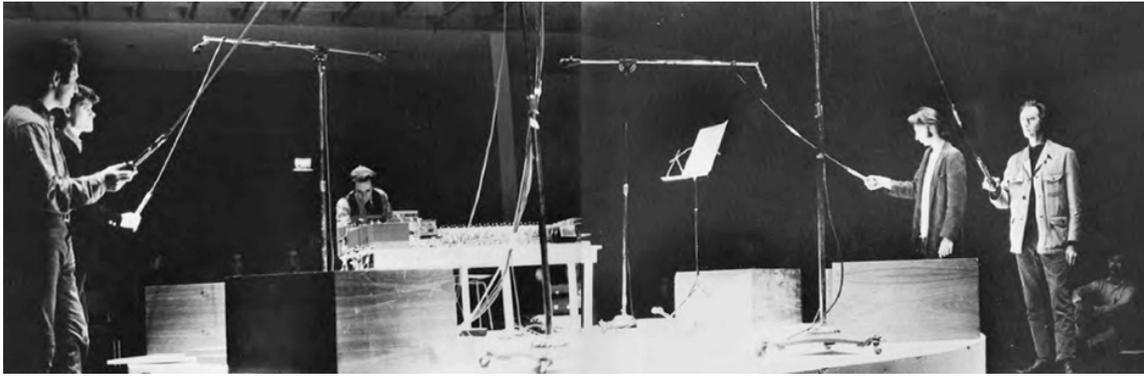


Figura 23- *Pendulum Music* sendo executada no *Whitney Museum of American Art* em 1969, durante a exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Da esquerda para a direita: Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman e Michael Snow. Fonte: <https://blogthehum.com/2016/02/08/photo-album-for-the-1960s-70s-american-avant-garde/>. Acessado em: 7 de maio de 2020.

Steve Reich

### PIANO PHASE

1.  $J = \frac{96}{138}$

PIANO I

PIANO II

Both pianists start in unison, as shown at 1. The second pianist increases his tempo very slightly and begins to move ahead of the first until (say in 30 to 60 seconds) he is one sixteenth note ahead, as shown at 2. The dotted lines indicate this gradual movement of the second pianist and the consequent shift of phase relation between himself and the first pianist. This process is continued, with the second pianist gradually becoming an eighth (3), a dotted eighth (4), a quarter (5), etc., ahead of the first, until he finally comes back into unison at 1 again. The entire process may be repeated as many times as desired.

Either pianist may have the stable or moving role and these may be reversed if the process is played through more than once. A performer may find it easier to gradually decrease his tempo and bring about the change of phase that way. In any case, a gradual movement should be attempted—the slower the better. The tendency to move directly from one 'rational' relationship of a sixteenth note difference (eg., all the numbered bars above) into the next, should be resisted and performers should attempt to move smoothly and continuously, spending due time in the dotted lines or 'irrational' relationships.

—Steve Reich 12/66

This is a work in progress.

29

Figura 24- Página do catálogo da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials* contendo a partitura de *Piano Phase* de Steve Reich. Fonte: MONTE e TUCKER, p.29.

### 3.3- Os precedentes de Reich

Concomitantemente ao fato de que os artistas visuais citados empregavam em suas obras processos perceptíveis, na disciplina da música compositores passaram a se utilizar do mesmo raciocínio em suas produções. Tanto o americano John Cage quanto o alemão Karlheinz Stockhausen, desde a década de 1950, já compunham um tipo de música em que “o material e a constituição do material se tornam unidos” (STOCKHAUSEN, 2009a, p.41), além de uma categoria de obra na qual “[...] as coisas não estão no tempo, mas o tempo está nas coisas” (WEIZSÄCKER, 1960, apud STOCKHAUSEN, 2009b. p.47). Entretanto, os processos empregados pelos compositores em questão **não são** perceptíveis para os ouvintes durante sua escuta, situação que se alterou quando La Monte Young, Terry Riley e em particular Steve Reich e Philip Glass começaram a compor suas primeiras obras de relevância, na década de 1960, também inspirados na produção artística descrita no capítulo 2. Assim como as obras de escultores como Morris e Serra, este tipo de música em particular é não dialética e não subjetiva: a ideia de *trabalho* é substituída pela concepção do *processo*, isto é, não demonstra nada além de sua própria criação, sendo sua estrutura suplementar à qualidade sonora em si, exceto quando o processo define tanto o som quanto a organização (forma e conteúdo se tornam um único elemento) (MERTENS, 2007, p.88-92).

#### 3.3.1- La Monte Young e o *drone*<sup>17</sup>

O texto/peça *Blank Forms*, já citado anteriormente (Figura 16), foi concebido junto com mais três outros textos/peças para a inclusão em uma edição especial da revista de poesia *Beatitude East*, dedicada à performance contemporânea e a trabalhos literários diversos. A revista foi editada pelo compositor americano La Monte Young com assistência de Jackson Mac Low e George Maciunas (HASKELL, 1984, p.55). Originalmente planejada em fins de 1960, tal edição foi publicada somente em abril de 1963, sob o nome de *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural*

---

<sup>17</sup> Zumbido em inglês. [N.A.]

*Disasters, Stories, Poetry, Essays, Diagrams, Music, Dance, Constructions, Plans of Action, Mathematics, Compositions*, (Figura 25). A publicação consolidou o movimento artístico conhecido como *Fluxus*. Utilizado primeiramente em 1961 por Maciunas em um convite para uma série de leituras na *Gallery A/G* em Nova Iorque (ATKINS, 1990, p.80), o termo *Fluxus* (do latim *fluxu*, significando fluxo ou mudança contínua) denominava um movimento artístico de performance cujos

objetivos sociais usualmente assumiam protagonismo sobre os estéticos. A intenção principal é contrariar as rotinas [...] da arte e da vida. Os primeiros eventos do Fluxus- teatro de guerrilha, espetáculos de rua, concertos de música eletrônica- eram demonstrações agressivas da energia libidinal e anárquica geralmente associada com a década de 1960. [...] Numerosas formas de arte eram simultaneamente [...] utilizadas em eventos que [...] incluíam, por exemplo, a leitura conjunta de poemas [...] que prescreviam atividades [...] tais como caminhar ou queimar uma árvore de Natal [...] (ibidem).

Não tendo sido publicadas no período<sup>18</sup>, é notável que as ideias delimitadas em *Blank Forms* informassem boa parte da produção seguinte de Morris e estivessem em acordo com parte daquelas expressas por Eisenman em *The Formal Basis of Modern Architecture*, como já descrito anteriormente (ver páginas 57-58).



Figura 25- Edições diversas de *An Anthology...* Fonte: HASKELL, 1984, p.58.

<sup>18</sup> Morris, que era amigo próximo de Young no período, manteve em seu *loft* as páginas soltas do que viria a se tornar *An Anthology...* enquanto estas ainda não haviam sido organizadas. Porém, retirou suas contribuições previamente selecionadas após sua frustração com o movimento Fluxus devido ao caráter teatral dos primeiros eventos organizados por Maciunas (HASKELL, 1984, p.100).

O editor de *An Anthology...*, La Monte Young, assim como Robert Morris, tornou-se notório pelo seu papel no que mais tarde viria a ser conhecido por minimalismo. Natural de Idaho, Young estudou na Universidade da Califórnia, em Los Angeles, de 1955 a 1956, com Leonard Stein, um assistente do compositor austríaco Arnold Schoenberg<sup>19</sup>, responsável pelo advento da técnica serial<sup>20</sup> (MERTENS, 2007, p.18). Em 1959, Young recebe uma bolsa para estudar em Darmstadt com Karlheinz Stockhausen, compositor alemão expoente do serialismo integral<sup>21</sup>. Lá se familiarizou com a obra do americano John Cage, aluno de Schoenberg, o que motivou seu interesse pela indeterminação, o acaso e o ruído (WILLIAMS, 2011, p.161). Tais interesses, reforçados também por sua amizade com o lituano emigrado George Maciunas, que conhecera na turma de música eletrônica de Richard Maxfield em 1960, na *New School*, onde Cage

---

<sup>19</sup> Schoenberg, juntamente com seu discípulo Anton Webern, tem sua obra citada por Eisenman no ensaio *Post-Functionalism*, de 1976, como exemplo na disciplina da música do que ele considera uma “[...] mudança das atitudes dominantes do humanismo, que eram pervasivas nas sociedades ocidentais por cerca de 400 anos [...]” (EISENMAN, 1998b, p.238). Isto é, uma mudança em direção à atonalidade (ausência de centros tonais estáveis) sugere “[...] uma sensibilidade baseada no deslocamento fundamental do homem do centro de seu mundo. [...]” (ibidem). Por consequência então os “objetos são vistos como ideias independentes do homem” (ibidem), características que informam a arquitetura de Eisenman.

Citações aos dois compositores (Schoenberg e Webern) surgem esporadicamente nas entrevistas do arquiteto, podendo ser mencionada aquela concedida a Robert Locke, em 2004, na qual Eisenman afirma que, assim como sua arquitetura não irá destruir a “vida real”, a música de Webern e de Bartók não irá destruir a dita “música pop” (EISENMAN, 2004b).

Uma análise comparativa entre as técnicas empregadas por Webern em suas *Variações para Piano Op.27* com aquelas das quais Eisenman se utiliza no projeto de sua *Guardiola House* de 1988 é descrita no artigo de Jane Victal, *Pensando o Tempo e o Espaço* (VICTAL, 2009).

<sup>20</sup> O princípio do serialismo é simples. As doze notas [...] são dispostas em uma ordem fixa, a série, que pode ser utilizada na geração de melodias e harmonias, e permanece obrigatória em toda a obra. A série é assim uma espécie de tema oculto: não precisa ser apresentada como tema (embora, naturalmente, seja possível fazê-lo), mas é um reservatório de ideias e uma referência básica. Ela pode ser manipulada das mais diversas maneiras em uma composição [...]. Desse modo o compositor tem à sua disposição uma variedade de formas da série [...] e pode usá-las como lhe aprouver. Não é necessário que os temas consistam de doze notas, nem que a série seja transformada em melodia: ela pode ser aproveitada para construir um tema e seu acompanhamento, por exemplo [...]. As possibilidades são enormes, mas o princípio serial funciona como garantia de que a composição terá um certo grau de coerência [...] Esta coerência não é necessariamente invalidada pelo fato de que, na maioria dos casos, o funcionamento do princípio serial numa peça musical não é audível, nem deve sê-lo (GRIFFITHS, 1987, p.81-82).

<sup>21</sup> Método musical que é uma extensão do serialismo para com todas as propriedades do som, isto é, além das alturas (as notas), o serialismo integral também organiza em séries a duração, a intensidade e o ataque destas alturas (GRIFFITHS, 1987, p.132), sumariamente, qualquer característica compositiva que possa ser hierarquizada.

Uma proposta do que viria a ser o serialismo integral está presente na obra para piano do compositor francês Olivier Messiaen, *Mode de Valeurs et d'Intensités*, de 1944. Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen (ambos alunos de Messiaen), inspirados nesta obra e nos últimos trabalhos de Webern, compositor este cuja “[...] preocupação com os detalhes parecia prenunciar uma música em que cada nota fosse composta separadamente [...]” (ibidem, p.134), aperfeiçoaram tal método até um tipo de música onde “[...] cada fator é rigorosamente controlado segundo princípios seriais [...]” (ibidem).

A relação do serialismo integral com a arquitetura de Peter Eisenman é elaborada em trechos da tese de doutorado de Gabriela Izar, *Diagramática: descrição e criação de formas na arquitetura seriada de Peter Eisenman* (IZAR, 2015).

lecionava, foram então manifestados nas suas obras seguintes (BANES, 1999, p.86). Na publicação de *An Anthology...*, Young contribuiu com duas séries de obras, *Piano Pieces for David Tudor* e *Compositions 1960*, constituídas de textos curtos nas quais operações que o intérprete deve realizar salientam a repetição<sup>22</sup>, a redundância, o emprego de sons não musicais e o aspecto temporal que governa estas mesmas operações<sup>23</sup> (NYMAN, 1999, p.82-85). *Piano Piece for David Tudor #2*, por exemplo, instrui o pianista a abrir o tampo do piano sem fazer nenhum ruído que seja audível para si, sendo que a obra é concluída quando tal operação é realizada com sucesso ou quando o pianista decide parar, enquanto *Composition 1960 #10*, dedicada a Robert Morris, instrui o intérprete a “desenhar uma linha reta e a seguir” (Figura 26).



Figura 26- Nam June Paik executando *Composition 1960 #10*, de La Monte Young, durante o *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* no *Städtisches Museum*, Wiesbaden, em 1962. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/127633>. Acesso em: 29 de março de 2020.

---

<sup>22</sup> *Estou extremamente interessado na repetição, porque acho que demonstra controle* (YOUNG, 1968, p.187).

<sup>23</sup> Este emprego de instruções concisas remete às operações estipuladas por Eisenman a serem aplicadas em cada uma de suas primeiras *Houses*, como, por exemplo, na *House IV*, na qual “[...] um conjunto limitado de regras (deslocamento, rotação, compressão e extensão) foi aplicado a um conjunto limitado de elementos (volume cúbico, planos verticais, grid de nove quadrados espacial) [...]” (EISENMAN, 2006b, p.44).

A obra mais significativa de Young presente em *An Anthology...* e aquela que iria delimitar boa parte de sua estética como compositor é, entretanto, *Composition 1960 #7* (Figura 27). Consistindo apenas de um pentagrama<sup>24</sup> na clave de sol<sup>25</sup> contendo uma díade<sup>26</sup> das notas B (si) e F# (fá sustenido) (um intervalo<sup>27</sup> de quinta justa<sup>28</sup>), juntamente com as instruções *to be held for a long time* (“sustentar longamente”), *Composition 1960 #7* sintetiza as preocupações de Young com operações contínuas e de durações prolongadas indefinidamente. Em outras palavras, “o processo que se expõe (a operação) é o estado puro da repetição contínua (o intervalo soando), polarmente oposto ao horizonte zero de repetição da música de vanguarda europeia mais extremada” (WISNIK, J. M., 1999, p.196).



Figura 27- *Composition 1960 #7* de La Monte Young (1960). Fonte: MERTENS, 2007, p.26

<sup>24</sup> Agrupamento de 5 linhas paralelas nas quais as figuras musicais estão dispostas na partitura. [N.A.]

<sup>25</sup> Figura musical disposta no início do pentagrama que delimita a altura das notas deste mesmo pentagrama. Além da clave de sol, a de fá e a de dó são as utilizadas. [N.A.]

<sup>26</sup> Nome dado a duas notas que soam em simultâneo. Quando três notas soam em simultâneo, tal conjunto de chama tríade, téttrade quando forma 4 notas e assim sucessivamente. [N.A.]

<sup>27</sup> Expressão utilizada para designar a distância entre as alturas (notas). [N.A.]

<sup>28</sup> Intervalo de 7 semitons a partir da nota mais grave até a mais aguda.

Levando em consideração a escala cromática: C-C#-D-D#-E-F-F#-G-G#-A-A#-B-C, porém iniciando a mesma a partir de B (si), temos B-C-C#-D-D#-E-F-F#-G-G#-A-A#-B, isto é, 7 semitons acima desta nota inicial (sendo um semitom o intervalo entre uma nota e a seguinte, isto é, entre B e C ou entre C e C#), resultam no intervalo entre B e F#.

C= Dó, D= Ré, E=Mi, F=Fá, G=Sol, A=Lá, B=Si, #=Sustenido [N.A.]

Mesmo que tal abordagem musical sugira uma antítese daquela praticada na Europa por Stockhausen e Boulez, ou ainda por Cage nos Estados Unidos, a origem deste tipo de música, que nos anos seguintes seria chamada de minimalista, encontra-se no serialismo (NYMAN, 1999, p.139). Young, cujos interesses musicais incluíam as práticas ocidentais anteriores ao século XIII e as indianas, sendo que em ambas os acompanhamentos estáticos estão presentes (os chamados *drones*), percebeu esta mesma estaticidade na música de Webern. De acordo com Young,

eu sinto que na maior parte da música relativa ao hemisfério ocidental desde o século XIII, o clímax e a direcionalidade têm estado entre os fatores orientadores mais importantes, enquanto a música antes dessa época, dos cantos<sup>29</sup> ao organon<sup>30</sup> e Machaut<sup>31</sup>, usava a estaticidade como um ponto de estrutura [...] como certos sistemas musicais orientais. [...] Em Webern, no entanto, a estaticidade era muito importante, porque ele não apenas estava envolvido com a técnica da série, mas também desenvolveu uma técnica para a repetição de notas nas mesmas disposições de oitava<sup>32</sup> ao longo de uma seção de um movimento. Ou seja, cada vez que um C, A ou D# volta na seção do movimento, é na mesma posição de oitava (YOUNG, 1968, p.188-189).

Já em fins da década de 1950, as obras escritas por Young exploravam esta tendência por sons de longa duração, porém elaboradas ainda a partir dos preceitos do serialismo. Em *Octet for Brass*, de 1957, Young emprega notas contínuas de até 4 minutos, assim como pausas que poderiam se prolongar por cerca de 1 minuto (NYMAN, 1999, p.141). Já em *Trio for Strings*, escrito no ano seguinte (1958), uma obra com mais de 40 minutos de duração, as partes individuais de cada intérprete se combinam em um todo harmônico<sup>33</sup> que sugere

---

<sup>29</sup> Young provavelmente se refere aos cantos gregorianos. [N.A.]

<sup>30</sup> Tipo de música vocal surgida em meados do século IX na Europa Ocidental, de caráter inicialmente heterofônico (no qual uma voz principal executa uma melodia acompanhada por outras vozes executando a mesma melodia em determinados momentos, de maneira idêntica e em outros de maneira ritmicamente ou melodicamente distinta) e posteriormente polifônico (no qual duas ou mais vozes executam simultaneamente partes de caráter rítmico e melódico distintos) no século XIII. [N.A.]

<sup>31</sup> Guillaume de Machaut, poeta e compositor francês do século XIV. [N.A.]

<sup>32</sup> Intervalo caracterizado por apresentar o dobro ou a metade da frequência de uma nota, isto é, tomando como exemplo a escala C-D-E-F-G-A-B-C (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó), o intervalo de uma oitava acima seria aquele entre o primeiro C e o C seguinte, e o intervalo de uma oitava abaixo seria o oposto. Em termos relativos a frequências, caso esta se encontre em 200 Hz, por exemplo, sua oitava superior irá equivaler ao dobro deste valor (400 Hz), enquanto sua oitava inferior irá equivaler a metade deste valor (100 Hz). [N.A.]

<sup>33</sup> Na teoria musical, harmonia se refere ao estudo das progressões de acordes (agrupamento de três ou mais notas que soam em conjunto). [N.A.]

centros tonais<sup>34</sup> estáveis (uma possibilidade inadmissível no contexto da música de vanguarda atonal do período), e é apenas interrompido por silêncios prolongados (MERTENS, 2007, p.21). Este emprego sistemático de operações contínuas durante períodos extremamente longos foi aperfeiçoado por Young, ao longo da década de 1960, com a elaboração de suas obras mais importantes: *The Tortoise, His Dream and Journeys*, e *The Well-Tuned Piano* (Figura 28), ambas de 1964. Nestas obras, que podem variar de 5 horas (*The Well-Tuned Piano*) até o infinito (*The Tortoise, His Dream and Journeys*), a utilização de frequências específicas (a entonação justa<sup>35</sup>) executadas de maneira invariável, juntamente com a percepção temporal deslocada devido às durações prolongadas, resultam na assimilação por parte do ouvinte de uma operação ininterrupta, sem começo ou fim aparentes (BANES, 1999, p.315-316).



Figura 28- La Monte Young durante uma performance da obra *The Well-Tuned Piano*. Fonte: MERTENS, 2007, p.28

### 3.2.2- Terry Riley e a repetição

O elemento da repetição que estava presente na obra de Young foi apropriado de maneira mais enfática por outro compositor, cujas obras *Ear Piece* (1962) e

---

<sup>34</sup> Tonalidade no contexto musical se refere a uma hierarquia particular entre conjuntos limitados de notas, sendo uma delas a principal, que são utilizadas na forma de melodias ou harmonias. A tonalidade pode ser maior, menor, ou mesmo inexistir, isto é, não possuir uma nota específica que delimite uma hierarquia (atonalidade). [N.A.]

<sup>35</sup> Tipo de afinação da qual os intervalos entre as notas estão todos associados entre si por relações de frequência representadas por frações entre números inteiros (Ex: 3/2 representaria uma quinta justa e 2/1 uma oitava). [N.A.]

*Concert for Two Pianists and Tape Recorders* (1960) estavam presentes em *An Anthology...*: Terry Riley. Riley, quando era mestrando na Universidade da Califórnia, em Berkeley, conheceu Young em 1959, e no mesmo ano eles trabalharam em conjunto com a coreógrafa Anna Halprin, utilizando-se de sons “[...] pouco usuais e de longa duração que eram sustentados por minutos ou às vezes horas a fio [...]” (MERTENS, 2007, p.21) como acompanhamento para a dança. A música que Riley irá compor, entretanto, é baseada mais na ideia da repetição constante de operações singulares, encontrada em obras de Young como *X for Henry Flynt* de 1960, na qual o intérprete é instruído a executar um som de maneira uniforme por um longo período, do que necessariamente no emprego de *drones*. Riley, portanto, é o responsável por elaborar para si um método musical baseado na repetitividade e um dos primeiros compositores a inserir no contexto da música experimental um pulso<sup>36</sup> regular (NYMAN, 1999, p.146), “[...] substituindo a constante (os *drones*) no trabalho de Young por técnicas de repetição em gradual desdobramento e de multiplicação” (MERTENS, 2007, p. 37). Ambas as abordagens, isto é, a sustentação do som assim como a repetição de uma quantidade limitada de material, invariavelmente são análogos sonoros a dois tipos de abordagens do minimalismo em termos visuais: a monocromia na pintura de artistas que influenciaram o movimento em si, como Ad Reinhardt e Ellsworth Kelly, e a modularidade serial presente nas esculturas de Donald Judd ou Sol LeWitt (STRICKLAND, 2000, p.143-144).

Influenciada também pelo jazz praticado no fim da década de 1950 (WILLIAMS, 2011, p.157-175), a música de Riley difere daquela de Young por possuir elementos da improvisação oriundos desta disciplina, sendo as “[...] folhas de notação (suas partituras), *mnemônicas para suas, majoritariamente individuais, improvisações que podem variar muito de performance em performance* [...]” (NYMAN, 1999, p.145). Em outras palavras, “[...] o princípio repetitivo era variado segundo a inspiração do improvisador [...]” (WISNIK, J. M., 1999, p.197).

---

<sup>36</sup> Unidade rítmica na qual o tempo musical é mensurado. [N.A.]

Utilizando-se de loops de fita<sup>37</sup> e unidades de *delay*<sup>38</sup> tanto em performances individuais (Figura 29) quanto em obras acusmáticas<sup>39</sup> (*Mescaline Mix* de 1960-1962), estes aparatos eram empregados como “[...] sistemas de multiplicação [...]” (MERTENS, 2007, p. 37), isto é, reiteravam no espaço-tempo as operações majoritariamente cíclicas executadas por Riley.



Figura 29- Terry Riley em uma performance individual acompanhado de gravadores de fita. Fonte: NYMAN, 1999, p.146.

Em 1964, Riley empenhou-se na escrita de uma obra mais intrincada que suas anteriores, e que simultaneamente sumarizava seu trabalho até aquele momento. *In C* (Em Dó) (Figura 30), é constituída de

53 figuras musicais<sup>40</sup> curtas, a serem tocadas em sequência por um grupo de instrumentistas -em qualquer número, usando qualquer tipo de instrumento- que poderiam escolher o momento de entrar e quantas vezes repetirem cada tema antes de seguir adiante (WILLIAMS, 2011, p.166).

---

<sup>37</sup> Um loop de fita é feito quando ambas as extremidades de determinado segmento de fita magnética são fixadas um no outro. Ao serem dispostos em um gravador e reproduzidos, o som contido em tal segmento de fita é tocado de maneira recursiva e ininterrupta [N.A.]

<sup>38</sup> Literalmente, significa “atraso”. É um efeito caracterizado pela gravação em uma unidade específica de determinado som e sua reprodução posterior, sendo que esta pode ocorrer após um período de tempo e de forma repetitiva até seu volume se extinguir. Originalmente, tais unidades consistiam em gravadores de fita e posteriormente foram desenvolvidas unidades digitais. [N.A.]

<sup>39</sup> Música acusmática é um tipo de música elaborada particularmente para a sua difusão por alto-falantes. [N.A.]

<sup>40</sup> Uma figura musical é definida como um conjunto curto de notas empregadas de maneira periódica como acompanhamento. [N.A.]

Mesmo que essas instruções significassem consideráveis liberdades por parte dos intérpretes, era estipulado que o grau que cada um progredia ao longo da execução da obra fosse limitado. Nenhum intérprete poderia estar muito adiantado ou atrasado em relação ao grupo como um todo (NYMAN, 1999, p.147). Estas instruções conseqüentemente delimitavam “[...] que um dualismo gradualmente emerge entre a microestrutura do som e a macroestrutura da composição” (MERTENS, 1999, p.40-41), isto é, “[...] a razão entre as figuras é controlada, mesmo a razão individual sendo bastante livre. Isto controla o fluxo global da peça, e garante que a densidade textural básica e estrutura sejam mantidas.” (NYMAN, 1999, p.147).

In C

Lucy Riley  
March '64

Figura 30- Partitura original de *In C* utilizada na estreia da obra (1964). Fonte: CARL, 2009, p.42.

O elemento musical que regularia *In C*, um ostinato<sup>41</sup> tocado ao longo de toda a obra, foi sugerido nos ensaios para a estreia que ocorreria em novembro de 1964, no *San Francisco Tape Center*, por um dos músicos envolvidos, Steve Reich. Esta experiência no evento influenciou a música que ele iria compor posteriormente (HILLIER, 2002, p.14).

### **3.4- Steve Reich e a música como processo gradual**

Até seu encontro com Riley no início do outono de 1964, em São Francisco, e eventual participação nos ensaios e na primeira performance de *In C*, a produção musical de Reich não havia adquirido uma abordagem própria, sendo derivativa de modelos europeus (o serialismo) e americanos (o jazz e a música de Morton Feldman) (ibidem, p.8-11). Reich, nascido em Nova Iorque em 1936, já havia se formado em filosofia pela Universidade de Cornell, tendo posteriormente aulas particulares com o compositor e músico de jazz Hall Overton durante os anos de 1957 a 1959. Ele também havia estudado na Julliard School of Music entre 1958 e 1961, onde conheceu Philip Glass. Após seus estudos em Nova Iorque, Reich decide se mudar para a Califórnia, em 1961, matriculando-se como mestrando em composição no Mills College, em Oakland, onde teve como um de seus professores o italiano Luciano Berio, expoente do serialismo integral. O interesse de Reich, contudo, residia mais no jazz de John Coltrane (Strickland, 2000, p.183).

Durante seus estudos na Califórnia (1961-1963) e até seu retorno a Nova Iorque, em 1965, Reich produziu composições para pequenos grupos de instrumentistas e iniciou seus primeiros experimentos musicais envolvendo gravadores de fita (Figura 31). Contudo, foi apenas após participar dos ensaios e da estreia de *in C*, em novembro de 1964, obra com estrutura modular, pulso regular e emprego de repetições (*loops*) de mudança gradual, que Reich passou a utilizar esses elementos em sua música (HILLIER, 2002, p.14). Neste mesmo período relativo aos ensaios e à estreia de *In C*, um amigo cineasta de Reich

---

<sup>41</sup> Tipo de frase musical repetitiva em sua execução, cujo emprego delimita também um parâmetro rítmico específico. [N.A]

comenta a respeito de um pregador de rua na praça *Union Square*, em São Francisco, e sugere que Reich grave o seu sermão para um possível filme a respeito de tal personagem. Utilizando gravador portátil e microfone, Reich então registra a fala do pregador de rua acerca do apocalipse. Uma das características que mais impressionaram o compositor foi o fato de que tal fala estava muito próxima do canto (ibidem, p.14-15). Após realizar a gravação, Reich não soube como utilizar o material, visto que o filme não foi produzido, mas finalmente decidiu empregar a gravação após seu envolvimento com *In C*, em uma obra acusmática iniciada em janeiro de 1965, nomeada como *It's Gonna Rain*.



Figura 31- Steve Reich em seu estúdio (gravadores de fita ao fundo). Fonte: <https://proyectoidis.org/steve-reich/>. Acessado em: 25 de outubro de 2020.

Composta por duas partes que se iniciam com trechos do sermão do pregador e se desenvolvem a partir de fragmentos curtos em *loop* dessas falas, *It's Gonna Rain* recebeu seu título pelos *loops* de fala homônima presente na primeira parte da obra. Reich inicialmente dispôs dois *loops* de fita contendo a mesma fala em dois gravadores individuais, sendo a sua ideia original executar ambos os *loops* paralelamente, permitindo que uma relação específica entre ambas as gravações se desenvolva e se repita, visto que algumas de suas obras anteriores eram baseadas na ideia de dois instrumentos executando as mesmas notas (REICH, 2002d, p.20). Contudo, ao tentar alinhar o começo de ambos os *loops* no gravador e deixar que eles fossem executados em simultâneo, Reich percebeu que, devido à qualidade precária dessas máquinas, a velocidade de execução de uma delas estava *defasada* em relação à outra, “[...] produzindo um deslocamento temporal entre os dois loops” (MERTENS, 2007, p.48). Tal execução do mesmo material, que se inicia no mesmo alinhamento, gradualmente defasa entre si, e depois de um ciclo completo poderia retornar a seu alinhamento original, se mostrou de grande interesse para Reich. Este processo, que assim como na obra de Riley envolvia a repetição de determinado material por um período de tempo particularmente longo, delimitava “[...] um senso ambíguo do tempo passando ou muito rapidamente ou muito lentamente, permitindo que o ouvinte estude a construção sonora como se esta fosse um objeto no espaço (GODFREY e SCHWARTZ, 1993, p.328). De acordo com Reich,

enquanto ouvia este processo de defasagem gradual, eu comecei a perceber que era uma forma extraordinária de estrutura musical. Este processo pareceu-me como um modo de transpassar por uma quantidade de relações entre dois iguais sem ter nenhuma transição. Era um processo musical integrado e ininterrupto (REICH, 2002d, p.20).

Em obras de Riley como *Mescaline Mix* (1960-1962) e *Music for the Gift* (1963), o compositor já se utilizava da repetição em velocidades distintas do mesmo material como uma espécie de “eco”, provocado pelo funcionamento precário de gravadores de fita<sup>42</sup>. Reich, porém, além de utilizar a voz humana em oposição

---

<sup>42</sup> Em uma obra anterior a estas, *Piece for Four Pianos* (1957), do compositor americano Morton Feldman, um associado de Cage, cada um dos pianistas executa o mesmo material, mas cada intérprete o faz em velocidades distintas, possibilitando assim uma “[...] série de reverberações de uma fonte sonora idêntica

a instrumentos, também permitiu que a operação de defasagem em si determinasse a estrutura da obra (STRICKLAND, 2000, p. 187-188) e o controle de maneira rigorosa das relações em constante mudança que envolviam o material em que a operação era empregada (GODFREY e SCHWARTZ, 1993, 328). A ideia de *processo* em Reich também difere significativamente daquela até então realizada em termos musicais, e o aproxima invariavelmente da prática de escultores como Richard Serra, cujas primeiras obras processuais iriam ser produzidas em dois anos (ROBINS, 1984, p.8). Ao permitir que determinada operação seja claramente audível, Reich salienta o aspecto relativo ao processo, o que era imperceptível para o ouvinte em obras anteriores a *It's Gonna Rain*, por exemplo, em *Kreuzspiel*<sup>43</sup> (1951), de Stockhausen, e *Music of Changes* (1951) e *Music for Piano*<sup>44</sup> (1952) de John Cage. Em relação a esta abordagem

---

[...]” (STRICKLAND, 2000, p.123), isto é, um tipo de defasagem não linear. Contudo, em relação à ideia de processo, Feldman argumentaria: “*Eu sou anti-processo [...] Não gosto de ter na obra finalizada vestígios do processo*” (FELDMAN, 1964, apud O'DOHERTY, 2010, p.74).

Antecedente a esta obra de Feldman, em 1952, o compositor belga Karel Goeyvaerts, um associado de Stockhausen, compõe uma obra para fita magnética chamada *Nr. 4 met dode tonen*, cuja partitura consistia em instruções verbais orientando o intérprete a selecionar 4 “tons mortos” (*dode tonen*), isto é, sons gerados eletronicamente, cujas características relativas a seu timbre se mantêm inalteradas, sendo estes “tons mortos” de duração idêntica. A partir da execução em simultâneo deste conjunto de materiais (A, B, C e D respectivamente), cujas pausas entre si são determinadas também por 4 períodos de silêncio distintos que aumentam e diminuem progressivamente no decorrer da obra, estes “tons mortos” de maneira gradual se defasam: ao invés de soarem conjuntamente, A, B, C e D soam sucessivos. Este processo é consequentemente invertido no meio da obra devido à diminuição de tempo entre as pausas, eventualmente alinhando o material em seu estado original. Não tendo sido de fato realizada no período de sua composição (1952), *Nr. 4 met dode tonen* não apenas antecipa as obras de Reich que se utilizam da defasagem e as de La Monte Young que empregam sons estáticos, mas também a ideia em si da obra musical como um processo claramente perceptível a partir de um conjunto de instruções pré-determinadas (SABBE, 2005, p.243-246).

Ademais, processos (não perceptíveis para o ouvinte) estão presentes também em obras de Goeyvaerts anteriores a esta, em particular em *Nr. 1*, a Sonata para Dois Pianos, de 1950-1951 (GRIFFITHS, 2011, p.38), e posteriores em *Nr. 5 med zuivere tonen* (“com tons puros”), de 1953 (GRANT, 2001, p.64), uma obra eletrônica. No contexto desta dissertação, deve ser notado que a estreia da última obra citada (*Nr. 5 med zuivere tonen*) ocorreu em um concerto realizado na cidade de Colônia, em 19 de outubro de 1954, juntamente com obras de outros quatro compositores, dentre eles Paul Gredinger. Gredinger era um arquiteto suíço que no ensaio *Das Serielle*, indica que as ideias de Le Corbusier, em particular aqueles referentes ao *Modular*, informaram a sua concepção do serialismo na música (GREDINGER, 1958, p.38-44). Posteriormente Stockhausen destacaria também a relação de seu pensamento serial com o *Modular* de Le Corbusier (STOCKHAUSEN, 2009b, p.47).

<sup>43</sup> Obra do serialismo integral em três movimentos conectados entre si e escrita para oboé, clarinete baixo, piano e 3 percussionistas. Devido aos parâmetros pré-determinados pelo compositor, no primeiro movimento ocorre um processo musical caracterizado pela passagem gradual de seis notas do registro mais agudo do piano para o mais grave e vice-versa, o “cruzamento” descrito no título (em alemão *Kreuzspiel* significa “jogo cruzado”). Ao se encontrarem no registro intermediário do piano, os instrumentos de sopro executam estas notas antes de continuarem a passagem para os registros extremos. O movimento seguinte inicia no registro médio do piano e continua para os extremos, enquanto o movimento final é caracterizado pela combinação de ambos os processos anteriores (MACONIE, 1990, p.20).

<sup>44</sup> Tanto *Music of Changes* quanto *Music for Piano* são obras escritas a partir de “operações do acaso”: respectivamente, o lançamento de moedas que determinam parâmetros baseados no *I Ching* e a marcação de imperfeições no papel. Em seu livro *Silence: Lectures and Writings*, publicado inicialmente em 1961, Cage discorre acerca dos métodos de composição usados (CAGE, 2019b, p.57-59 e 2019c, p.60-61). O mesmo livro traz um ensaio de 1958 chamado *Composition as Process* (ibidem, 2019a, p.18-56). A leitura

processual anterior a Reich, o comentário de Griffiths acerca de *Kreuzspiel* e invariavelmente da música produzida a partir da serialização prévia de seus diferentes parâmetros, ou mesmo no caso de Cage, no qual a determinação destes é feita por “operações do acaso”, sumariza de maneira conveniente o raciocínio destes compositores. De acordo com Griffiths,

o processo promulgado na música é uma maneira de criá-la, não uma maneira de ouvi-la. Para o ouvinte, o processo está escondido, e o que se ouve é uma sucessão de instantes, assim como, para o observador do mundo, as leis elementares da física e da genética [...] estão escondidas atrás e dentro de um aparente caos de fenômenos (GRIFFITHS, 2011, p.43)

Em Reich, no entanto, a tangível percepção de um processo que se desenvolve ao longo da execução de uma obra (a música e o seu processo de criação são um único elemento indistinguível) se tornaria uma característica distinta não apenas de suas obras no período em questão, o final da década de 1960, mas também de compositores contemporâneos seus, como Philip Glass<sup>45</sup> e Alvin Lucier<sup>46</sup>. Acerca deste fenômeno, Godfrey e Schwartz afirmam que

desde a metade dos anos 1960 [...] o mundo musical tem mostrado grande interesse em uma abordagem alternativa para o processo. Muitos compositores estão agora interessados em trabalhar com processos que são audíveis. Estes processos envolvem repetições estendidas de material

---

do livro era atividade constante para Richard Serra e Philip Glass enquanto ambos residiam em Paris no início de década de 1960 (SERRA, 2014c, p. 101). Reich, em seu ensaio *Music as Gradual Process*, de 1968, comentaria que “o processo de usar o *I Ching* ou as imperfeições em uma folha de papel para determinar parâmetros não podem ser ouvidos [...] Processo [...] e música que soa não têm conexão audível” (REICH, 2002e, p.35).

<sup>45</sup> Em 1968, Glass compôs *1+1*, sua primeira obra baseada em um “[...] processo aditivo rigoroso [...]” (POTTER, 2010, p.4), que foi sistematizado em *Two Pages* no ano seguinte (1969), obra presente no catálogo da exposição *Anti-Illusion*. Este processo é proveniente da interpretação particular de Glass da música indiana a partir das idiossincrasias oriundas da escuta e consequente transcrição à maneira ocidental desta, atividade que o fez concluir que tal música (a indiana) opera aditivamente. Isto é, em contrapartida ao princípio ocidental de tempo musical, que é essencialmente divisivo (grandes unidades temporais divididas em unidades menores). “O músico indiano [...] trabalha com unidades muito maiores que são criadas pela junção de unidades menores que possuem uma estrutura diferente daquelas [...] maiores que elas afinal formam” (MERTENS, 2007, p.68).

<sup>46</sup> Em todas as obras de Lucier, sejam relativas a espaços fechados, espaços abertos estendidos, sons ambientais, características da voz ou superfícies vibrantes, ele define processos para descobrir as características particulares dos materiais ou áreas que selecionou, e o que as diferencia em configurações distintas. A ênfase em processos é importante, pois permite que o indivíduo explore a assinatura de cada localização ou substância pela sua própria singularidade impermanente, sem necessitar comprometer a “descoberta” como um documento de pesquisa. (NYMAN, 1999, p.105).

Um exemplo de obra de Lucier que exemplifica tais características é *I am Sitting in a Room* (1969), na qual o compositor grava a si mesmo recitando um pequeno texto e depois executa tal gravação, gravando-a novamente em seguida e reiterando tal operação. Devido às qualidades acústicas distintas de todo e qualquer espaço fechado, este processo repetitivo (gravação-execução-gravação da execução) começa gradualmente a salientar determinadas frequências deste mesmo espaço onde o processo está sendo executado, eventualmente convertendo a voz em sons ressonantes indistintos (STRICKLAND, 2000, p.281).

deliberadamente limitado, no qual uma série de mudanças lentas e graduais se desenvolve; e como resultado, o ouvinte pode ouvir o processo em desdobramento (GODFREY e SCHWARTZ, 1993, p.316).

A operação de defasagem continuou a ser empregada por Reich após seu retorno a Nova Iorque, em 1965<sup>47</sup>. Primeiramente, em outra obra para fita que se utiliza da voz humana, como em *It's Gonna Rain*, chamada *Come Out* (1966)<sup>48</sup> (Figura 32). Produzida para um concerto beneficente com objetivo de arrecadar fundos para um novo julgamento dos chamados *Harlem Six*, seis jovens acusados de um assassinato em 1964, nesta obra Reich emprega um trecho curto do depoimento de um destes jovens a respeito da agressão que ele e os outros sofreram na delegacia por parte da polícia. Para garantir sua transferência da delegacia para o hospital, o jovem propositalmente manipulou um hematoma em sua perna até que este começasse a sangrar. Ele comentou, “*I had to like open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them*”, trecho utilizado por Reich no início da obra que se desenvolve a partir das últimas palavras, “*come out to show them*”. A partir destas palavras (*come out to show them*), Reich emprega um processo de defasagem que gradualmente dobra as vozes, passando de dois para quatro até concluir com oito (STRICKLAND, 2000, p.189-190).

---

<sup>47</sup> No período em questão, Eisenman, após seu regresso de Cambridge, estava lecionando na Universidade de Princeton, em Nova Jérsei (1963-1967) (IZARr, 2015, p.64).

<sup>48</sup> 1966 é também o ano em que Reich conhece a obra de Sol LeWitt ao visitar a exposição *Primary Structures*, que ocorreu no *Jewish Museum* em Nova Iorque (BLOOM, 2019, p.171), e posteriormente em 1971 LeWitt iria comprar de Reich a partitura original de sua obra *Four Organs*, possibilitando assim que Reich adquirisse os *glockenspiels* que iriam ser utilizados em *Drumming* (STRICKLAND, 2000, p.220). LeWitt compraria também todas as partituras das primeiras obras significativas de Philip Glass a fim de ajudar financeiramente o compositor, que no período em questão, fim da década de 1960, trabalhava como encanador, taxista e funcionário de uma companhia de mudança de móveis (GLASS, 1997, p.92).



Figura 32- *New Sounds in Electronic Music*, álbum lançado pela Columbia em 1967, que continha *Come Out*, primeira obra de Reich a ser distribuída comercialmente. Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Steve-Reich-Richard-Maxfield-Pauline-Oliveros-New-Sounds-In-Electronic-Music-Come-Out-Night-Music-I/release/478848](https://www.discogs.com/pt_BR/Steve-Reich-Richard-Maxfield-Pauline-Oliveros-New-Sounds-In-Electronic-Music-Come-Out-Night-Music-I/release/478848). Acessado em: 25 de outubro de 2020.

Após a conclusão destas obras para fita magnética, Reich ainda iria finalizar mais uma, *Melodica*, também em 1966, baseada na defasagem de uma frase curta gravada em uma escaleta. Todavia, o compositor estava insatisfeito com o fato de sua operação ser de execução puramente mecânica, baseada nas propriedades dos gravadores de fita, ao invés de instrumental (ser executável por músicos utilizando instrumentos em tempo real). Esta insatisfação originaria *Piano Phase* e posteriormente o ensaio *Music as a Gradual Process*.

## Capítulo 4- Eisenman e Reich

### 4.1- Considerações preliminares

Entre os anos de 1967 e 1978, Peter Eisenman elaborou o conjunto de dez projetos que correspondem às suas *Houses*, todas nomeadas numericamente de *I* a *XIa* (nesta sequência as *House IX* e a *XI* são inexistentes). Alguns desses projetos foram edificadas (as *Houses I, II, III* e *VI*), enquanto outros se limitaram a estudos diagramáticos realizados sem um lote ou um cliente previamente selecionado (as *Houses IV, V, VII* e *VIII*). As demais (as *Houses X* e *XIa*) foram de fato projetadas para um lote e um cliente específico, mas não foram edificadas (IZAR, 2015, p.156).

Além desta divisão entre projetos que foram edificadas, aqueles que existem apenas como estudos diagramáticos e aqueles que não foram edificadas, o conjunto das *Houses* pode ser dividido também em duas partes, de acordo com as abordagens de Eisenman. O grupo que compreende as primeiras *Houses*<sup>49</sup> (*I* até *V*) é caracterizado pelo emprego do cubo, submetido a operações formais diversas de caráter sequencial descritos em diagramas, enquanto as obras tardias (em particular as *Houses X* e *XI*) se caracterizam pelo uso da forma “L”<sup>50</sup> (um fragmento do cubo) e pela utilização de diagramas não sequenciais, que de fato podem ser compreendidos em ordem contrária (KAJI-O’GRADY, 2001, p.153). Estas duas abordagens, em particular, expressam a diferença que Eisenman discute a respeito da ideia de *composição* e *decomposição*. Isto é, de um projeto no qual o processo de elaboração a partir de uma estrutura elementar e o resultado final são indissociáveis (as primeiras *Houses*) para um outro tipo

---

<sup>49</sup> A *House IV* e a *VI* podem ser consideradas como projetos intermediários. No caso da *House IV*, mesmo sendo constituída pelo cubo e pelo emprego do *grid* de nove quadrados, “[...] os diagramas [...] possuem uma ordem que não é apenas visível e possível de ser combinada logicamente [...] Eles também são um vestígio de um processo não-hierárquico, não-linear que não pode ser retomado a zero” (EISENMAN, 1999, p.76). Já a *House VI* é constituída por um cubo seccionado em um *grid* de 4 e 9 quadrados, cujas operações formais aplicadas resultam em um esquema que sugere a forma em “L”, simultaneamente ao fato de que o projeto é baseado em “[...] um caleidoscópio de diagramas ao invés de uma sequência generativa” (ibidem, p.80).

<sup>50</sup> Forma que Eisenman observou também em esculturas de Robert Morris (EISENMAN, 1994, p.118 e 1990, p.230)

de projeto, no qual o processo resulta em “[...] apenas uma série de vestígios que se referem, em certo sentido, para com uma estrutura mais complexa e incompleta do que a uma estrutura unitária, simples e estável” (EISENMAN, 2006c, p.73). Segundo o arquiteto,

se no passado a arquitetura era concebida de maneira clássica como começando em um marco zero –uma forma-tipo– então composição e transformação podem ser caracterizadas como vetores positivos deste marco zero. Na decomposição, não há forma-tipo, não há marco zero. [...] o processo de decomposição é um vetor negativo retornando a um marco zero que agora está no objeto. [...] Pelo fato de não ser mais possível retornar o objeto a um cânone aceitável ou o pressionar adiante para com um futuro impossível, não há passado ou futuro. Desse modo a negatividade está agora contida no objeto como uma positividade imanente; o objeto e o processo agora ocupam o mesmo tempo e espaço. [...] A decomposição manifesta os vestígios preservados de um processo que não possui relação direta a um passado ideal mas apenas uma memória deste passado, e um futuro que está apenas no presente. [...] A decomposição se torna clara quando o indivíduo considera que tal não pode ser lida como uma sequência linear no tempo. Não existe ordem para as suas vistas [...], elas não são simplesmente a soma de uma série reconhecível de condições espaciais ou geométricas [...]. A arquitetura não é mais completa, mas uma série de fragmentos [...]. A decomposição presume que origens, fins e processos em si são elusivos e complexos ao invés de estáveis, simples e puros [...] porém [...] não é uma mera manifestação do arbitrário [...] o processo revela (ou desconstrói) relações inerentes em um objeto específico e sua estrutura, que eram anteriormente ocultos [...] (ibidem, 2004b, p.185-186).

Considerando este discurso por parte de Eisenman, pode-se argumentar, portanto, que as *Houses* tardias baseadas na ideia de *decomposição* aproximam-se mais das obras musicais de processo, em que este não é inteligível para o ouvinte (i.e., Stockhausen), enquanto as primeiras *Houses*, baseadas na *composição*, são análogas a obras musicais cujo processo é de fato inteligível (i.e., Reich). Isto é, mesmo ambas as abordagens sugerindo a ideia de *obra* como *processo*, em termos musicais as *Houses* tardias e o raciocínio empregado em seus projetos são análogos aos métodos tanto do serialismo integral quanto de outros sistemas de considerável complexidade, enquanto nas primeiras *Houses* os seus respectivos métodos aproximam-se da música de processo.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Fica claro que a chamada desconstrução deve ser entendida como um método (PETERS, 2000, p.37), o que permite esclarecer uma série de interpretações equivocadas com relação ao termo.

Nas primeiras *Houses*, Eisenman coloca em prática o conhecimento adquirido a partir da elaboração de *The Formal Basis of Modern Architecture*, particularmente de suas análises de Le Corbusier e Terragni, juntamente com o emprego de operações que aproximam sua prática da dita arte de processo (e por consequência da música de processo). Na *House I* (1967), Eisenman determina uma operação em que dois *grids* distintos são sobrepostos (um *grid* ABABA, o mesmo presente na *Villa Malcontenta*, de Palladio, e na *Villa Stein*, de Le Corbusier, sobreposto a um *grid* ABAA). As demais *Houses* empregam operações como “[...] deslocamento (*House II*), rotações (*House III*), [...] ou inversões (*House VI*)” (KORMOSS, 2007, p.33).

Considerando-se que a presente análise pretende estabelecer as relações entre as operações empregadas por Eisenman em suas *Houses* e aquelas da obra de Reich (a defasagem em particular), foram observados, além dos aspectos cronológicos (a primeira *House* projetada por Eisenman é de 1967, enquanto a primeira obra de Reich a empregar a defasagem é de 1965), aqueles relativos à abordagem de Eisenman (*composição* ou *decomposição*), os aspectos de fato operativos. A *House I*, na qual Eisenman emprega a sobreposição de *grids* distintos<sup>52</sup>, não se mostrou apropriada, visto que a operação de defasagem, segundo Reich, pode ocorrer apenas entre elementos idênticos (REICH, 2002f, p.66). A *House II* foi escolhida, então, como objeto de estudo não apenas por apresentar uma clara operação de *deslocamento* entre *grids* idênticos (defasados), mas também por ser o primeiro projeto da série das *Houses* a empregar o cubo, o diagrama e o *grid* de nove quadrados (CORBO, 2014, p.30) simultaneamente — três instrumentos de projeto discutidos nesta pesquisa.

---

<sup>52</sup> Segundo Mentone, em suas análises diagramáticas (MENTONE, 2020, p.127-136), Eisenman emprega na *House I* dois *grids* de nove quadrados distintos, deslocados entre si diagonalmente. Entretanto, este deslocamento, diferentemente daquele presente na *House II*, é realizado de maneira que os eixos que constituem cada um destes *grids* distintos coincidam, ou seja, a operação formal de deslocamento descrito *sobre põe* os *grids* ao invés de os *defasar*. Eisenman argumenta em relação a *House I* que “a base para criar [...] (a) relação de estrutura [...]. Depende de um deslocamento inicial ao longo de uma diagonal para criar dois volumes quadrados implícitos. Um quadrado pode ser visto como deslocado para fora do outro ou vice-versa, de maneira que as notações tanto para o *grid* frontal em camadas quanto para os volumes diagonais podem ser vistas como derivando de um único sistema básico. A diagonal é lida como uma resolução das duas direções do *grid*, ou o *grid* é lido como o resultado do deslocamento diagonal” (EISENMAN, 1975, p.17).

A composição *Piano Phase* (1967), de Reich, foi escolhida por estar no catálogo da exposição *Anti-Illusion* como exemplo da chamada música de processo, bem como por ser a primeira obra relevante de execução genuinamente instrumental de Reich, o que possibilita uma análise da partitura em si como um diagrama. *Piano Phase* configura-se como uma obra na qual o material que a constitui são as notas de um piano, diferentemente das gravações de falas de âmbito sociopolítico (como as presentes em *It's Gonna Rain*, de 1965, e *Come Out*, de 1966). *Piano Phase*, em sua concepção e execução, expressa, portanto, apenas seu material e seu processo. Em outras palavras, a abstração de *Piano Phase* — por não manifestar necessariamente uma ideia além daquela estritamente musical — se torna adequada para ser comparada com outra obra igualmente abstrata, a *House II*.

#### 4.2- Defasagem

Em termos visuais, a operação de defasagem empregada por Reich pode ser compreendida como o equivalente sonoro a um padrão *moiré* (Figura 33), padrão caracterizado pelo uso de dois *grids* (ou agrupamentos de linhas espaçadas) idênticos ou similares, cujo deslocamento de um em relação ao outro produz efeitos óticos complexos. Tanto o músico Brian Eno (ENO, 1996), ao discutir as obras de Reich que se utilizam da operação de defasagem (em particular *It's Gonna Rain*), quanto o crítico de arte Yve-Alain Bois (BOIS, 1994, p.38-45), ao analisar as estratégias de projeto empregadas por Eisenman no conjunto de obras chamado *Cities of Artificial Excavation*, fazem analogias às operações do compositor e do arquiteto como equivalentes a padrões *moiré*. Entretanto, o emprego e o efeito desta operação em particular diferem em determinados aspectos.

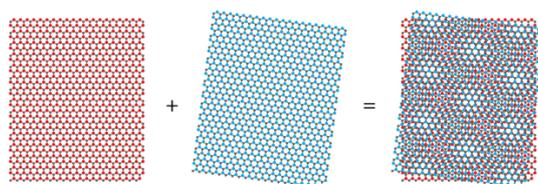


Figura 33- Exemplo de padrão *moiré*. Fonte: <https://devicematerialscommunity.nature.com/posts/44519-moire-excitons-in-a-2d-semiconductor-heterobilayer>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

A operação de defasagem, da maneira que foi primeiramente utilizada por Reich em *It's Gonna Rain*, foi empregada pelo compositor até 1971, quando finalizou a composição de *Drumming* (REICH, 2002f, p.64). Esta caracterizava-se por um processo a partir do qual seu desenvolvimento estabelecia a realização da obra simultaneamente ao fato de que propiciava ambiguidades sonoras diversas (HILLIER, 2002, p.4-5). Todavia, no caso de Eisenman, a operação de defasagem pode ser percebida em projetos desenvolvidos ao longo de sua carreira<sup>53</sup> e, assim como na obra de Reich, também é empregada de maneira a possibilitar ambiguidades variadas, neste caso visuais, hápticas e sensórias. Entretanto, sem estabelecer necessariamente um ciclo completo entre partes idênticas, e sim um alinhamento particular entre ambas.

Logo no projeto seguinte a *House II*, a *House III* (1969-1971) (Figura 34 à esquerda), Eisenman emprega novamente a operação de defasagem, desta vez uma defasagem de caráter rotacional entre dois cubos idênticos, demarcando, assim, vestígios que organizam as relações entre planos (paredes), pilares e sólidos. Após o conjunto das *Houses*, o uso da defasagem por parte de Eisenman passa a adquirir outras qualidades. Iniciando com o projeto da *Guardiola House* (1988) (Figura 34 à direita), Eisenman emprega formas cuja oscilação (defasagem) sobre seus respectivos eixos delimitam também vestígios, porém, as impressões se fazem presentes tanto nas plantas quanto nas fachadas dos projetos (KORMOSS, 2007, p.51). Tal técnica é elaborada no *Carnegie Mellon Research Institute* (1988-1989), baseada na defasagem entre cubos sólidos e suas inversões (cubos vazios) (Figura 35). Assim como no *Aronoff Center for Design and Art* (1988-1996), no qual os dois volumes principais que constituem o projeto são defasados individualmente (Figura 36 à esquerda e ao centro) e depois sobrepostos (Figura 36 à direita), e no *Groningen Music-Video Pavilion* (1990), cuja concepção se refere à produção de imagens em uma tela em que o resultado inicial é então defasado (Figura 37).

---

<sup>53</sup> Como definido por Reich, a operação de defasagem ocorre apenas entre elementos *idênticos* (REICH, 2002f, p.66). Portanto, projetos de Eisenman como o *IBA Social Housing* (1981-1985), o *Wexner Center for the Visual Arts and Fine Arts Library* (1983-1989), *La Villette* (1987), *Banyoles Olympic Hotel* (1989) ou outros nos quais instrumentos de organização *distintos* (*grids* em particular) são utilizados simultaneamente não são exemplos adequados.

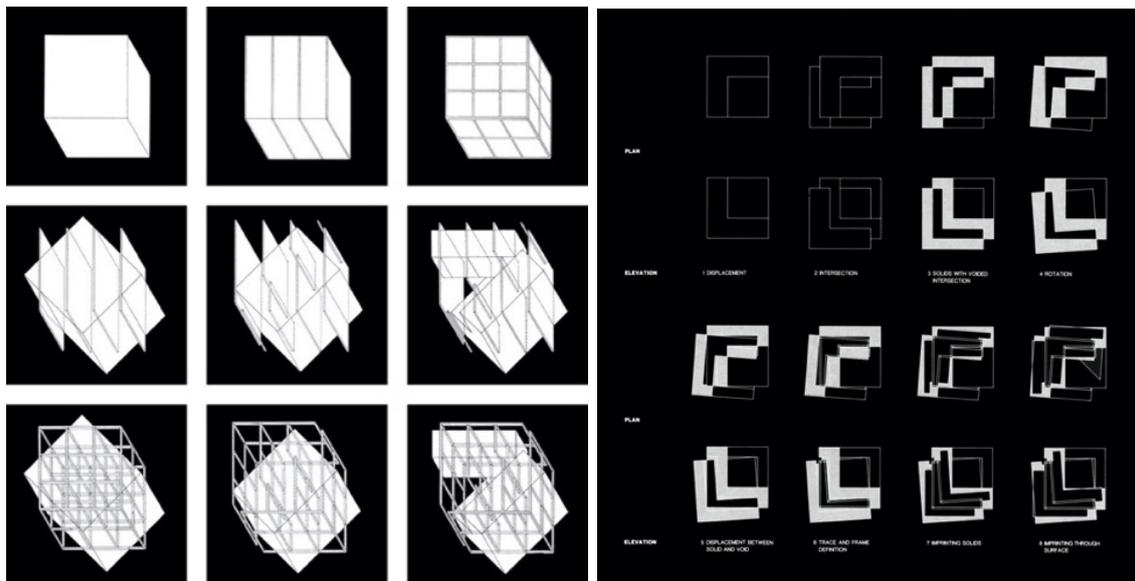


Figura 34- [À esquerda] Diagramas relativos à concepção da *House III*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971>. Acessado em: 26 de outubro de 2020. [À direita] Diagramas relativos à concepção da *Guardiola House*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Guardiola-House-1988>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

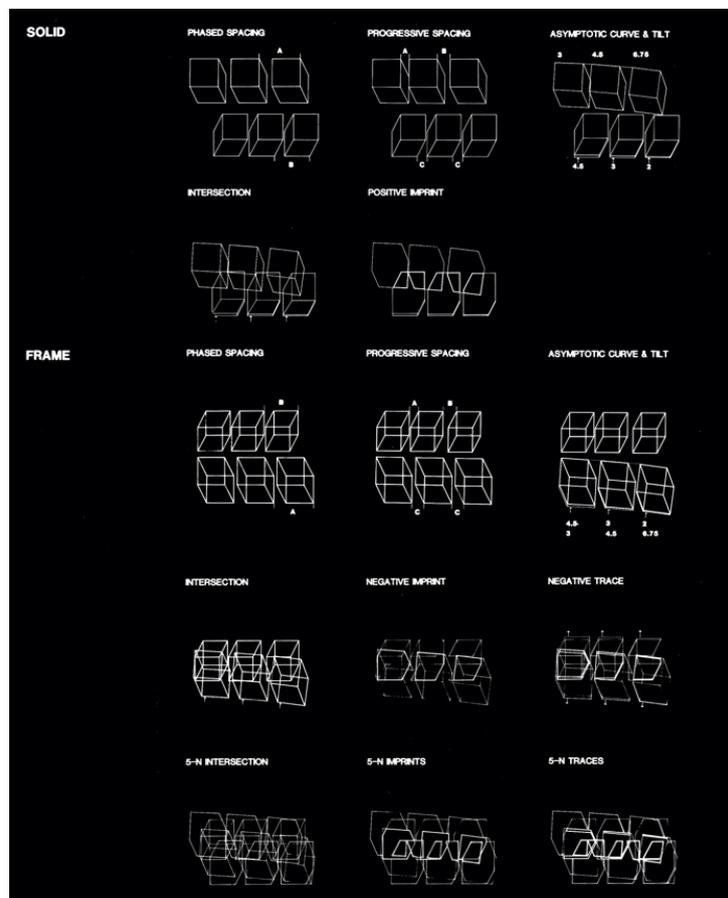


Figura 35- Diagramas relativos à concepção do *Carnegie Mellon Research Institute*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Carnegie-Mellon-Research-Institute-1989>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

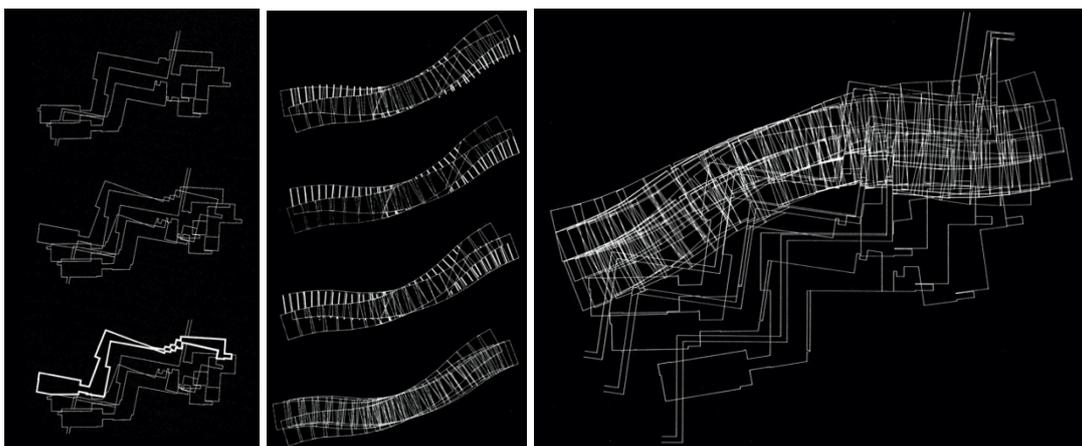


Figura 36- Diagramas da concepção do *Aronoff Center for Design and Art*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Aronoff-Center-for-Design-and-Art-1996>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

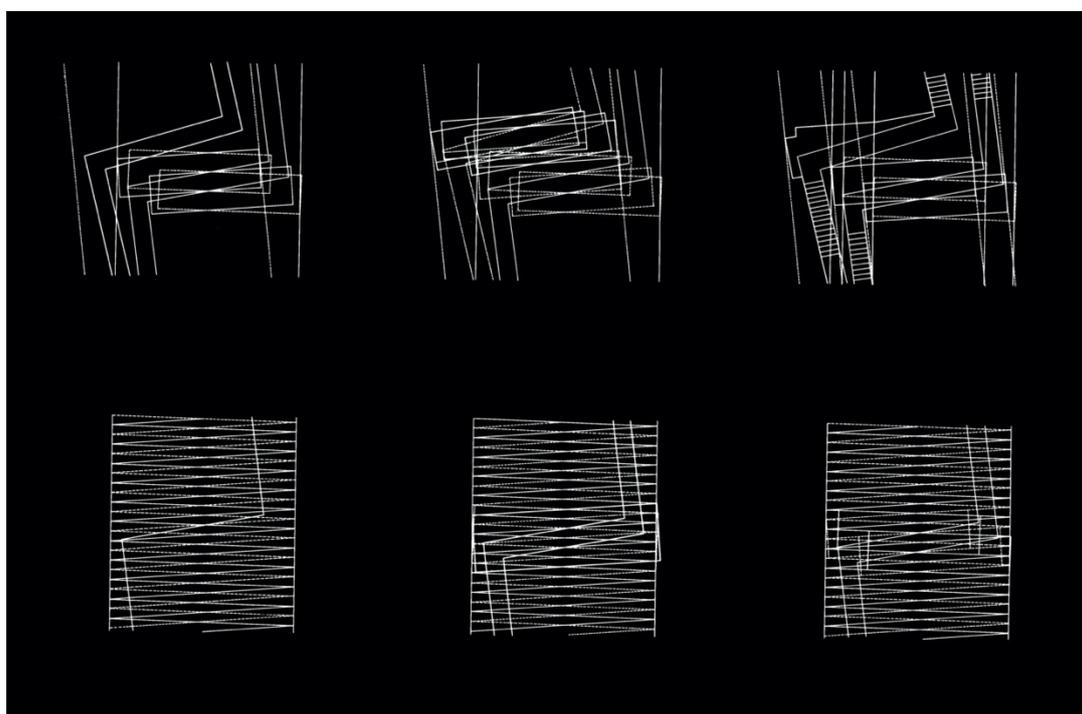


Figura 37- Diagramas de concepção do *Groningen Music-Video Pavilion*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Groningen-Music-Video-Pavilion-1990>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

### 4.3- Processo

Na música do século XX, particularmente a partir da década de 1920, compositores diversos “[...] passaram a interessar-se cada vez mais pelos verdadeiros processos do ato criativo, especialmente a manipulação de limites,

*materiais e estratégias durante os estágios pré-compositivos* (GODFREY e SCHWARTZ, 1993, p.16). Trabalhando então com um conjunto de regras impostas como maneira de manter determinados parâmetros musicais conformados a uma lógica específica, de autonomia variável, estabelecida nos estágios anteriores à composição em si, parte dos compositores atuantes no período pós-1945 passaram a tratar “[...] o ato de compor como uma resolução de problemas [...] concebido para lidar com questões [...] autoimpostas” (ibidem, p. 38). Contudo, diferenciando as práticas musicais do *avant-garde*, cujo emprego de processos é feito de maneira a controlar sistematicamente e rigorosamente diferentes propriedades musicais, daquelas consideradas de fato *experimentais*, em que o emprego de processos é feito como maneira de produzir resultados musicais esperados ou inesperados pelo compositor, Nyman afirma em seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, publicado em 1974, que

compositores experimentais em geral não estão preocupados em prescrever um *objeto-tempo* definido cujos materiais, estruturas e relações são calculadas e arranjadas com antecedência, mas estão mais entusiasmados pela possibilidade de delinear uma *situação* em que sons possam ocorrer, um *processo* gerador de ação (sonora ou de outro tipo), um *campo* circunscrito por certas ‘regras’ compositivas (NYMAN, 1999, p.4).

Escrito durante o verão de 1968 no Novo México, por sugestão da esposa de Richard Serra, Nancy Graves, e publicado inicialmente no catálogo da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, o ensaio *Music as a Gradual Process*, de Reich, e suas premissas adequam-se com o discurso de Nyman. Entretanto, ao contrário de um manifesto, o texto expressava, segundo Reich, apenas uma descrição precisa da música que ele havia composto até aquele momento e que, posteriormente, iria ser composta de maneira menos sistemática (REICH, 2002g, p.vii-viii). Neste ensaio, que inicia com a declaração “*eu não quero dizer processos de composição mas ao invés disso peças de música que são, literalmente, processos*” (ibidem, 2002e, p.34), Reich estipula que em sua prática o processo em si é “[...] o tema [...] da música” (NYMAN, 1999, p.151). Tal raciocínio é tanto análogo àquele de artistas como Robert Morris e Richard Serra quanto àquele empregado por Eisenman. Isto é, “[...] Eisenman não se moveria

em direção à informação e ao signo [...] mas para o traço<sup>54</sup>, o vestígio, o índice perdido no processo formal (destacando, assim, ausência e conceito)” (SOMOL, 1999, p.14), resultando em uma “[...] arquitetura autorreferencial, encerrada no exame de sua própria história” (ALLEN, 2006, p.63). Segundo Montaner, os primeiros projetos de Eisenman (a série das *Houses*) e por consequência parte daqueles projetados posteriormente

[...] partem das [...] premissas de rejeitar um definido e limitado resultado final para substituí-lo pelo predomínio das ideias iniciais e pelas próprias pegadas do puro mecanismo criativo. Eisenman busca deslocar a atenção da obra de arte como objeto acabado para a ênfase no processo de criação. [...] Para o autor, o modo de fazer converteu-se em algo mais importante que artefato, a forma explica a maneira como a obra foi elaborada (MONTANER, 2014, p.168).

Para Eisenman “o objeto não depende mais de antecedentes históricos para sua *raison d'être*<sup>55</sup>, mas é, ao invés disso, sua própria história, um registro de sua vinda à existência [...]” (EISENMAN, 2004c, p.213). Levando em consideração tais comentários, é possível também perceber determinadas equivalências entre o discurso de Reich no ensaio *Music as a Gradual Process* e o discurso de Eisenman acerca de parte de seus projetos. Como afirma Reich em seu ensaio,

aquilo que é distinto a respeito dos processos musicais é que eles determinam todas os detalhes nota-a-nota (som-a-som) e a forma geral simultaneamente. [...]

Eu estou interessado em processos perceptíveis. Eu quero poder ouvir o processo ocorrendo ao longo da música que é executada. [...]

Apesar de eu ter o prazer da descoberta de processos musicais e de compor o material musical para ser inserido por entre tais, uma vez que o processo é definido e carregado tal procede por conta própria. [...]

Processos musicais podem propiciar um contato direto com o impessoal e também um tipo de controle completo, e nem sempre pensamos no impessoal e no controle completo como se pudessem

---

<sup>54</sup> De acordo com Eisenman, “um traço é um signo parcial ou fragmentário, não tem a qualidade de um objeto. Significa uma ação em processo. Nesse sentido, o traço não é uma simulação da realidade; é uma dissimulação, porque se mostra distinto de sua antiga realidade. Não simula o real, mas representa e registra a ação inerente a uma realidade anterior ou futura, que possui um valor nem mais nem menos real que o próprio traço. Em outras palavras, o traço não diz respeito à conformação de uma imagem que seja a representação de uma arquitetura precedente ou dos usos e costumes sociais. Ao contrário, o traço se ocupa em marcar - literalmente, a figuração de - seus processos internos. Por isso o traço é o registro da motivação, o registro de uma ação, não uma imagem de outro objeto-origem” (EISENMAN, 2015, p.246).

<sup>55</sup> Termo em francês que significa “propósito”. [N.A.]

estar juntos. Por “um tipo” de controle completo, quero dizer que ao empregar este material através deste processo eu controlo completamente todos os resultados, mas também aceito todos os resultados sem mudanças. [...]

O que eu estou interessado é em um processo compositivo e em uma música executada que são a mesma coisa. [...] (REICH, 2002e, p.34-35).

Este discurso por parte de Reich encontra semelhanças com aquele a respeito de parte do conjunto das *Houses* de Eisenman. De acordo com o arquiteto, em relação ao projeto da *House IV* (1971) (Figura 38 à esquerda),

um conjunto limitado de regras (deslocamento, rotação, compressão e extensão) foi aplicado a um conjunto limitado de elementos (volume cúbico, planos verticais, *grid* de nove quadrados espacial) [...] Os métodos de transformação empregados na *House IV* foram especialmente determinados para serem amplamente auto-impulsionados e portanto o mais livres possíveis de motivos determinados externamente. Uma “fórmula lógica”, isto é, um modelo processual passo-a-passo foi estabelecido. Em seguida, elementos básicos como linha, plano e volume foram colocados em movimento, resultando em um objeto que parece ter “se projetado” (EISENMAN, 2006b, p.44).

Eisenman complementaria que “o sistema de regras [...] produziria uma série de movimentos [...] em que cada [...] (um) é uma resposta ao último. [...] Aqui, o desejo do sujeito por um resultado pré-figurado é mitigado” (ibidem, 1999, p.74-75). Além disso, em relação a *House VI* (1972-1975) (Figura 38 à direita),

a *House VI* é tanto um objeto quanto um tipo de manifestação cinemática do processo de transformação. Deste modo, o objeto não é apenas o resultado final de sua própria história generativa, mas também retém esta história, servindo como um registro completo da mesma, processo e produto começam a se tornar intercambiáveis. [...] A *House VI* não é um objeto no sentido tradicional – isto é, o resultado de um processo – mas mais precisamente um registro de um processo. Como o conjunto de transformações diagramadas dos quais o projeto é baseado, a residência é uma série de *frames* de um filme comprimidos no tempo e no espaço. Portanto, o processo em si se torna o objeto [...] (ibidem, 2006d, p.66).

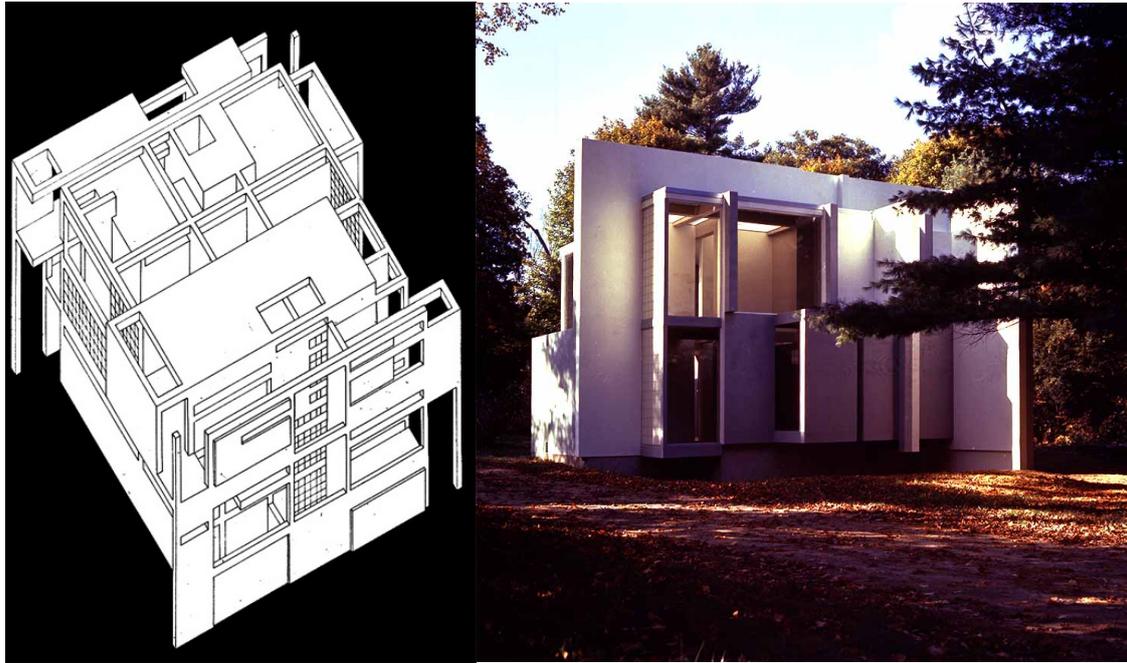


Figura 38- [À esquerda] Diagrama da *House IV*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-IV-1971>. Acessado em: 27 de outubro de 2020. [À direita] *House VI* em Cornwall, Connecticut. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>. Acessado em: 27 de outubro de 2020.

Tanto no discurso de Reich quanto no de Eisenman acerca destes projetos em particular, a *House IV* e *VI*, é aparente a preocupação de ambos com a ideia da obra e do processo como elementos únicos, indivisíveis entre si. Da mesma maneira, ao se determinar previamente certos parâmetros operativos, tais parâmetros procedem com determinada autonomia, aspecto que, segundo Eisenman, “[...] depende tanto no distanciamento do arquiteto do processo de projeto quanto do objeto de uma história tradicional” (EISENMAN, 2004c, p.217). Tais preocupações fizeram com que ele empregasse nas primeiras *Houses* processos *autogeradores* (ibidem). Ainda que nas práticas de Eisenman e Reich tal característica seja alterada devido a intervenções tanto do arquiteto<sup>56</sup> (ALLEN, 2006, p.59) quanto do compositor (AQUINO, 2016, p.97), no decorrer de determinadas etapas de um (ou mais) processo (s) em específico, tais processos nas *Houses* tardias de Eisenman, como já discutido, estão mais

---

<sup>56</sup> Em relação à autonomia nas primeiras *Houses* e em projetos posteriores, Eisenman argumentaria que “a tentativa de autonomia era um sonho de presença ilusória, da negação da ausência, do “outro”. Se a autonomia fosse possível, não haveria razão em realizar o processo de fato. Consequentemente, o propósito de um processo transformativo, ler algo que não pode ser previsto do início, algo que permita a arquitetura se mover fora de sua metafísica tradicional, permanece hoje como um motivo do trabalho. Porém, o objetivo original da autonomia, outrora a fonte das estratégias transformativas, não é mais considerado sustentável” (EISENMAN, 2004c, p.221).

próximos em raciocínio daqueles empregados por Stockhausen ou Cage<sup>57</sup> do que por Reich. Enquanto em Reich o processo é gradual e inteligível no decorrer de determinada obra, em particular aquelas produzidas no período que compreende de 1965 até 1968, nas *Houses* tardias de Eisenman o processo não se manifesta como

uma perversa desordem de elementos –1,4,9,2,6, etc– os quais o leitor inteligente pode re-embaralhar ou adivinhar de volta ao 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Os inteiros não têm mais significância como inteiros. Isto é, eles não sugerem uma relação entre os próprios; eles são simples x's ou n's... eles não dizem mais respeito ao processo de seu surgimento... Este processo agora é considerado tão desconexo quanto desinteressante em qualquer maneira determinada ou compreensiva (EISENMAN, 1981, p.38, apud KAJI-O'GRADY, 2001, p.153)

Este enunciado por parte de Eisenman, distinto do que estava presente em suas primeiras *Houses* e daquele que Reich manifesta em *Music as a Gradual Process*, passa a ser, portanto, em termos musicais, similar àqueles relativos aos sistemas processuais mais complexos e menos perceptíveis para o ouvinte. Sistemas estes exemplificados na obra de Luciano Berio, professor de Reich no curso de mestrado do Mills College, que, mesmo compondo um tipo de música divergente daquela que seu aluno iria produzir, ainda mantinha preocupações referentes a processos em sua obra, isto é

para Berio, a construção musical deveria conter desordens locais e momentâneas que interagissem com regularidades temporárias, sincronias, recorrências e simetrias, dispostas em oposição binária. Ou seja, obra aberta e obra fechada deveriam alternar entre si e se tornarem até mesmo indissociáveis. A partir disso, Berio pôde “pensar musicalmente em termos de processo e não de forma ou de procedimento” (BERIO, 1988, p.53, apud GALLO, 2015, p.94).

---

<sup>57</sup> Sobre este aspecto relativo aos processos de interpretação não imediata empregados por Eisenman em um contexto musical, Kipnis afirma que “[...] os processos de Eisenman podem ser comparados aos processos de composição em série de Arnold Schoenberg, particularmente quando esses foram mais tarde levados a um extremo ultra-serializado por compositores como Pierre Boulez. Em cada caso, os artistas utilizam processos altamente artificiais para separar a técnica de composição da produção de efeitos tradicionais. Como Schoenberg e Boulez, Eisenman concede um significado teórico menor para esses efeitos tradicionais – centros tonais na música, organização tipológica na arquitetura – como meros hábitos acumulados ao longo da história e de relevância suspeita para a vida contemporânea. Finalmente, cada um desses artistas fez de seus processos artificiais um idioma pessoal tangível, uma sensibilidade individual que pertencia intimamente ao artista, uma sensibilidade possibilitada, mas não atribuível aos seus processos” (KIPNIS, 1997, p.41).

## Capítulo 5- *House II* e *Piano Phase*

### 5.1- *House II*

Entre 1969 e 1970, Eisenman trabalhou no projeto da *House II*<sup>58</sup> (Figura 39), uma residência de cerca de 180m<sup>2</sup> em Hardwick, Vermont, para o casal Richard e Florence Falk. Disposta na cota mais elevada de um terreno de 40 hectares cujas visuais são perceptíveis em três fachadas da residência (DORFOMAN, 2008, p.265), a *House II* é constituída estruturalmente por um sistema de tipo *wood frame*, com revestimentos externos de painéis de madeira pintados e revestimentos internos de painéis de gesso (IZAR, 2015, p.160).

O programa foi dividido em um pavimento térreo (Figura 40 à esquerda) e um superior (Figura 40 à direita) em três níveis escalonados (Figura 41), sendo o pavimento térreo constituído por uma sala de estar, uma sala de jantar, uma cozinha, dois terraços e um lavabo, além de uma lareira, enquanto os quartos, escritórios e um banheiro localizam-se no pavimento superior em níveis escalonados.

Em termos conceituais, a *House II* é baseada no que o próprio Eisenman denomina como *auto-referencialidade*, isto é, a ideia de “[...] excesso, como na duplicação de um sistema estrutural que contém tanto um grid de pilares quanto um sistema de paredes portantes, qualquer um dos quais seria suficiente para o apoio estrutural” (EISENMAN, 1999, p.63). Portanto, “[...] os elementos estruturais poderiam se alternar nas funções icônicas, sem referir-se a estruturas externas, mas à sua internalidade” (DORFMAN, 2008, p. 264).

---

<sup>58</sup> O projeto teve assistência de Russell Swanson, Gregory A. Gale e Robinson O. Brown, os desenhos foram realizados por Gale, Judith Turner e Christopher Chimera, a engenharia estrutural ficou a cargo da Geiger-Berger Associados e o contratante responsável foi Dutton Smith (EISENMAN, 1999, p.219).

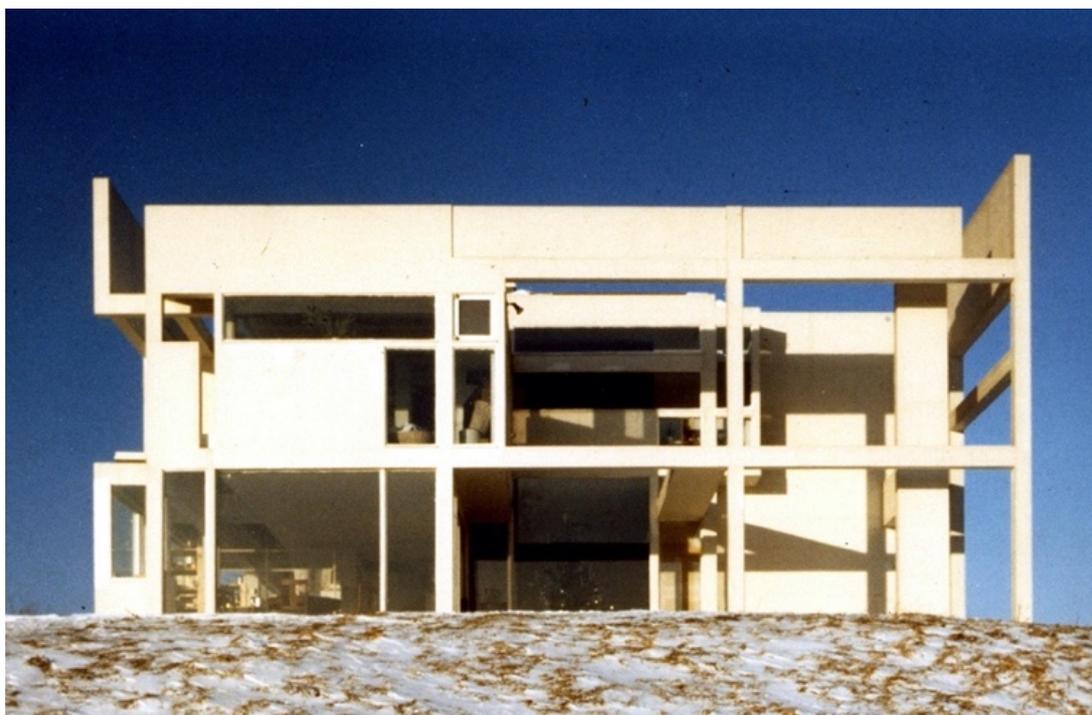


Figura 39- *House II*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>. Acessado em: 20 de junho de 2020.

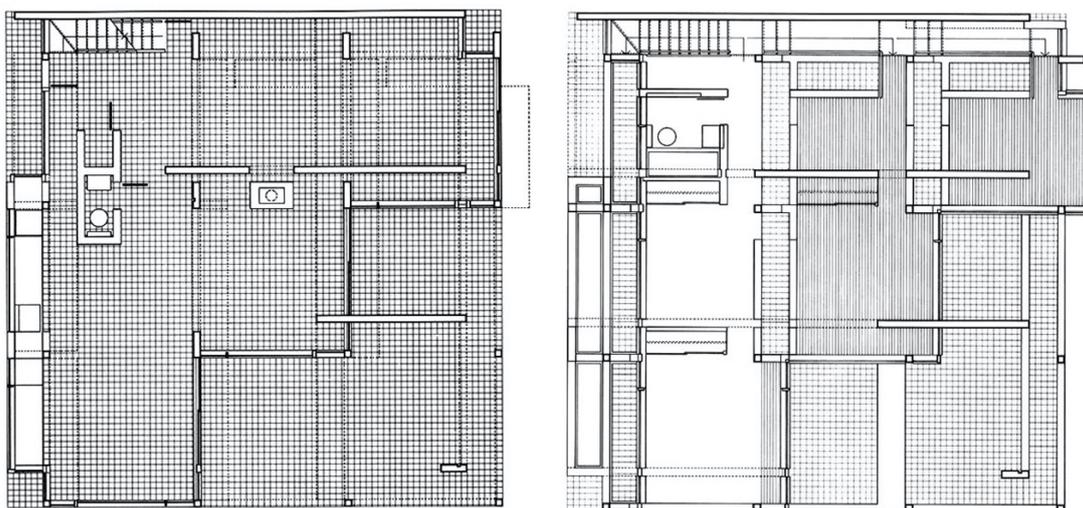


Figura 40- [À esquerda] Planta do pavimento térreo da *House II*. Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/house-ii-peter-eisenman-looking-a-new-owner>. Acessado em: 20 de junho de 2020. [À direita] Planta do pavimento superior da *House II*. Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/house-ii-peter-eisenman-looking-a-new-owner>. Acessado em: 20 de junho de 2020.

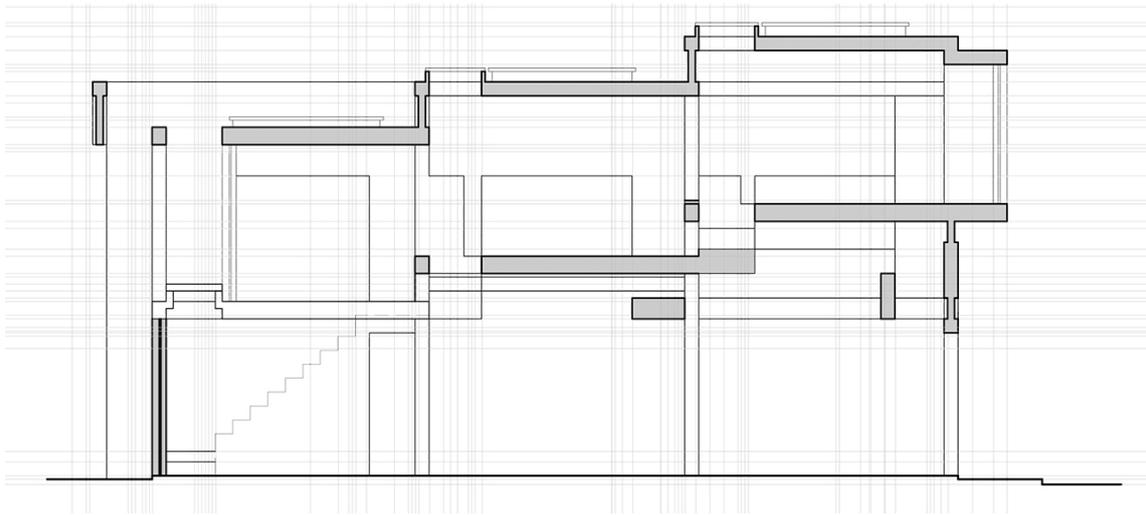


Figura 41- Corte da *House II* (em direção ao norte). Fonte: <https://awh477.wixsite.com/awh47/peter-eisenmans-house-2-study>. Acessado em: 31 de março de 2020.

## 5.2- *Piano Phase*

Em fins de 1966, após a experiência adquirida com a composição das obras *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966) e *Melodica* (1966), Reich planejou empregar o mesmo tipo de operação processual destas obras (a defasagem) no âmbito da música estritamente instrumental, que fosse executada por músicos ao invés de gravadores de fita. De início hesitante acerca de tal proposição, visto que para Reich a defasagem configurava-se como uma operação mecânica, referente apenas ao domínio das máquinas (os gravadores de fita) e impraticável no domínio humano (instrumental), a ideia de utilizar tal operação em um contexto instrumental era para ele a única que se revelava mais interessante (REICH, 2002h, p.22). Disposto a colocar esta ideia em prática, Reich então gravou e posteriormente fez um *loop* de fita de uma frase tocada em um piano, e em seguida tentou executar a mesma frase em alinhamento e em defasagem com o *loop* reproduzido em um gravador.

Após estabelecer o alinhamento necessário de maneira simples, a execução em defasagem mostrou-se de uma dificuldade considerável. Entretanto, mesmo incapaz de reproduzir com total exatidão esta operação, Reich percebeu que ela poderia ser executada por músicos (STRICKLAND, 2000, p.197). A obra *Piano*

*Phase* foi consequentemente transcrita por Reich em uma partitura que incluía também instruções por parte do compositor (Figura 42), e em seu estágio final se constitui de três seções distintas, cada uma baseada em motivos específicos (MERTENS, 2007, p.49). A estreia de *Piano Phase* ocorreu em janeiro de 1967 na Universidade Fairleigh Dickinson, em Nova Jérsei, tendo Reich e seu colega da Julliard School of Music, Arthur Murphy, como intérpretes (HOEK, 2002, p.29).

The first pianist starts at 1 and the second joins him in unison at 2. The second pianist increases his tempo very slightly and begins to move ahead of the first until, (say in 30 to 60 seconds) he is one sixteenth ahead, as shown at 3. The dotted lines indicate this gradual movement of the second pianist and the consequent shift of phase relation between himself and the first pianist. This process is continued with the second pianist gradually becoming an eighth (4), a dotted eighth (5), a quarter (6), etc.) ahead of the first until he finally passes through all twelve relations and comes back into unison at 14 again.

Figura 42- Trecho da partitura de *Piano Phase*, de Steve Reich. Fonte: REICH, 2002h, p.25.

### 5.3- A defasagem nas obras

As duas obras apresentadas, *House II*, projeto de Eisenman, e *Piano Phase*, obra de Reich, se constituem a partir de uma operação particular, a defasagem, aplicada em um conjunto limitado de materiais: um volume cúbico, no caso de Eisenman, e variações de uma frase musical, em Reich. Tal operação é presente e perceptível, seja de maneira visual/háptica/sensorial ou auditória. Nos diagramas da *House II*, Eisenman delimita inicialmente um volume cúbico que é duplicado e deslocado<sup>59</sup> (defasado) em sua diagonal<sup>60</sup> (Figura 43), operação

<sup>59</sup> De acordo com Eisenman, na lista de operações descritas em *Diagram Diaries*, na *House II*, além deste deslocamento (*shifting*), foram utilizados duplicação (*doubling*) e disposição em camadas (*layering*). (EISENMAN, 1999, p.238). Contudo, como será descrito mais adiante, a duplicação e consequente deslocamento (defasagem) do *grid* implica invariavelmente em *layers* (camadas) diversos no projeto.

<sup>60</sup> Em sua tese, Eisenman já argumentava a respeito de organizações formais delimitadas por eixos diagonais em formas cúbicas (EISENMAN, 2006, p.120-125), além de analisar esta mesma instância no Centro Cívico Säynätsalo de Aalto (ibidem, p.240-245), na *Casa de Fascio* (ibidem, p.306-307) e no *Asilo*

formal que eventualmente “[...] *deixa seus traços na obra completa*” (CORBO, 2014, p.30) “[...] *tanto na planta como nas elevações e cortes [...] permitindo recuos e relevos nos quais é fácil perceber sua presença*” (MONEO, 2008, p.146-148). Ao estabelecer esta operação inicial que para Corbo e Moneo delimita invariavelmente certa arbitrariedade por parte do arquiteto no tratamento da forma (CORBO, 2014, p.65-73 e MONEO, 2008, p.135-182), esta mesma operação é inerente às propriedades geométricas do cubo como volume, portanto Eisenman está em concordância com Reich quando este afirma em *Music as Gradual Process* que

o material pode sugerir que tipo de processo pode ser aplicado em si próprio (o conteúdo sugere a forma), e processos podem sugerir que tipos de materiais podem ser aplicados em si mesmos (forma sugere conteúdo) [...] (REICH, 2002e, p.34).

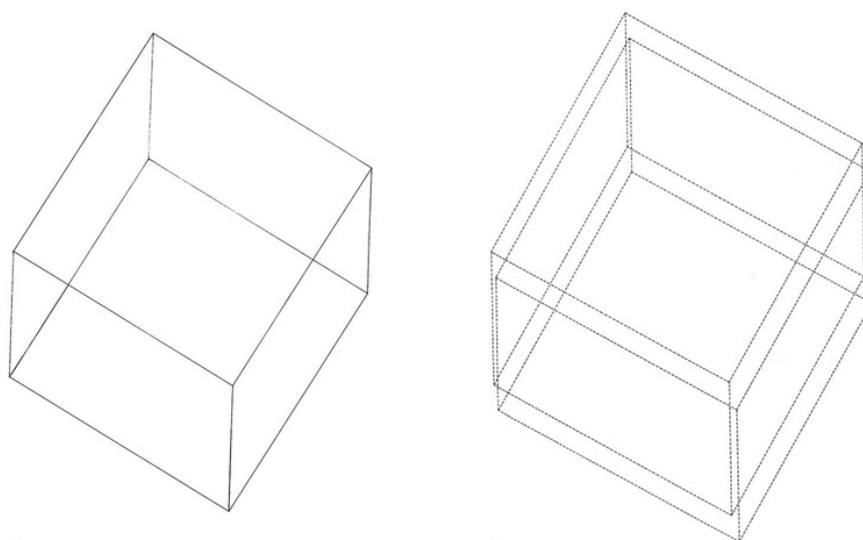


Figura 43- Diagramas do projeto da *House II* exibindo a forma cúbica original (à esquerda) e sua duplicação e defasagem (à direita). Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>. Acesso: 21 de junho de 2020.

Por apresentar-se como um objeto arquitetônico, isto é, estático, a defasagem presente na *House II* e suas implicações na aparente “[...] *independência dos*

---

*Infantile* (ibidem, p.318-321), ambos projetos de Terragni. Ademais, quando foi professor em Cambridge entre 1960 e 1963, Eisenman lecionou uma disciplina de projeto chamada *Design Exercise* na qual as atividades propostas aos alunos eram análogas às análises formais dos objetos de estudo de sua tese (transformações de formas genéricas em formas específicas), sendo que o quarto módulo desta disciplina propunha a análise dos efeitos de um eixo diagonal aplicado a uma forma cúbica (IZAR, 2015, p.62).

*elementos [...] e [...] impressão de um volume decomposto em partes não hierarquizadas [...]*” (IZAR, 2015, p.160), mesmo não replicando a continuidade de *Piano Phase*, é análoga com eventos ditos instáveis que ocorrem entre diferentes alinhamentos da mesma frase musical. Na primeira seção de *Piano Phase*, o pianista 1 executa desacompanhado uma frase musical, em seguida o pianista 2 executa a mesma frase em sincronia e, mediante uma aceleração gradual da execução desta frase, a operação de defasagem ocorre. Tal operação é contínua, delimitando desta maneira diferentes alinhamentos entre a mesma frase até o ciclo voltar ao seu estado inicial (Figura 44). Em *Piano Phase*, portanto,

dois tipos de eventos surgem [...]: aqueles estáveis, que ocorrem nas reconfigurações do alinhamento dos dois padrões; e aqueles instáveis, que ocorrem durante o período de tempo da defasagem. Por exemplo, quando as notas estão perto de meio pulso de defasagem, uma sensação de duplicação da velocidade ocorre. Assim, uma gama ampla de efeitos acústicos e psicoacústicos ocorre, e, embora o processo repita sempre o mesmo material, a obra soa sempre diferente [...] (CERVO, 2005, p.51).

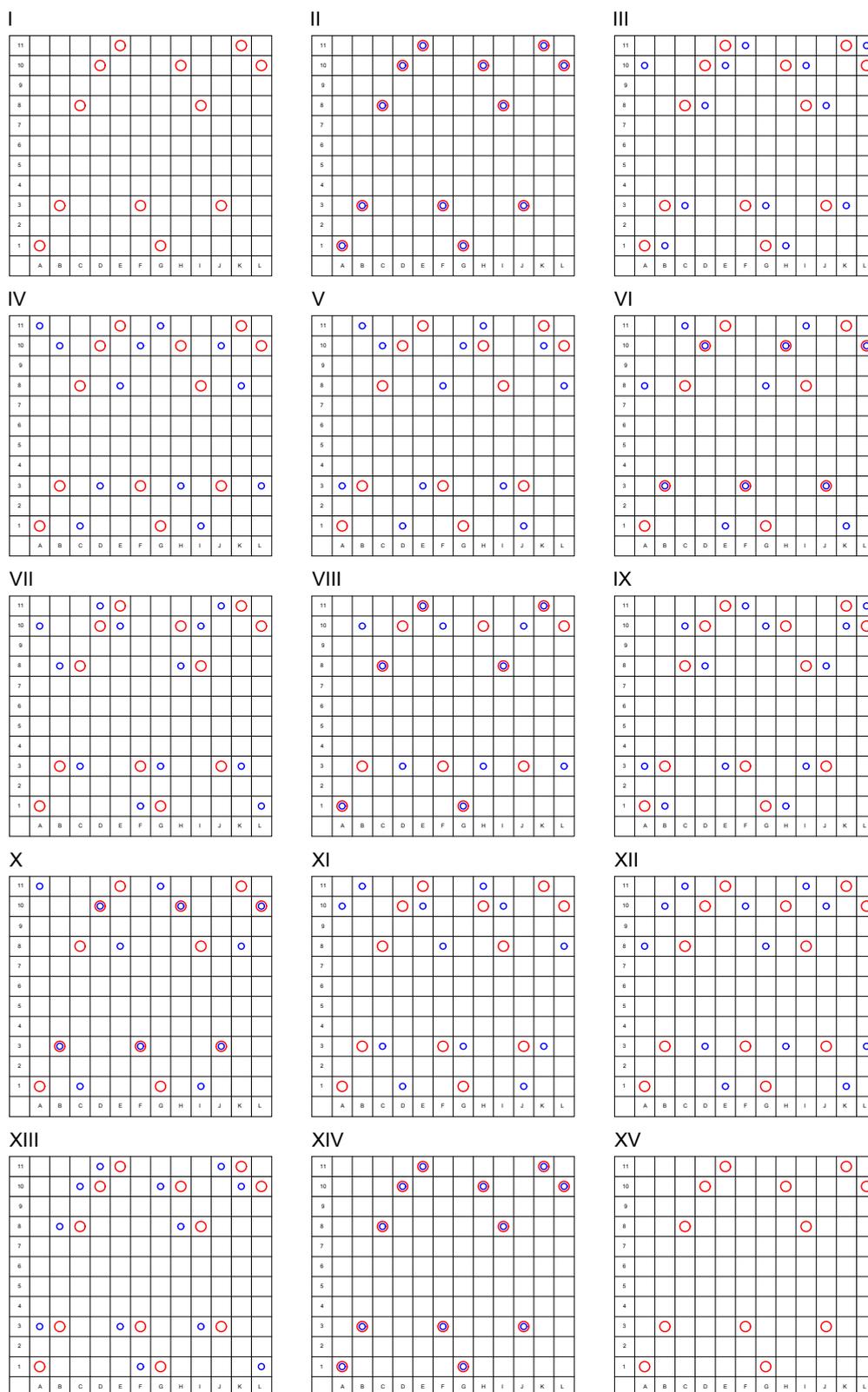


Figura 44- Diagramas da primeira seção da obra *Piano Phase*. Cada um dos 15 diagramas do tipo X/Y (I a XV) representa os diferentes alinhamentos ao longo desta seção. Os pianistas 1 e 2 são representados respectivamente pelos círculos vermelhos e azuis, enquanto nos gráficos as letras de A até L representam a disposição das notas no tempo, e os números de 1 a 11 a altura destas notas (do grave ao agudo). Fonte: elaborado pelo autor.

#### 5.4- Vestígios do processo na *House II*

Assim como em *Piano Phase* os eventos ditos instáveis e seus iminentes efeitos acústicos ambíguos são aparentes, na *House II* a operação de defasagem e suas implicações, igualmente ambíguas, demarcam no objeto arquitetônico vestígios de sua presença, descritos pelos diagramas da Figura 45 de 2 até 9. Após a duplicação do volume cúbico e sua defasagem em diagonal (Figura 45-2), Eisenman delimita um *grid* de nove quadrados como elemento em comum de ambos os volumes (Figura 45-3), demarcando no volume defasado os pontos deste *grid* (os pilares) (Figura 45-4) e os sólidos resultantes desta organização de pontos (Figura 45-5). No outro volume, enquanto isso, os planos (paredes portantes) são determinados no sentido oposto aos sólidos estabelecidos no volume defasado (Figura 45-6). A intersecção destes elementos presentes em volumes defasados estabelece dois sistemas de referência espacial que Eisenman demarca no projeto final: a partir do norte, as paredes podem ser interpretadas como elementos neutros, dos quais os pilares seriam resíduos formais da defasagem, enquanto no sul o oposto ocorre (EISENMAN, 1975, p.25). O arquiteto salienta formalmente esta dicotomia alterando o comprimento das paredes em relação ao *grid* de pilares defasado na diagonal, enfatizando assim a leitura de um sistema estrutural como remanescente do outro e vice-versa (Figura 45-7). Tal efeito é análogo ao que Paul Epstein descreve em sua análise de *Piano Phase*, ao descrever que existe “*primeiramente a impressão de um aumento de ressonância, uma mudança na qualidade acústica apenas. No próximo estágio pode-se ouvir as vozes se separando: o eco toma lugar da ressonância*” (EPSTEIN, 1986, p.497-499, apud CHRISTENSEN, 2004, p.100).

Estes ecos e ressonâncias descritos por Epstein como elementos presentes nos eventos instáveis durante a operação de defasagem podem ser observados na *House II*, no tratamento dos sólidos resultantes da disposição do *grid* de nove quadrados. A abordagem escalonar aplicada por Eisenman nas paredes portantes é também empregada nos três sólidos, tanto em seu comprimento, estabelecendo um padrão semelhante àquele da disposição das paredes, quanto em sua altura, delimitando os três níveis do pavimento superior (Figura 45-8). A junção dos volumes estabelece a configuração final da *House II* em

termos formais. Entretanto, Eisenman salienta a operação de defasagem em detalhes além daqueles de categoria estritamente estrutural, como apresentados nas plantas da Figura 46 de 1 até 4. Detalhes tais como o emprego de aberturas zenitais (Figura 46-1 em azul) e negativos (Figura 46-2 em vermelho), além das extensões nos pilares no térreo, na orientação norte-sul (Figura 46-3 em amarelo) e no primeiro pavimento, na orientação leste-oeste (Figura 45-9 e Fig.46-4 em amarelo).

Estas extensões dos pilares também têm a função de demarcar os eixos de movimento de cada pavimento de maneira divergente, isto é, tanto no térreo quanto no primeiro pavimento as extensões dos pilares estão nos eixos opostos àqueles da mobilidade implicados pelos acessos de cada um destes pavimentos (Figura 46-3/4) (Eisenman, 1975, p.26). A defasagem pode ser percebida também nas extensões dos volumes (Figura 47), cujo deslocamento para fora dos eixos principais implica que nas três extensões a leste os pilares foram defasados em relação às paredes. A extensão a oeste significa o oposto, ou seja, que as paredes foram defasadas em relação aos pilares.

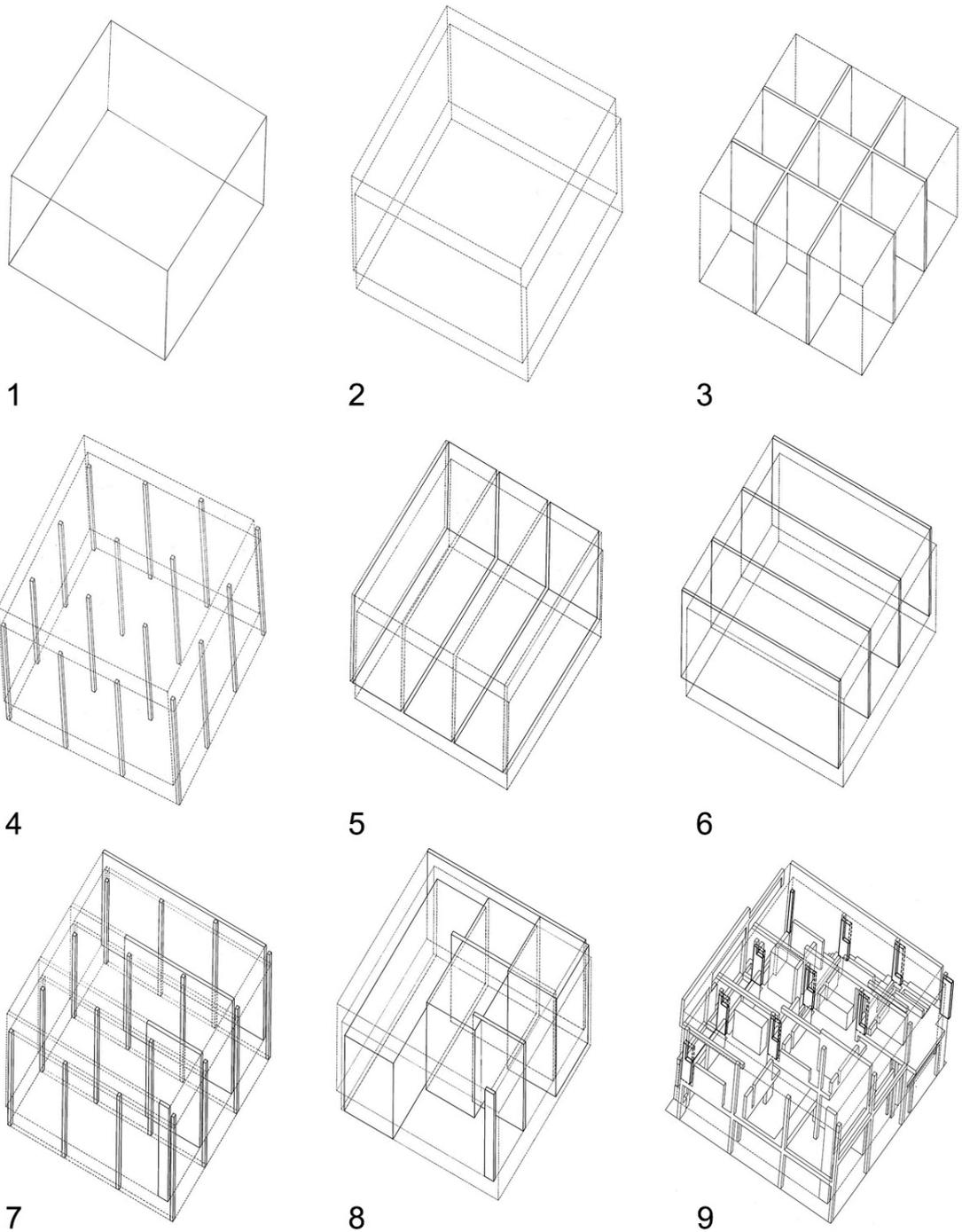


Figura 45- Diagramas da *House II*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>. Acessado em: 1 de setembro de 2020.

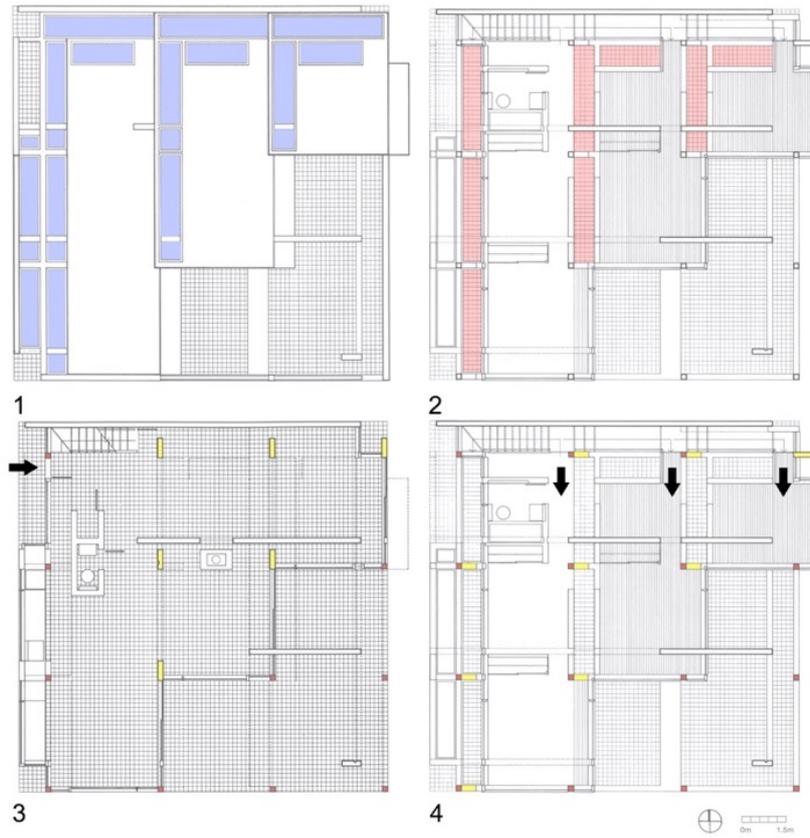


Figura 46- Vestígios do processo na *House II*. Fonte: redesenho do autor.

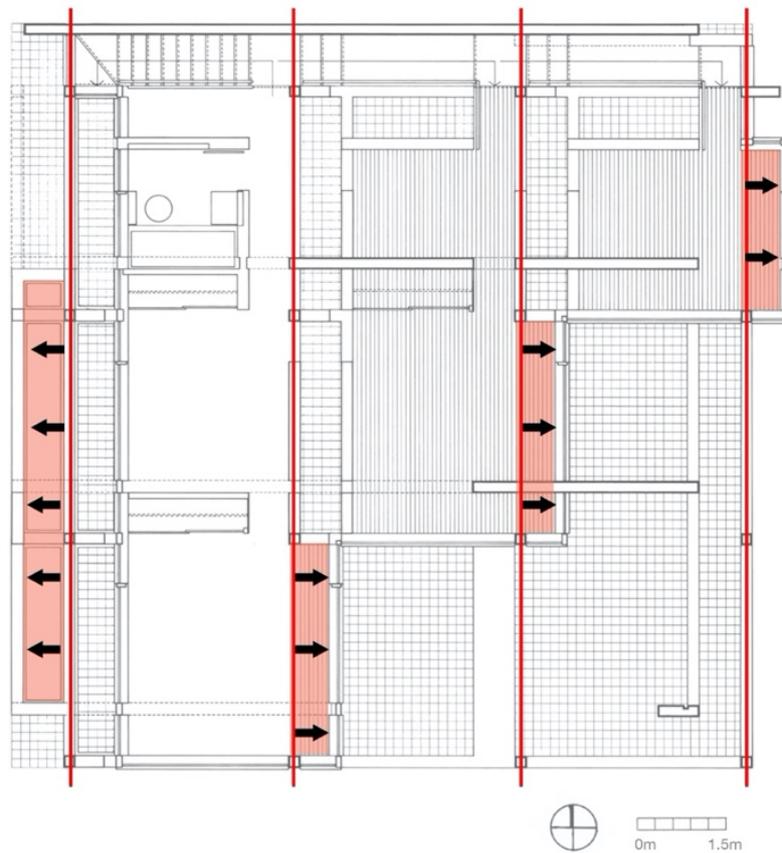


Figura 47- Extensões dos volumes deslocados dos eixos. Fonte: redesenho do autor.

Levando em consideração o fato de que os dois volumes deslocados diagonalmente (defasados) foram organizados a partir de dois *grids* de nove quadrados<sup>61</sup> (Figura 48), Eisenman se utiliza dos espaços residuais propiciados por tal operação para também definir certos aspectos funcionais do projeto<sup>62</sup>. No pavimento térreo, é possível observar que determinados espaços residuais provenientes desta operação foram destinados à escada e ao balcão da área da cozinha e da sala (Figura 49 à esquerda), enquanto no primeiro pavimento Eisenman delimita os principais eixos de circulação, além de nichos destinados ao mobiliário dos quartos nestes espaços (Figura 49 à direita). Além destes dois *grids* de nove quadrados delimitarem a disposição dos pilares e das paredes portantes, ambos demarcam certos planos de fechamento, nos quais Eisenman (assim como no tratamento dos elementos estruturais e dos sólidos) emprega uma abordagem escalonar (*ecos, ressonâncias*). Tal abordagem sugere uma leitura destes planos em termos de expansão e contração (dependendo do ponto de referência do observador) de suas dimensões (altura, largura e comprimento) em relação tanto aos eixos norte-sul quanto leste-oeste (Figura 50), considerando o fato de que tais planos estão contidos em volumes defasados entre si, leitura análoga àquela da relação entre as paredes portantes com os pilares e os sólidos.

---

<sup>61</sup> Karaman (KARAMAN, 2012, p.41) sugere a presença de um terceiro *grid* responsável pela organização das paredes não estruturais, mas, como será elaborado mais adiante, este terceiro *grid* pode ser percebido a partir dos dois referentes aos sistemas estruturais (pilares e paredes).

<sup>62</sup> Ideia proveniente do *problema dos nove quadrados*.

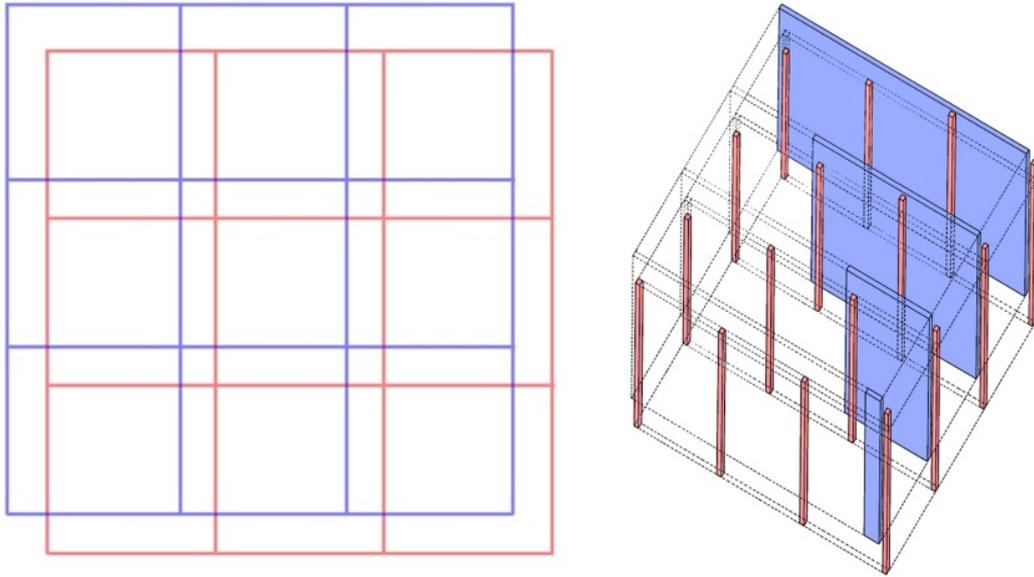


Figura 48- Dois *grids* de nove quadrados defasados (à esquerda) que organizam os pilares e as paredes (à direita em vermelho e azul, respectivamente). Fonte: redesenho do autor.



Figura 49- [À esquerda] Planta do pavimento térreo da *House II* com dois *grids* de nove quadrados. Em verde, a escada, e em laranja, o balcão da cozinha/sala. Fonte: redesenho do autor. [À direita] Planta do primeiro pavimento da *House II* com dois *grids* de nove quadrados. Em verde, a escada, em laranja o mobiliário, e em amarelo, os eixos de circulação. Fonte: redesenho do autor.

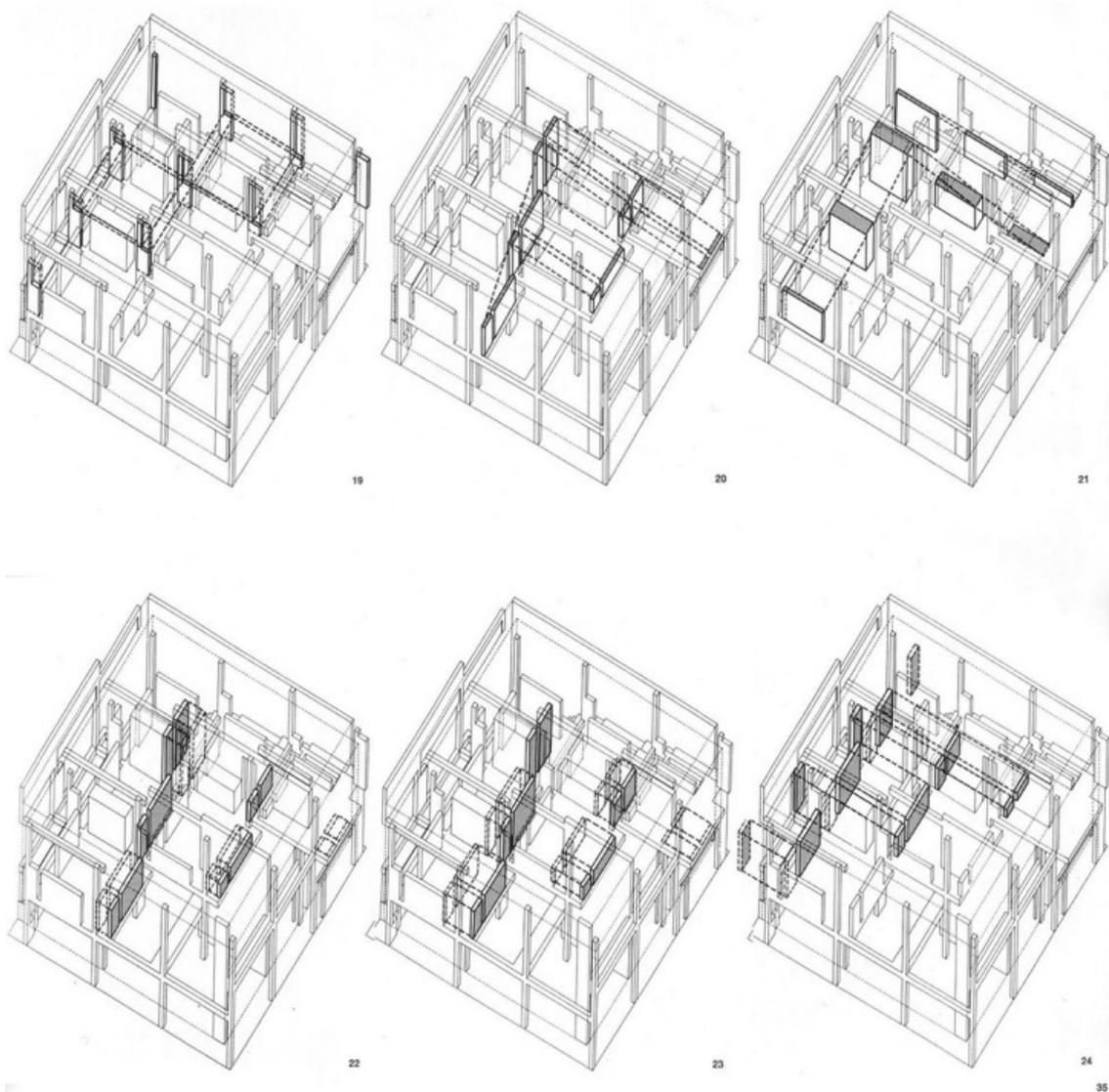


Figura 50- Disposição dos planos de fechamento da *House II* (diagramas 20 até 24). Fonte: <https://www.archdaily.com/129875/5-projects-interview-5-alexander-maymind/4-copy-4>. Acesso em: 5 de julho de 2020.

### 5.5- Processo e estrutura oculta

Juntamente com os aspectos visuais, hápticos, sensoriais (*House II*) e audíveis (*Piano Phase*) de cada uma das obras descritas a partir da operação da defasagem, a ideia da obra como um *processo* define conceitualmente (e por consequência *formalmente*) tanto o projeto de Eisenman quanto a obra de Reich. Em ambas as instâncias, “o objeto não pretende ser inquestionável, mas sim revelar os dispositivos de sua própria formação [...]” (HAYS, 2010, p.55), sejam estes dispositivos arquitetônicos (a defasagem de volumes idênticos) ou

musicais (a defasagem de frases musicais idênticas), características citadas por Reich em *Music as a Gradual Process* (ver página 94).

Na *House II* de Eisenman, as mesmas preocupações em termos arquitetônicos são perceptíveis. O arquiteto elaborou um projeto no qual a operação que produziu o objeto arquitetônico (a defasagem) delimitou a relação de suas partes estruturais (pilares e paredes portantes em particular) e a forma final de tal objeto, assim como explicitou esta mesma operação com detalhes presentes em todo o projeto, além daqueles de ordem estrutural. Segundo Eisenman, “na *House II*, o objeto construído se torna o diagrama do processo. O objeto e o diagrama são ambos um e o outro; a residência real operando simultaneamente como um diagrama” (EISENMAN, 1999, p.67). Consequentemente, a arquitetura evidencia a operação, assim como a operação evidencia a arquitetura. Ademais, como elaborado por Moneo,

a arquitetura como processo implica um resultado no qual a forma é, até certo ponto, algo inesperado. Poderíamos dizer que para Eisenman pouco importam os resultados<sup>63</sup>. O que se busca não é um projeto pré-determinado, imaginado previamente ou sujeito a um modelo do qual se tem consciência. A arquitetura é, simplesmente, o fim do processo. Por isso, poderíamos afirmar que para projetar uma casa como essa não se “desenharam” fachadas nem cortes. Poderiam ter até sido desenhados, mas isso não quer dizer que tenha sido buscada uma imagem final como meta. Eisenman continua usando os sistemas convencionais -planta, corte, elevação- para representar a arquitetura, mas não os utiliza como origem do projeto. (MONEO, 2008, p.148)

Os mesmos aspectos relativos aos resultados de determinada operação e a certa autonomia, ou mesmo predominância, desta operação particular em relação aos instrumentos tradicionais de representação como os únicos que originam uma obra específica são também delimitados por Reich em *Music as a Gradual Process* (ver página 94).

Mesmo com este aparente emprego irrestrito do processo em si (de uma operação em particular) e de seus resultados, tanto Eisenman quanto Reich invariavelmente interferem nos resultados de suas operações previamente definidas. Na *House II*, as diversas manifestações formais da operação de

---

<sup>63</sup> Quando você lida rigorosamente com o processo, você não se preocupa com o resultado final; não se trata de fazer declarações pessoais, não se trata de subjetividade, não se trata de psicologia (SERRA, 2014b, p.236).

defasagem foram aplicadas a partir da interpretação particular do arquiteto acerca de tal fenômeno, levando em consideração os elementos iniciais delimitados por ele, mantendo assim “[...] a ideia de uma intenção autoral [...] mesmo através de um processo semiautomático” (ALLEN, 2006, p.59). Já em *Piano Phase*, de Reich, o fato de o compositor definir três seções distintas ao invés de apenas uma a partir da qual o processo é iniciado e finalizado por si só demarca a sua intervenção na forma final da obra (AQUINO, 2016, p.97). Por conta de tal aspecto, note-se que tanto o arquiteto quanto o compositor, mesmo apresentando em suas obras abordagens conceituais semelhantes àquelas que LeWitt elabora em *Paragraphs on Conceptual Art*, Eisenman (ALLEN, 2006, p.58-59 e KAJI-O’GRADY, 2001, p.151) e Reich (REICH, 2002a, p.91-94) estão em desacordo com o artista no tocante às intervenções aplicadas em processos.

Mesmo que a intenção de Eisenman e Reich seja no uso de operações cujos resultados surjam aparentes para o indivíduo que interage com determinada obra, arquitetônica ou musical, os resultados desta prática podem sugerir elementos que não são de compreensão imediata. A respeito de tal fato, Reich argumenta em *Music as a Gradual Process* que

o uso de dispositivos estruturais escondidos na música nunca me atraiu. Mesmo quando todas as cartas estão na mesa e todos ouvem o que ocorre gradualmente em um processo musical, existem ainda mistérios suficientes para satisfazer a todos. Estes mistérios são impessoais, não pretendidos, subprodutos psicoacústicos do processo pretendido. (REICH, 2002e, p.35).

No caso de *Piano Phase*, a sobreposição e conseqüente defasagem e repetição do material utilizado na obra produz “[...] melodias que não estão grafadas na partitura e que resultam de agrupamentos de notas realizados pela escuta<sup>64</sup>” (FERRAZ, 1998, p.60). Entretanto, mesmo Reich alegando que os processos (operações) em si podem propiciar segredos diversos, eles podem incluir também os dispositivos estruturais escondidos, nos quais o compositor

---

<sup>64</sup> A respeito deste aspecto relativo a certas “ilusões auditivas”, Griffiths comenta sobre a música do compositor húngaro György Ligeti, complementando que “esta possibilidade foi levada mais longe ainda na música de Reich, cujos contornos extremamente aprimorados estimulam percepções “falsas” comparáveis às propiciadas pelos quadros de Bridget Riley. A mente é hipnotizada pela repetição, caindo em um estado no qual pequenos motivos podem destacar-se da música com uma nitidez sem qualquer relação com sua real importância acústica” (GRIFFITHS, 1987, p.166)

argumenta não ter interesse. Como descrito por Epstein em sua análise da primeira seção de *Piano Phase*, a “segunda metade do ciclo é um retrógrado da primeira, com a relação entre os dois intérpretes invertida” (EPSTEIN, 1986, p.495, apud LANCIA, 2008, p.60). Cada metade do processo (caso a defasagem ocorra até o retorno ao alinhamento original) é simétrica em relação à outra. Considerando-se que o módulo VIII da Figura 51 é a metade desta primeira seção da obra, é possível perceber tal simetria comparando os módulos VII-IX, VI-X, V-XI etc. A respeito desta constatação acerca da “estrutura escondida”, Potter afirma que

qualquer ciclo de defasagem completo e estrito desse tipo irá, é claro, mover-se ao retrógrado quando chegar ao meio. Mas é muito improvável que isso seja percebido pelo ouvinte: uma ilustração de como mesmo um processo puramente mecânico esconde ‘segredos da estrutura’ (ibidem).

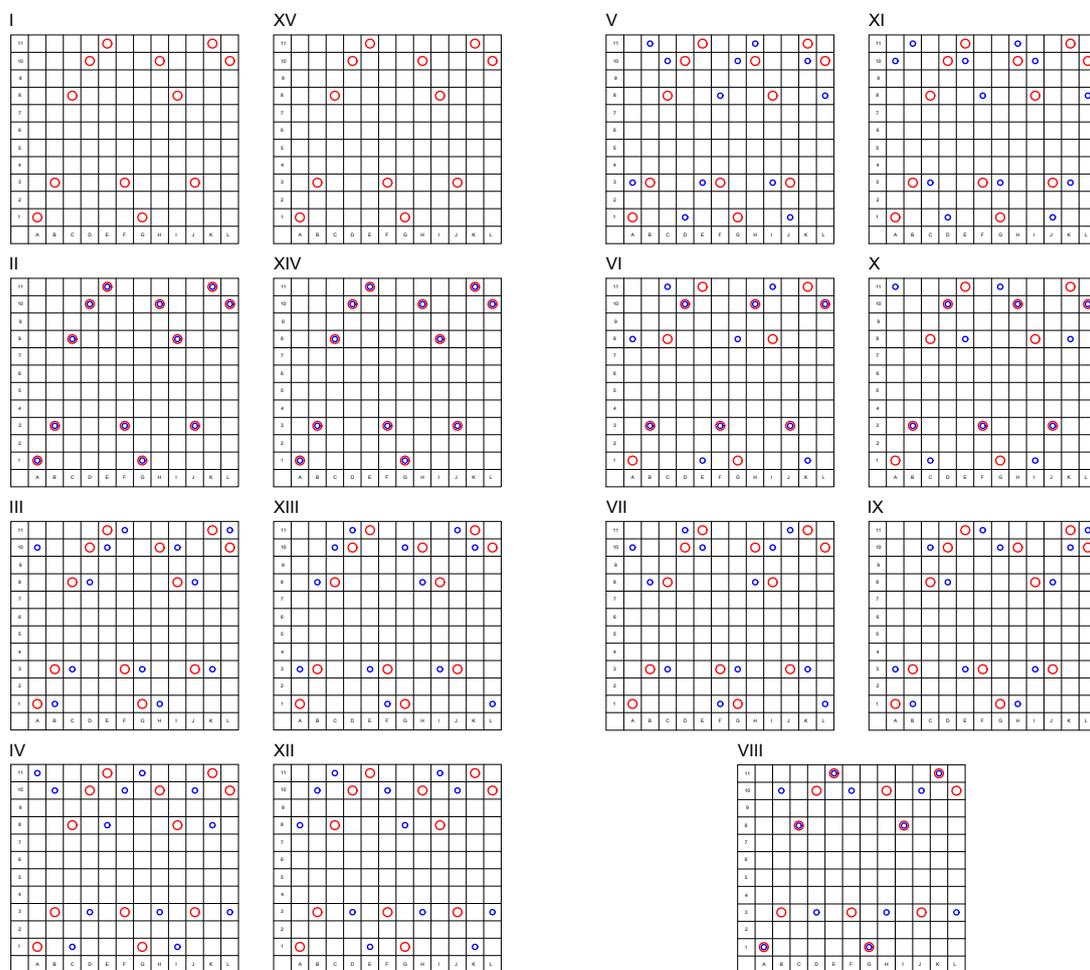


Figura 51- Diagramas da primeira seção de *Piano Phase* associando as partes simétricas da obra. Fonte: Elaborado pelo autor.

Em relação a *House II*, de Eisenman, é possível identificar um fenômeno semelhante. Ou seja, mesmo que seja aparente a operação aplicada na obra, devido aos elementos já descritos, a experiência espacial da obra (e por consequência de outras projetadas por Eisenman) por parte do indivíduo sugere características não necessariamente elaboradas pelo arquiteto em uma primeira instância (EISENMAN, 2013). Concomitantemente com estas consequências, a operação de defasagem aplicada nos dois volumes que constituem a *House II* também denota uma estrutura implícita. Levando em consideração que ambos os volumes foram organizados a partir do *grid* de nove quadrados e defasados entre si na diagonal, caso os eixos dos *grids* contidos nos volumes sejam prolongados e interligados entre si a partir de seus limites, um padrão simétrico do tipo ABABABA é claramente perceptível. (Figura 52).

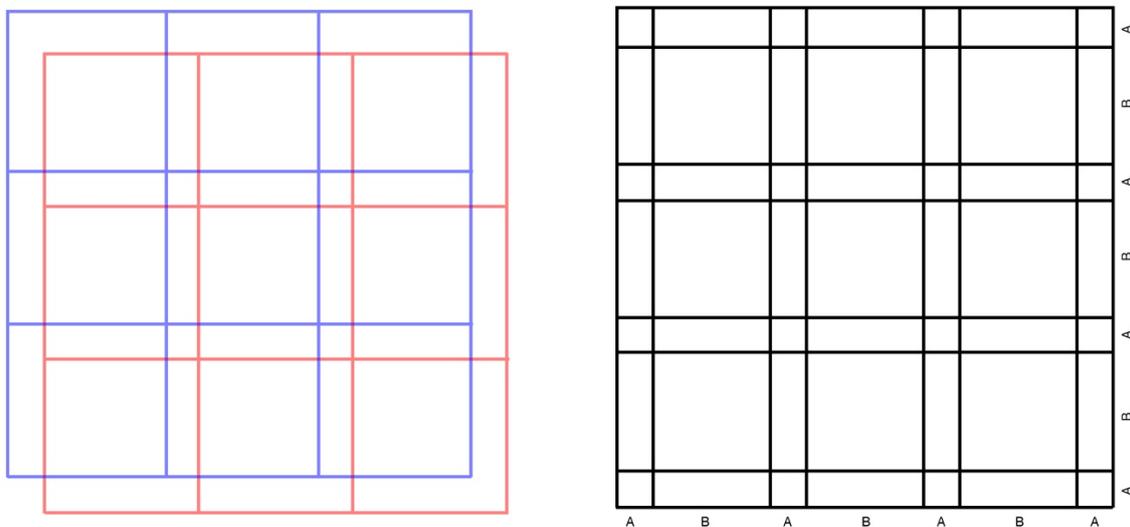


Figura 52- À esquerda o *grid* de nove quadrados que organiza ambos os volumes da *House II* e à direita o *grid* resultante do prolongamento dos eixos. Fonte: elaborado pelo autor.

A partir deste padrão, pode-se deduzir a razão geral presente no projeto com um *grid* secundário, cuja inserção no já existente estabelece uma alternância entre configurações modulares de 1:1, 3:1 e 3:3 em um *grid* de 13:13 (Figura 53). Caso este padrão seja então inserido nas fachadas do projeto, a divisão vertical é próxima a 8, estabelecendo uma razão de 13:8 (Figura 54). A presença dos números 13 e 8 neste projeto remete, portanto, a Rowe na sua comparação entre a *Villa Malcontenta*, de Palladio, e a *Villa Stein*, de Le Corbusier (ROWE, 1978,

p.11). Ambos os projetos apresentam razões modulares de aproximadamente 8:5 (Figura 7 à direita), números estes que, assim como o 13, fazem parte da série de Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, etc.) e cuja divisão (1,6) resulta em um valor próximo da proporção áurea (aproximadamente 1,618). No caso de Eisenman, a divisão resulta em 1 nas plantas (13:13=1) e 1,625 nas fachadas (13:8=1,625).

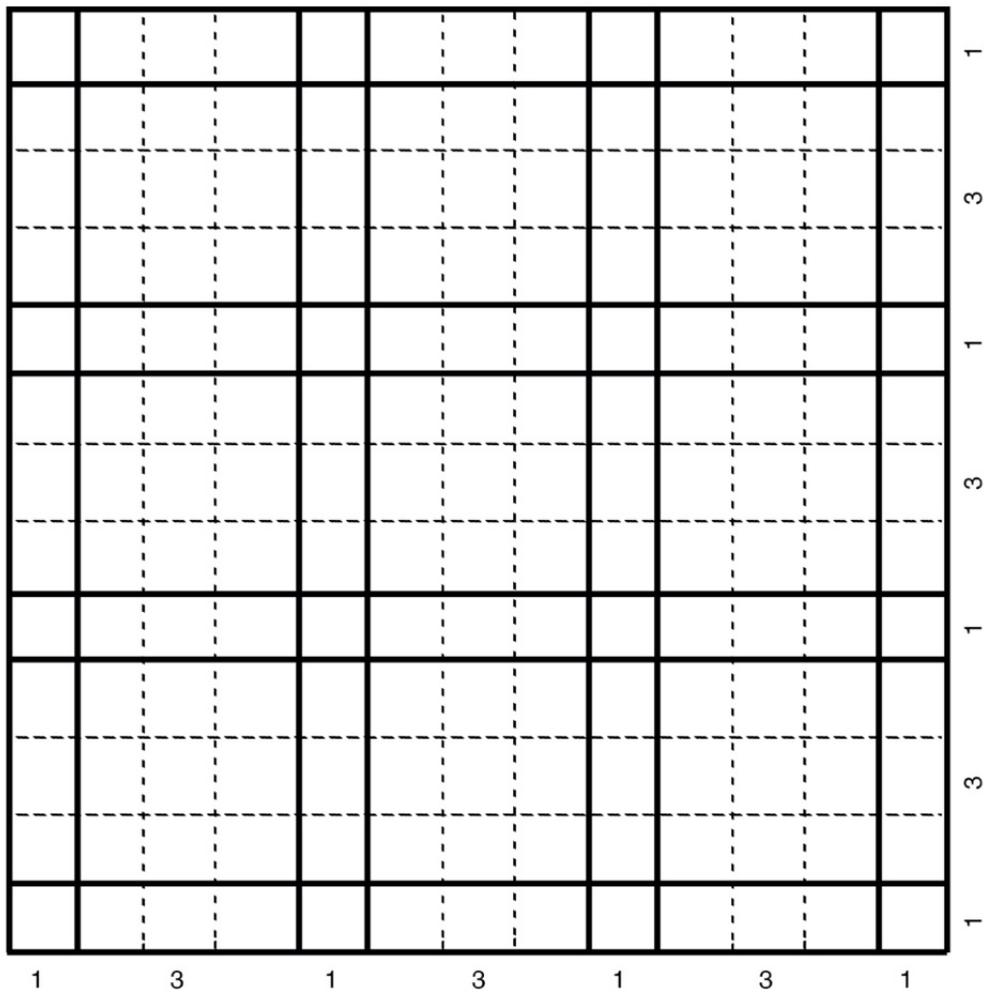


Figura 53- Grid secundário (em linhas tracejadas) delimitando as proporções da *House II*. Fonte: elaborado pelo autor.

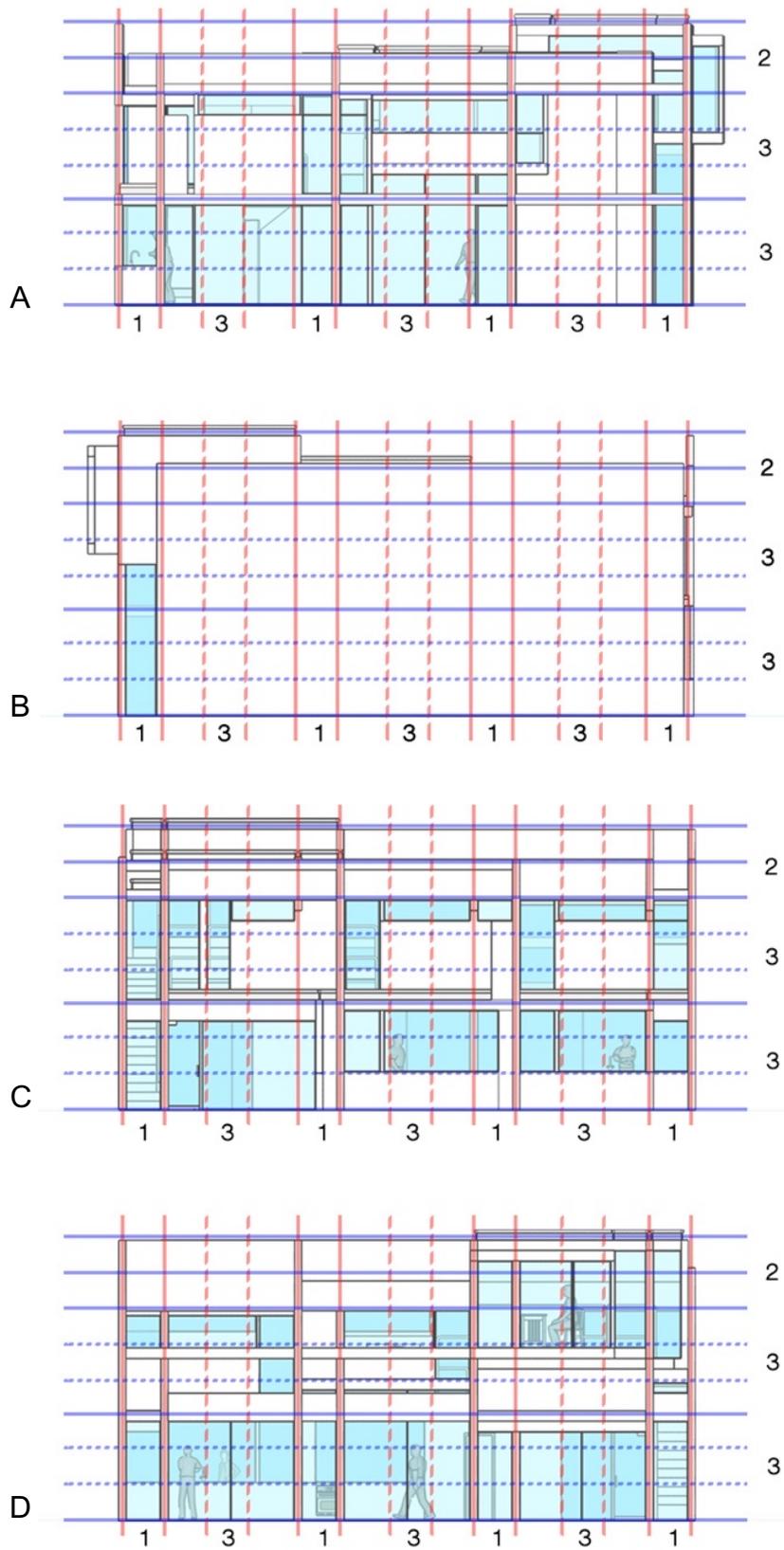


Figura 54- Fachadas da *House II*: sul (A), norte (B), oeste (C) e leste (D). Fonte: redesenho do autor.

Apesar de Karaman pressupor a presença de um terceiro grid (Figura 55), que é “[...] o resultado da necessidade de separação de volumes para fazê-los trabalhar de forma independente, o que eventualmente produz vazios entre volumes” (KARAMAN, 2012, p.42), o *grid* 13:13 resultante da defasagem entre os dois *grids* de nove quadrados explicita aspectos geométricos suplementares àqueles apresentados. Considerando a inserção deste *grid* de 13:13 nas plantas, cortes e fachadas do projeto, é possível perceber como ele delimita de maneira mais precisa a disposição formal dos elementos que constituem o projeto. Na planta do pavimento térreo (Figura 56 acima), o *grid* secundário marca o arranjo da área dedicada ao sanitário e a um pequeno quarto de serviço, juntamente com os eixos de circulação horizontal. No primeiro pavimento (Figura 56 abaixo), este mesmo *grid* demarca as aberturas que propiciam o pé-direito duplo, cuja disposição é também aparente na cobertura (Figura 57), além da área relativa aos quartos e escritórios, visto que estes estão todos interligados. Nos cortes este *grid* também é aparente, estabelecendo de maneira geral eixos que demarcam as fenestrações diversas do projeto e a separação entre seus volumes, assim como as interrupções nas lajes (Figura 58).

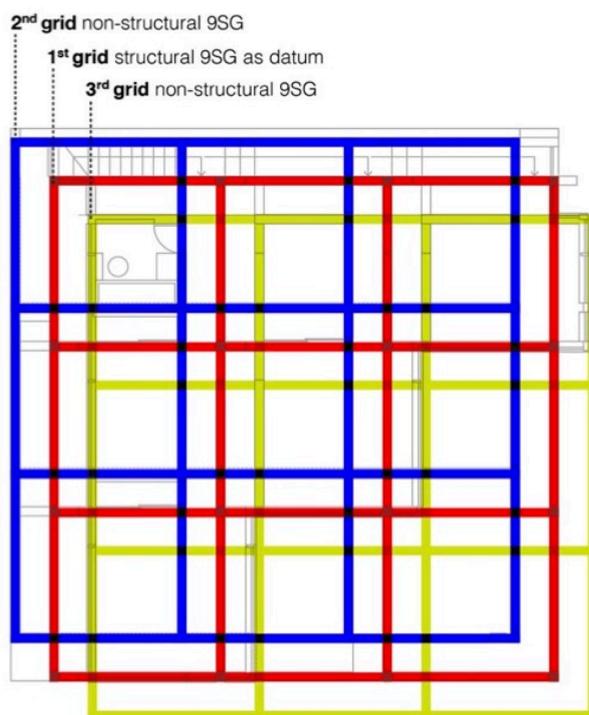


Figura 55- Planta-baixa do primeiro pavimento da *House II* com o terceiro *grid* (em amarelo) delimitado por Karaman. Fonte: KARAMAN, 2012, p.41.

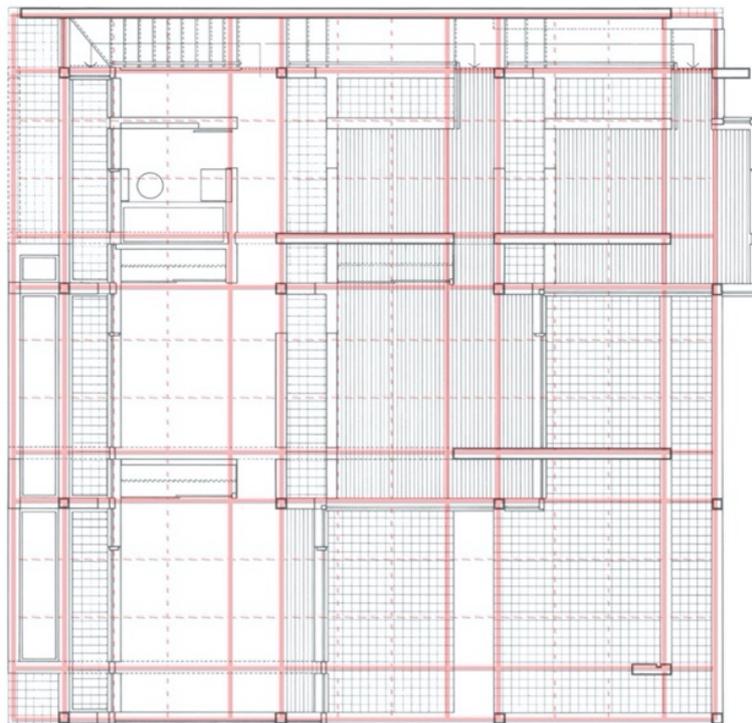
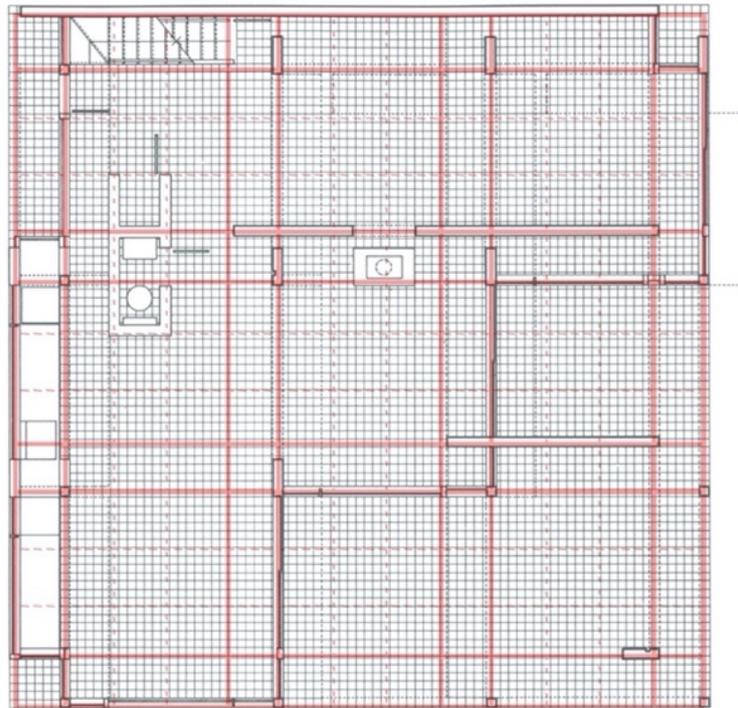


Figura 56- [Acima] Pavimento térreo da *House II* com o *grid* principal e secundário inserido. Fonte: redesenho do autor. [Abaixo] Primeiro pavimento da *House II* com o *grid* principal e secundário inserido. Fonte: redesenho do autor.

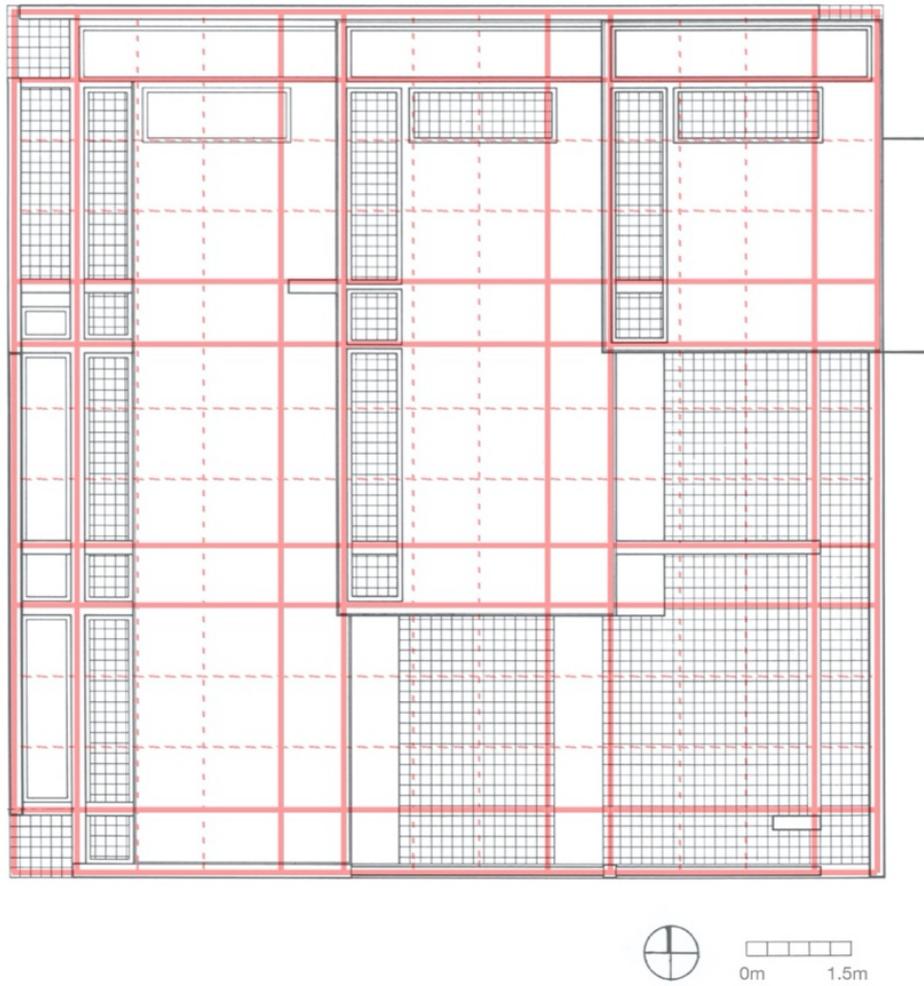


Figura 57- Cobertura da *House II* com o *grid* principal e secundário inserido. Fonte: redesenho do autor.

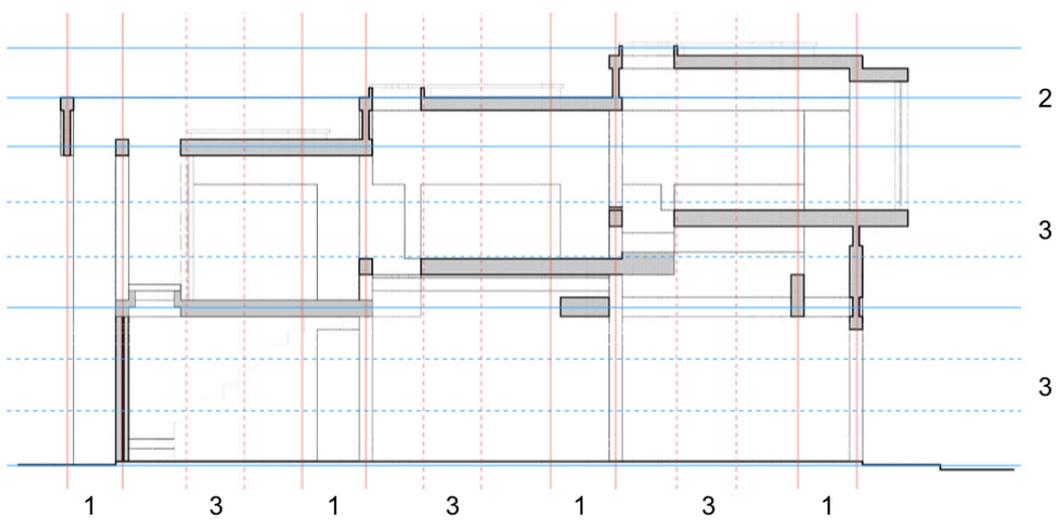


Figura 58- Corte da *House II* com o *grid* principal e secundário inserido (em direção ao norte). Fonte: redesenho do autor.

## Capítulo 6- Considerações finais

Ao longo desta pesquisa, aspectos inicialmente limitados a conjecturas tornaram-se verossímeis. Foram comparadas obras de Eisenman e Reich em um contexto operativo e processual em que a arquitetura e a música se encontram como manifestações dissemelhantes de uma mesma preocupação, isto é, a obra como processo no qual determinadas expressões plásticas (em particular escultóricas) compartilham características teóricas com ambas as disciplinas. As conjecturas estavam baseadas originalmente no julgamento de que fenômenos análogos podem ocorrer simultaneamente em disciplinas distintas, e que, ao compreendermos produções variadas como provenientes de interesses semelhantes, o entendimento sobre elas não se tornaria apenas mais amplo, mas evidenciaria que, independentemente das disciplinas em questão, estas trabalhariam, em seu cerne, com *ideias*.

A partir da aproximação do raciocínio que Eisenman desenvolveu em sua tese, enquanto residia na Inglaterra, com as características teóricas e práticas do minimalismo, foi possível perceber determinadas analogias formais e conceituais com a arte em questão e, por consequência, com a arte de processo. Sendo tal arte não limitada a manifestações estritamente plásticas, esta também é um fenômeno musical fundamentado em ideias semelhantes, cujas analogias formais e conceituais só foram possíveis levando em consideração uma abordagem interdisciplinar no decorrer da presente pesquisa. No entanto, ao estabelecer tais analogias, esta dissertação pode também ser interpretada sob um viés transdisciplinar. Ao determinar as características em comum na teoria ou na prática de disciplinas distintas, tomando como premissa inicial a arquitetura de Eisenman e em particular a obra *House II*, a presente dissertação orientou-se para um direcionamento particular, como afirma Hejduk:

eu não estabeleço nenhuma separação. Um poema é um poema (...) arquitetura é arquitetura, música é... é tudo estrutura. Essencial. Eu a uso como linguagem (...) e é tudo paralelo. Não é apenas construir por si só. É construir mundos (HEJDUK, 1991, p.61, apud AMORIM, 2017, p.65).

Na identificação inicial de características comuns a *House II*, de Eisenman, e *Piano Phase*, composição de Reich, que puderam ser subsequentemente estudadas, foi possível constatar aquilo que Hejduk denomina como *estrutura*, isto é, em última instância, ambas as obras são singularidades de uma mesma realidade. Contudo, ao estabelecer uma comparação operativa e processual entre um objeto genuinamente iconográfico (*House II*) com um objeto sonoro (*Piano Phase*), de maneira que as diferentes categorias notacionais de cada um (plantas, cortes, fachadas referentes a *House II* com a partitura de *Piano Phase*) sejam compreensíveis para a delimitação desta dita realidade, um problema de caráter diagramático tornou-se evidente.

Esta pesquisa apropriou-se de um dos instrumentos utilizados por Eisenman no desenvolvimento de seu projeto como um dispositivo de potencial igualmente explicativo e operacional para com a obra de Reich. Assim, o diagrama e suas implicações notacionais esclarecerem relações que, sob uma análise passageira, poderiam passar despercebidas, efetuadas por arquitetos ou compositores. Juntamente com toda a revisão bibliográfica referente aos tópicos discutidos na presente dissertação, a metodologia empregada como maneira de determinar as equivalências entre os objetos de estudo, em outras palavras, a utilização efetiva de diagramas, em seu uso empírico mostrou-se suficiente para os objetivos pretendidos. Entretanto, sugestões teóricas e práticas não previstas fizeram-se presentes. Segundo Recena,

o que inicia como uma possibilidade exploratória [...] configura-se [...] em uma possibilidade técnica [...] No entanto, há que se reconhecer os limites de uma técnica ou, mais precisamente, de uma *techné*, que surge do ato operativo e que encontra sentido apenas quando posta em relação com o próprio material para o qual se desenvolve. O desenho encontra, no próprio fazer (da arquitetura), seu horizonte de sentido. (RECENA, 2017, p.195).

O desenvolvimento de uma metodologia específica a partir da problemática inicialmente proposta, mesmo configurando-se adequada e posteriormente exitosa, revela que, em última instância, tal resultado pode ser apenas um indício de sua própria restrição às hipóteses estipuladas: método X pode funcionar apenas com problema X. Porém, deve-se comentar que a natureza adaptativa do diagrama como instrumento explicativo e operacional (independentemente da disciplina na qual seja empregado) torna o mesmo diagrama apropriado para

situações nas quais os objetos a serem relacionados possuem notações distintas. Outras possibilidades de análise entre obras de Eisenman e Reich, ou entre obras de outros arquitetos e compositores (ou mesmo entre arquitetos e artistas plásticos, poetas, cineastas, coreógrafos etc.) são, portanto, possíveis. E em muitos aspectos são necessárias em uma realidade cada vez mais segmentada em termos disciplinares, dependendo exclusivamente do tratamento inventivo do diagrama como instrumento.

Em seu emprego na análise de *House II*, de Eisenman, e em *Piano Phase*, de Reich, os diferentes diagramas, sejam eles arquitetônicos ou musicais, revelaram “estratégias de defamiliarização [...] que tentam tornar o processo de produção do objeto e os mecanismos de sua representação parte de seu conteúdo” (HAYS, 2010, p.55). A operação de defasagem, comum a ambos os objetos de estudo, além de delimitar os aspectos relativos à organização do material que constitui tanto a *House II* quanto *Piano Phase*, como demonstrado pelos diferentes diagramas apresentados, indica também determinados aspectos que remetem a um conjunto elementar de prerrogativas de cada disciplina (arquitetura e música). Tratadas, contudo, de maneira singular.

Esta singularidade se refere ao fato de que Eisenman trabalha com dois *grids* de nove quadrados, cuja defasagem estabelece um terceiro de proporções semelhantes àqueles utilizados por Palladio e Le Corbusier. Reich emprega a mesma operação em um material restrito de pulso regular e tonalidade definida, características que remetem à música anterior ao Modernismo. Contudo, a arquitetura de Eisenman utiliza do dito *grid* resultante de maneira inteiramente distinta daquela de Palladio e Le Corbusier, isto é, simultaneamente diversa dos preceitos da Renascença e do Modernismo, enquanto a música de Reich, em seu tratamento não-dialético da obra como processo e forma como conteúdo, é contrária aos preceitos tanto da música pré-moderna quanto moderna.

Devido a estas averiguações, na *House II* e em *Piano Phase* ocorre o que pode ser considerado, portanto, como *inquietante* em um nível estético, aquilo que em arquitetura Vidler chama de *uncanny*, ideia esta derivada do artigo *Das*

*Unheimlich* (1919), de Sigmund Freud. No texto, Freud aponta que uma das características principais do que ele considera como o *inquietante*<sup>65</sup> seria a ideia do “duplo” ou da “repetição”, fenômenos que propiciam um senso invariável de regressão, isolamento e inevitabilidade para o indivíduo que os vivencia (FREUD, 2010, p.351-356). Para Vidler,

em um nível psicológico o jogo (do *uncanny*) é um de duplicação, onde o outro é, estranhamente, experienciado como uma réplica do eu, ainda mais temível, porque aparentemente (é) o mesmo (VIDLER, 1992, p.3).

No caso de Eisenman, sua apropriação do Modernismo arquitetônico das décadas de 1920 e 1930, e do Renascimento a partir da correlação Palladio/Le Corbusier, verifica-se por esta ser uma “[...] *língua morta utilizada para exercícios sintáticos e retóricos [...], por ser <vazia>, pobre em contaminações simbólicas e significados memoriais [...]*” (PORTOGHESI, 1982, p.157). Ou como escreve Tafuri, uma prática baseada em “*poéticas da nostalgia*” (TAFURI, 1987, p.296). Tal prática (o *uncanny* histórico) sugere desta maneira que a

arquitetura se encontra “repetindo” a história, seja ela tradicional ou *avant-garde* [...] dando origem a um inquietante (*uncanny*) senso de *déjà vu* que é paralelo com as descrições de Freud do inquietante como a “compulsão em repetir”. As exigências aparentemente irreconciliáveis para a absoluta negação do passado e a completa “restauração” do passado<sup>66</sup> aqui se encontram em sua inevitável

---

<sup>65</sup> Optou-se pela tradução realizada pela Companhia das Letras, de 2010, na qual o *Unheimlich* de Freud (1919) está traduzido como *inquietante* (2010). Na língua inglesa, a tradução de *Unheimlich* parece ser consensualmente *Uncanny*, termo adotado por Vidler (1992). Em português *Unheimlich* também foi traduzido como *estranho* (1972) e *infamiliar* (2019). No entanto, *inquietante* aparenta ser a interpretação mais adequada para agenciar as disciplinas da arquitetura e da música.

<sup>66</sup> Este argumento de Vidler acerca de um tipo de arquitetura que simultaneamente nega e aceita o passado histórico da disciplina, de maneira que o objeto exista em uma realidade, se não intermediária, atemporal, foi trabalhado posteriormente por Eisenman em seu livro de 2020, escrito em parceria com Elisa Iturbe, *Lateness*. Apropriando-se do termo *lateness* (atraso), a partir de estudos realizados por Theodor W. Adorno acerca das últimas obras de Beethoven, Eisenman e Iturbe definem que tal qualidade, quando presente em determinada obra, “[...] é diferente da relação moderna com a história, que se concentrou em uma ruptura com precedentes, e diferente da relação pós-moderna com a história, que se concentrou na citação e um retorno aos estilos históricos passados. Em vez disso, o atraso exhibe ambiguidade temporal. O resultado é algo não dialético, não do *zeitgeist*, e não da vanguarda. Trabalhos tardios não são do presente nem do passado. (EISENMAN e ITURBE, 2020, p.9). Além disso “[...] o atraso apresenta uma visão alternativa da forma no tempo, pois a integridade da forma é preservada na escala de convenções específicas, enquanto, ao mesmo tempo, noções herdadas de como uma convenção pode se relacionar com outra são desafiadas ou reinventadas. Operando fora de uma dicotomia estrita entre transgressão e regressão, e permanecendo no reino do prematuro, o atraso não é uma ruptura explícita com a história nem um retorno ao passado. O atraso não tem vínculo com nenhum estilo particular, nem o atraso funciona como um estilo em si. Ele se manifesta como uma interrupção do tempo linear, e como tal sua forma deve ser contingente, sua aparência externa depende do contexto histórico em que certas convenções são dominantes e outras são suprimidas” (ibidem, p.20)

dependência de uma linguagem de formas arquitetônicas que parecem, pelo menos na superfície, ecoar motivos já usados em *abîme*<sup>67</sup> (VIDLER, 1992, p.13-14).

Mesmo ao tornar explícito o *grid* 13:13 da *House II* a partir da análise diagramática realizada na presente dissertação (ver página 116), e mesmo que este *grid* tenha uma base proporcional que se referencia naqueles presentes na *Villa Malcontenta*, de Palladio, e na *Villa Stein*, de Le Corbusier, deve-se ressaltar o fato de que este é oriundo de uma reiteração de um único *grid* de nove quadrados. O *grid* de nove quadrados, como empregado na *House II*, além de não seguir necessariamente as conotações estabelecidas por Krauss a respeito de tal instrumento (ver páginas 49-50), juntamente com sua duplicação e eventual defasagem, também indica um sentido daquilo que pode ser considerado *uncanny* para Vidler, porém de natureza formal/estrutural. Levando em consideração suas qualidades simultaneamente desestabilizadoras e autorreferenciais devido à permutação do *grid* original para além de suas funções estritamente reguladoras, ou seja, pelo seu agenciamento em termos de excesso (EISENMAN, 1999, p.63), a arquitetura da *House II* (e a de parte considerável de projetos posteriores de Eisenman) revela que

primeiramente, o campo conceitual — o do *grid* infinito — foi a priori interrompido pela intrusão de mais de um *grid*. O estado calmo e intocado do "universal" foi transformado em um conflito abissal entre um número potencialmente infinito de *grids*, todos lutando pela primazia [...]

Em segundo lugar, nada no jogo conflituoso desses fragmentos do não universal indica que os limites do objeto logicamente e de maneira centrípeta trabalham em direção a um centro significativo [...]. Reforçando essa impressão, as "salas" ou "espaços" no edifício repetem a confusão e o conflito de fragmentos e *grids*, ao passo que resistem a todo momento a uma leitura centralizadora (VIDLER, 1992, p.142-143).

Tratando-se de Reich, sua música (*Piano Phase* em particular) também procede como uma extensão (e de certa maneira, reação) tanto àquela considerada de vanguarda quanto a dita folclórica (em particular a da Indonésia e da África

---

<sup>67</sup> Vidler aqui se refere ao termo francês *mise en abyme* (ou *mise en abîme*), originalmente cunhado pelo escritor André Gide, em 1893, para determinar uma operação textual na qual um excerto de determinada narrativa é capaz de transpor sua totalidade, isto é, um fragmento que contém o todo originário. Gide utiliza como exemplo a heráldica, disciplina relacionada a descrições de brasões de armas, em que um escudo menor é inserido no ponto central de um maior, ou seja, *en abyme* (no abismo) (GIDE, 1948, p.29-30). Em outras palavras, "[...] o *mise en abyme*, como um meio do qual o trabalho se volta a si mesmo, parece ser um tipo de reflexão [...], sua propriedade essencial é de revelar o sentido e a forma do trabalho [...]" (e) é um dispositivo estrutural que não é prerrogativa de qualquer narrativa literária ou de fato da literatura em si [...]" (DÄLLENBACH, 1989, p.8). Uma metáfora visual para o *mise en abyme* seria o chamado efeito *droste*, no qual uma imagem em sua totalidade aparece em algum ponto dela mesma e ali continua a se repetir, em teoria, infinitamente.

Ocidental). Todavia, utilizando-as de maneira idiossincrática, ou seja, o *uncanny* de natureza histórica. A contradição entre estes dois âmagos aparentemente díspares e uma eventual síntese, mesmo evidente em uma análise passageira da música de Reich, pode ser de fato uma antítese na qual cada uma das partes foi assimilada *inquietantemente* desde o seu início. De acordo com Mertens,

é possível abordar o fenômeno da música repetitiva de vários ângulos – por exemplo, é possível destacar as características reconstituintes desta linguagem musical, como a restauração da tonalidade ou a ênfase em um pulso rítmico, ou a escolha de objetos sonoros reconhecíveis. Mas tal abordagem parece superficial e defensiva, porque não importa o quão consistentemente os compositores de música repetitiva tenham comentado contra o intelectualismo do *avant-garde* (do qual Reich inclui Webern e Cage), eles não conseguem escapar de sua influência.

Outra possível linha de investigação é notar a influência aberta da música não-europeia [...] Mas este emprego de técnicas não-europeias não deve ser considerado como base de suas obras, mas sim como um sinal da habilidade da indústria cultural moderna em anexar uma cultura estrangeira, despi-la de seu contexto sócio-ideológico específico e incorporá-la em seus próprios produtos culturais (MERTENS, 2007, p.87-88).

Lidando com estas referências diversas, a música de vanguarda e a folclórica, de maneira francamente crítica, a música de Reich em suas qualidades referentes ao *uncanny* de natureza histórica, apresenta-se, portanto, como uma expressão divergente de ambas. Forma um “duplo”, cujas origens teóricas e práticas são averiguáveis, porém de atributos efetivos que dificilmente indicam seus princípios. Como em Eisenman, pode-se considerar que o material conceitual e prático (seja historicamente recente ou não) que constitui as obras (particularmente iniciais) de Reich também possibilita a “[...] *absoluta negação do passado e a completa “restauração” do passado [...]*” (VIDLER, 1992, p.13), existindo dessa maneira em uma realidade relativamente “[...] *não-narrativa e a-teleológica*”<sup>68</sup> (MERTENS, 2007, p.17). De maneira sumária, Reich comentaria a

---

<sup>68</sup> Em relação a este aspecto não-narrativo e a-teleológico da música de Reich, Aquino argumenta, sobre *Pendulum Music*, que “o movimento do balanço, a areia caindo na ampulheta, o eclipse solar: esses eventos possuem uma teleologia inerente que tem a ver com uma mudança de estado (do movimento ao repouso), notável não auditivamente, mas visualmente. É devido ao aspecto visual da peça de Reich que mesmo o conceito de escuta concreta – em que o enfoque sincrônico do material em transformação vela a percepção da forma e mina, assim, o senso da teleologia inerente ao processo de defasagem – acaba inoperante diante da exposição tri-dimensional do processo. Na escultura sonora, torna-se nítida uma teleologia que não é tão evidente em *Come out* ou *Piano Phase*: pela audição, é improvável que se antecipe a chegada do uníssono final em ambas as peças; mas ao associar visão e audição, o repouso dos pêndulos é não só esperado, como antecipado à medida em que os pulsos vão diminuindo suas durações. Fica assinalada, assim, a possibilidade de um (sic) teleologia musical distinta daquela [...] como concebe Mertens, e sim

respeito das contradições que informam sua música em termos estéticos e como estas mesmas contradições delinearão sua abordagem própria, ao elucidar que

talvez se possa perceber uma influência entre o "pensamento serial" e minhas primeiras obras como *Piano Phase*. Nenhuma técnica serial é usada, mas o grau ou organização (embora um totalmente diferente) pode lembrar a "organização total" na música serial. Claro, meus primeiros trabalhos são geralmente entendidos como um completo afastamento da falta geral de pulso e centro tonal na música serial, e certamente isso é verdade. Às vezes vejo tanto a música serial quanto Cage como influenciando minha música, porém, ao sugerir que qualquer tipo radical de organização é possível, por um lado, e, por outro, me forçando a voltar para minhas próprias inclinações rítmicas e tonais que não foram satisfeitas considerando qualquer música dessa natureza. Serialismo e Cage me deram algo *contra* o qual lutar (REICH, 2002i, p.159)

Ao duplicar a mesma frase musical e empregar a operação de defasagem em *Piano Phase*, de maneira que nenhuma destas mesmas frases pode assumir o protagonismo da obra, o *uncanny* de natureza formal/estrutural em Reich, assim como nos *grids* da *House II* de Eisenman, é também evidente, ou seja, "o estado calmo e intocado do "universal" foi transformado em um conflito" (VIDLER, 1992, p.142). Considerando a "compulsão de repetição" (FREUD, 2010, p.356) presente na obra de Reich em termos relativos à sua execução, deve ser notado que esta mesma repetição atua mais como "[...] um dispositivo 'local' pelo qual Reich realiza seu conceito de 'música como um processo gradual' [...] carregada com [...] tensão [...] que nunca é [...] resolvida" (NYMAN, 1999, p.151-155).

A repetição do material tem como propósito evidenciar o fato de que este é gradativamente alterado, apesar de que tanto o material quanto o processo pelo qual ele está sendo sujeito são de entendimento do ouvinte. A repetição, portanto, está "[...] gerando o presente a cada momento [...]" (STOÏANOVA, 1997, apud MERTENS, 2007, p.89). Contraditoriamente, "[...] a música feita só de repetições produz gradualmente só diferenças" (WISNIK, 1999, p.199), pois "[...] a percepção é uma parte integral e criativa do processo musical pelo fato de que o ouvinte não percebe um trabalho completo mas participa ativamente de sua construção" (MERTENS, 2007, p.90). Fenômeno semelhante surge na

---

decorrente de uma estrutura global delimitada pela duração do impulso cinético tal como se observa em *Pendulum Music*, entre outras esculturas sonoras (AQUINO, 2016, p.107-108)

arquitetura de Eisenman, pois, segundo Hays, tomando como exemplo a *House III* (projetada a partir de premissas semelhantes àsquelas da *House II*),

o objeto e seus elementos – o cubo em seu status emblemático particular, as unidades fundamentais de plano, volume e estrutura e suas interações mútuas – são colocados em primeiro plano como uma escrita arquitetônica [...] não apenas revelando e insistindo em sua própria construção, mas também convidativos, exigindo uniformemente uma atividade produtiva recíproca do [...] espectador. Agora, ao reconhecer que o objeto arquitetônico adequadamente nomeia aquilo que impulsiona a atividade de visualização [...] abordamos uma noção de performatividade, entendida no sentido de que a produção do objeto [...] constitui aquilo que no objeto - como - representação sempre nos escapa. Assim [...] a leitura e reescrita [...] da produção performativa significa procurar fazer sentido não só do objeto formal, mas também das convenções perceptivas e instituições disciplinares que ele ativa e, ao ativar, as *repete* (HAYS, 2010, p.58-59)

O *uncanny* como fenômeno sonoro em Reich e fenômeno espacial em Eisenman apresenta-se como um conjunto de interpretações múltiplas por parte do indivíduo, a partir de materiais e processos elementares empregados pelo arquiteto e pelo compositor. As “*estratégias de desfamiliarização*” (ibidem, p.55), tanto em Eisenman quanto em Reich, são fenômenos intelectuais, suscetíveis ao *uncanny* pelo fato de que, como Eno comenta a respeito de *It's Gonna Rain* de Reich, “*a quantidade de material é extremamente limitada, mas a quantidade de atividade que ele desencadeia em você é muito rica e complexa*” (ENO, 1985). Na *House II*, de Eisenman, “*sua insistência em valorizar o processo [...] reivindica uma leitura que conduza à sua reconstituição: a inteligência do processo como alternativa à emoção sensorial*” (MONEO, 2008, p.149). E em *Piano Phase*, de Reich, “*o processo único e objetivo é [...] constantemente suscetível a interpretações acidentais, mas estas agora estão na mente não do compositor, mas do ouvinte [...]*” (GRIFFITHS, 2011, p.237).

Estas características da *House II* e de *Piano Phase*, além de explicitar aquilo que o arquiteto e o compositor, respectivamente, já afirmaram em relação à parte de suas obras, invariavelmente também indica suas limitações e eventuais mudanças para com abordagens teóricas e práticas distintas. Enquanto as primeiras *Houses* de Eisenman eram objetos centrados em experiências *informacionais* e não *sensorio-motoras* (EISENMAN, 2004c, p.223), e as primeiras obras de processo gradual de Reich tinham como objetivo o deslocamento do “[...] *eu para fora em direção ao isto*” (REICH, 2002e, p.36), é

significativo como ambos, a partir destas premissas iniciais, transcenderam-as posteriormente.

Eisenman, na *House II*, “[...] posiciona o observador em um estado de perfeita alienação do real [...] que corresponde ao divórcio absoluto das formas de si mesmas” (TAFURI, 1976, p.47), tornando, portanto, a arquitetura centrada no processo “[...] incapaz de se envolver com qualquer material [...] não implicado nos procedimentos herméticos de projeto<sup>69</sup> [...]” (ALLEN, 2006, p.63). Contudo, nos projetos seguintes às *Houses*, começando pelo *Cannaregio Town Square*, de 1978, em Veneza (Figura 59), Eisenman passa a tratar o objeto arquitetônico como “[...] uma série de palimpsestos, um dinâmico lócus de figuras e vestígios parcialmente obscurecidos [...] envolvido na geração de ficções, de histórias, [...] de narrativas<sup>70</sup>” (EISENMAN, 2004c, p.223-224). No projeto do *Cannaregio*, Eisenman passou a usar não mais o cubo, como nas *Houses*, mas um mecanismo aberto no espaço (MONTANER, 2014, p.170). Além disso,

nesta proposta tudo é ficção, ausência e gesto geométrico. O projeto não usa como referência nenhuma relação com o vazio urbano onde

---

<sup>69</sup> Apesar destas considerações, Eisenman afirmaria posteriormente que “o processo em que estou envolvido possui um nível de teste empírico. Você deve construir para entender seus defeitos. [...] Quando projetei a *House II* eu não vi o resultado (construído) por mais de um ano. Eu acreditava que não era necessário experimentar o espaço [...]. Isto mudou da *House II* para a *House III* porque comecei a pensar em espaço experiencial. Em cada projeto eu continuava a encontrar novos problemas na arquitetura, por exemplo, na *House III*, a ideia do confronto de hierarquias espaciais. Na *House III* eu tentei elaborar uma residência sem um sistema principal ou subordinado. O que ocorreu na experiência do espaço real foram problemas perceptivos. A residência aparentava ser insuficientemente conceitualizada precisamente porque a mente e olho trabalham juntos para separar coisas de maneira a ordenar e é precisamente esta separação que eu estava desafiando” (EISENMAN, 1997, p.9).

Esta divergência entre percepção visual e interpretação mental também é discutida por Eisenman ao referir-se à projeção de um filme contendo mais de 1000 diagramas da *House IV*, durante a *Triennale* de Veneza em 1973. Consistindo em *frames* pretos alternados com *frames* brancos contendo um diagrama cada, o filme se mostrou um experimento malsucedido em descrever um processo linear de transformação formal. Segundo Eisenman, tal falha se deu pelo fato de que a sucessão rápida de *frames* monocromáticos oferecia tempo insuficiente para que aquilo que o olho do observador captasse estabelecesse alguma lógica com o material já visto e registrado em sua mente. De maneira oposta, ao dispor os diagramas para serem observados todos em simultâneo, o olho (e por consequência a mente) invariavelmente estabelece conexões (mesmo que elas de fato não existam) (EISENMAN, 1999, p.75-76).

O uso deste tipo de mídia (filme) por parte de Eisenman e sua denominação no livro *Diagram Diaries*, de 1999, como *flicker film* (ibidem, p.75) aparenta ser uma referência direta ao filme experimental *The Flicker*, produzido em 1966 por Tony Conrad, que consistia em uma série de *frames* monocromáticos alternados entre si em diferentes velocidades, produzindo desta maneira uma série de efeitos estroboscópios (JOSEPH, 2008, p.279). Conrad, um graduado em matemática pela Universidade de Harvard, era também violinista e foi responsável por apresentar o sistema de entonação justa a La Monte Young enquanto membro de seu grupo *The Theater of Eternal Music* (STRICKLAND, 2000, p.155-156).

<sup>70</sup> No projeto do *Cannaregio* existe uma narrativa sobre a utilização, por parte de Eisenman, de elementos históricos (o *grid* do Hospital de Veneza de Le Corbusier), mas o projeto é totalmente operado mentalmente, ou seja, este é subjugado a funções de pensamento: não há um “espaço narrativo” no contexto sensorio-motor. Já nas *Houses* não há narrativa associada e não há narrativa sensorio-motora.

atua, senão segue a lógica dos vazios dos pátios de um projeto não realizado, situado a poucos metros do lugar do novo projeto: a proposta de Le Corbusier para o Hospital de Veneza. A partir deste mecanismo, o que fica no lugar são somente pegadas e traçados que fazem referência a ficções, ausências e lembranças artificiais (ibidem, p.171)

Com este projeto, Eisenman, pela primeira vez, estabelecia referências além daquelas que diziam respeito ao objeto arquitetônico projetado e suas prerrogativas. O local onde este objeto seria inserido poderia ser considerado tanto como uma exterioridade quanto um *ponto de partida* conceitual (EISENMAN, 1999, p.173). Trabalhando a partir do pressuposto de que a interioridade da arquitetura já não era um componente estável, após as experiências realizadas nas *Houses*, o solo onde se encontra a arquitetura e todas as suas implicações também poderia ser questionado a partir de seu tratamento como uma superfície topológica na qual um *grid* euclidiano (derivado do projeto de Le Corbusier) é inserido. Tal operação, portanto, tornaria ininteligível qual sistema de fato é aquele que organiza os elementos constituintes do projeto (ibidem, p.173-175).

Ao questionar, nesta exterioridade, o papel tradicional do sítio, Eisenman também emprega uma nova operação, o *scaling*. Nesta, subverte as instâncias de interioridade e exterioridade a uma perda de referências ao implantar em diferentes coordenadas do sítio variações em escala da *House X1a*, projeto concebido a partir de formas em “L” que, por suas qualidades formais, exibem “[...] simultaneamente [...] superfícies “exterior” e “interior”, [...] propriedades da Fita de Möbius, um objeto topológico que possui uma superfície contínua e não tem nem dentro nem fora” (BÉDARD, 1994, p.58). A primeira escala é referente à escala de uma maquete, a segunda, à de uma residência que em seu interior tem a residência maquete, e a terceira é maior que uma residência que em seu interior tem tanto a residência de escala convencional quanto a de escala referente a uma maquete (EISENMAN, 1999, p.176-177). O arquiteto, com a operação de *scaling*, almeja “[...] uma arquitetura “não específica em escala”, um termo que ele toma emprestado da escultura contemporânea, indicando uma condição na qual as relações baseadas em proporções humanas são eliminadas” (BÉDARD, 1994, p.60).



Figura 59- Maquete do projeto da *Cannaregio Town Square*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978>. Acesso em: 2 de abril de 2021.

Reich, por sua vez, deixaria de empregar a operação de defasagem presente em *Piano Phase* após concluir a escrita de *Drumming*, em 1971<sup>71</sup>, obra influenciada em parte por sua insatisfação com instrumentos eletrônicos e seu interesse na produção de música com instrumentos acústicos. Instrumentos estes que, segundo o compositor, eram de fato mais complexos em sua natureza, fato confirmado por sua viagem de estudos a Gana no ano anterior, em 1970 (REICH, 2002f, p.67). Em *Drumming*, Reich também passa a empregar pela primeira vez quatro operações distintas. Em obras posteriores, estas operações seriam utilizadas de maneiras variadas, modificando assim sua abordagem musical, outrora restrita à defasagem gradual de frases executadas

---

<sup>71</sup> Mesmo não utilizando mais a operação de defasagem como originalmente elaborada em *It's Gonna Rain*, Reich empregaria em obras posteriores decorrências sonoras desta operação em particular, como o *stretto* (recurso compositivo nos quais melodias do tipo pergunta-e-resposta são introduzidas em sequência de maneira rápida, uma sucedendo à outra) e a isorritmia (técnica no qual se estabelece uma estrutura rítmica e melódica de caráter recorrente, respectivamente a *talea* e a *color*) (REICH, 1991, p.36).

por instrumentos idênticos, partindo para uma abordagem mais heterogênea tanto em instrumentação quanto em execução. Estas operações seriam

(1) substituição gradual de batidas por pausas (ou pausas por batidas); (2) a mudança gradual do timbre enquanto o ritmo e o tom permanecem constantes; (3) a combinação simultânea de instrumentos de diferentes timbres; e (4) o uso da voz humana para se tornar parte do conjunto musical imitando o som exato dos instrumentos<sup>72</sup> (ibidem, p.64).

A partir destas quatro técnicas, Reich elaboraria mais um conjunto de obras. Em particular, *Six Pianos* e *Music for Mallet Instruments Voices and Organ*, ambas de 1973, que eventualmente culminariam em *Music for 18 Musicians*, escrita entre 1974 e 1976 (Figura 60). Obra que, diz Reich, “[...] foi composta conscientemente com a percepção de me liberar de estruturas estritas” (ibidem, 2002a, p.94). É constituída por onze acordes, ouvidos no início e fim da obra (nas seções chamadas de *Pulse*), elaborados individualmente em seções individuais de cerca de cinco minutos (I, II, IIIA, IIIB, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI). Cada uma destas seções é baseada em combinações particulares de instrumentos, nas quais processos como o de *substituição* são empregados gradualmente até concluírem-se de maneira autônoma, ou são organizadas como um palíndromo (ABCDCBA), juntamente com o fato de que determinados aspectos de uma ou mais seções são utilizados em outras de maneiras distintas (ibidem, 2002j, p.89).

Além de ser considerado “[...] o ponto alto da música de conjunto dos anos 1970 por compositores identificados como *minimalistas* [...]” (STRICKLAND, 2000, p.233), a própria música, constituída por “[...] acordes opulentos, movimento harmônico intenso e pulsações dinâmicas exprimia uma excitação criativa que se comunicava amplamente [...]” (GRIFFITHS, 2011, p.348). Estas qualidades evidenciavam assim uma poética claramente diversa daquela de suas primeiras obras. Além disso, em *Music for 18 Musicians*, a preocupação de Reich não era

---

<sup>72</sup> Além das quatro operações empregadas em *Drumming*, Reich também passaria a se utilizar da operação de *acréscimo*, o prolongamento ou diminuição da duração de determinadas notas individuais ou em conjunto. Reich concebeu tal operação em obra de 1967, *Slow Motion Sound*, na qual um som gravado deveria ter sua velocidade de execução gradualmente diminuída, sem alterar seu timbre ou tom. Devido às limitações técnicas do período, *Slow Motion Sound* não pôde ser realizado, mas a operação de *acréscimo* foi eventualmente empregada de maneira efetiva em *Four Organs*, de 1970, na qual um único acorde executado pelos quatro organistas é gradualmente prolongado (MERTENS, 2007, p.55).

mais a de revelar, de maneira quase didática, um ou mais processos graduais (como nas obras baseadas na operação de defasagem); estes passam a determinar certos aspectos da composição e não mais a própria composição em sua totalidade (REICH, 2002a, p.94).



Figura 60- Steve Reich & Musicians na estreia de *Music for 18 Musicians* no Town Hall, Nova Iorque, abril de 1976. Fonte: <https://www.schallmusic.com/new-page>. Acesso em: 2 de abril de 2021.

As mudanças surgidas quase em simultâneo nas obras de Eisenman e Reich, em termos estéticos e conceituais, a partir da segunda metade de década de 1970, significam mais do que um possível esgotamento das premissas originais nas quais o arquiteto e o compositor basearam *House II* e *Piano Phase*, respectivamente. Explicitam, também, como o interesse de ambos, sob o ponto de vista individual, residia em uma investigação constante de técnicas e dispositivos que permitissem uma expansão de seus respectivos vocabulários disciplinares, tanto como instrumentos críticos para suas produções anteriores quanto como maneira de prosseguir com seus trabalhos em encaminhamentos menos previsíveis. Nestes, operações e processos específicos não seriam mais protagonistas no projetar arquitetônico ou na composição musical, mas mecanismos de uso menos rigoroso e mais instintivo, já adaptados a uma poética pessoal em que o asceticismo radical das obras da década de 1960 e do

início dos anos 1970 é substituído por um entendimento mais amplo, porém não menos crítico, da arquitetura e da música.

Os direcionamentos nas obras de Eisenman e Reich a partir da segunda metade da década de 1970, portanto, implicam uma inquirição mais precisa no futuro, como maneira de delimitar correspondências ou alteridades entre suas respectivas teorias e práticas. Contudo, é importante levar em consideração que, como afirma Strickland a respeito do minimalismo como instância artística (e por consequência a respeito das obras de Eisenman e Reich discutidas nesta dissertação),

(...) se algum ou todos esses empreendimentos tiveram sucesso [...], cabe a cada um julgar. Se a realidade autônoma e indiferente que evocam existe em algum lugar fora da obra de arte [...] ou é ela mesma apenas mais um mito de autenticação, ninguém, por definição, sabe. (STRICKLAND, 2000, p.294).

## 7- Lista de ilustrações

**Figura I-** [Acima] Capa do álbum *SYR 4 (Goodbye 20th Century)*. [Abaixo] *Gatefold* do álbum *SYR 4 (Goodbye 20th Century)*. Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Sonic-Youth-Goodbye-20th-Century/release/338845?ev=rr](https://www.discogs.com/pt_BR/Sonic-Youth-Goodbye-20th-Century/release/338845?ev=rr). Acesso em: 21 de março de 2021.

**Figura II-** Diagrama operacional do álbum *Discreet Music* de 1975. Fonte: [https://lh3.googleusercontent.com/proxy/ozM8fN5gnNEFk4h5LWMAwkn02vNnu3ADJoN4zO6AYoi3FtpgxNEU2UnCvzKiGRaAw66LQOBattMmTTXQMxhUskh--e3p1YITLsomuustRf-f\\_7HdDK12K5vFR\\_Am9k](https://lh3.googleusercontent.com/proxy/ozM8fN5gnNEFk4h5LWMAwkn02vNnu3ADJoN4zO6AYoi3FtpgxNEU2UnCvzKiGRaAw66LQOBattMmTTXQMxhUskh--e3p1YITLsomuustRf-f_7HdDK12K5vFR_Am9k). Acesso em: 22 de março de 2021.

**Figura III-** Diagramas presentes na contracapa de *Ambient 1: Music for Airports* de 1978. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/76/18/c6/7618c69e712f150eba8da3ee944d17e0.jpg>. Acesso em: 22 de março de 2021.

**Figura IV-** IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) em Paris. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/07/c9/63/07c9639f970d08f5891ee500320b3e19.jpg>. Acesso em: 3 de abril de 2021.

**Figura V-** Em seu álbum de 2009, *Monoliths & Dimensions*. Fonte: <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI5NjQ4MyJdLFsicClmNvbnZlcnQiLCltcXVhbGI0eSA5MCAtcmlVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=43c913c402d61298>. Acesso em: 3 de abril de 2021.

**Figura VI-** *SunnO))) / (Repeater) Decay / Coma Mirror* (2006) de Banks Violette. Fonte: <https://www.maureenpaley.com/artists/banks-violette?image=2>. Acesso em: 3 de abril de 2021.

**Figura 1-** Fac-símile lançado pela *Lars Müller Publishers* em 2006 da tese de Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*. Fonte: <http://www.vipergallery.org/knihkupectvi/formal-basis-modern-architecture>. Acesso em: 31 de março de 2021.

**Figura 2-** *Casa del Fascio*. Fonte: [https://images.adsttc.com/media/images/55e6/271f/2347/5dd6/0100/01d3/large\\_jpg/1326249672-portada.jpg?1441146641](https://images.adsttc.com/media/images/55e6/271f/2347/5dd6/0100/01d3/large_jpg/1326249672-portada.jpg?1441146641). Acesso em: 31 de março de 2021.

**Figura 3-** Diagramas da *Casa del Fascio* como um cubo subtraído (à esquerda) ou como uma adição de planos (à direita) presentes em *The Formal Basis of Modern Architecture*. Fonte: EISENMAN, 2006a, p.80.

**Figura 4-** Diagramas dos grids reguladores da *Villa Savoye* (esquerda) e da *Villa Stein* (direita) de Le Corbusier presentes em *The Formal Basis of Modern Architecture*. Fonte: EISENMAN, 2006a, p.68.

**Figura 5-** Diagramas da *Casa del Fascio* com seu grid de nove quadrados demarcado com linhas tracejadas no diagrama 26. Fonte: EISENMAN, 2006a, p.304.

**Figura 6-** [À esquerda] Diagramas das plantas-baixas de 11 *villas* projetadas por Palladio. Fonte: WITTKOWER, 1965, p. 73. [À direita] Planta-baixa do *Palazzo Chiericati* de Palladio. Fonte: <http://socks-studio.com/2012/11/06/dont-you-think-there-is-enough-anxiety-at-present-the-1982-debate-between-christopher-alexander-and-peter-eisenman/>. Acesso em: 22 de outubro de 2020.

**Figura 7-** [À esquerda] Edição de março de 1947 da *Architectural Review* com o artigo *The Mathematics of the Ideal Villa* de Colin Rowe. Fonte: <https://www.architectural-review.com/archive/march-1947-the-mathematics-of-the-ideal-villa-palladio-and-le-corbusier-compared/8604100.article>. Acessado em: 2 de maio de 2020. [À direita] Diagramas analíticos da *Villa Malcontenta* (acima) e da *Villa Stein* (abaixo) presentes no artigo *The Mathematics of the Ideal Villa*. Fonte: ROWE, 1978, p.5.

**Figura 8-** [À esquerda] Sistema construtivo *Dom-ino* elaborado por Le Corbusier. Fonte: [https://perunanuovacasaitaliana.files.wordpress.com/2016/03/1914\\_le-corbusier\\_maison-dom-ino.png](https://perunanuovacasaitaliana.files.wordpress.com/2016/03/1914_le-corbusier_maison-dom-ino.png). Acesso em: 31 de março de 2021. [À direita] Desenho axonométrico do *Hôtel Particulier*, 1923, de elaborado por Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren. Fonte: COLQUHOUN, 2002, p.116.

**Figura 9-** Projetos das *Texas Houses* de John Hejduk. Fonte: <http://www.studio-ln.com/Autonomy-and-John-Hejduk-s-works>. Acessado em: 3 de maio de 2020.

**Figura 10-** *Wall Structure: Five Modules with One Cube, Black* de Sol LeWitt (1965). Fonte: <https://www.albrightknox.org/artworks/199641-wall-structure-five-modules-one-cube-black>. Acessado em: 15 de novembro de 2019.

**Figura 11-** *Serial Project N°1 (ABCD)* de Sol LeWitt (1966). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81533>. Acessado em: 4 de maio de 2020.

**Figura 12-** Anúncio de exibição na *Dwan Gallery* de Los Angeles em 1967 contendo um diagrama da obra *Serial Project N°1 (ABCD)* de Sol LeWitt. Fonte: <https://www.printedmatter.org/catalog/53654/>. Acesso em: 4 de maio de 2020.

**Figura 13-** *Steel Magnesium Plain* de Carl Andre (1969). Fonte: <https://en.wahooart.com/@/8XXR3G-Carl-Andre-Steel-Magnesium-Plain>. Acessado em: 16 de novembro de 2019.

**Figura 14-** *Untitled (Pink Felt)* de Robert Morris (1970). Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/3016>. Acessado em: 17 de novembro de 2019.

**Figura 15-** [À esquerda] *Box With the Sound of Its Own Making* de Robert Morris (1961). Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/689665>. Acessado em: 28 de março de 2020. [À direita] *Column* de Robert Morris (1961). Fonte: <http://www.struanwatson.space/2019/01/26/definingspace/>. Acessado em: 28 de março de 2020.

**Figura 16-** *Blank Form* de Robert Morris (1961). Fonte: HASKELL, 1984, p. 101

**Figura 17-** *Lista de Verbos* de Richard Serra (1967-1968). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/152793#>. Acessado em: 10 de janeiro de 2020.

**Figura 18-** *Splashing Piece: Casting* de Richard Serra (1969-1971). Fonte: <http://atelierlog.blogspot.com/2019/03/richard-serra-5.html>. Acessado em: 10 de janeiro de 2020.

**Figura 19-** Lista de operações utilizadas por Eisenman em seus projetos. Fonte: EISENMAN, 1999, p.238-239.

**Figura 20-** Vista da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Fonte: <https://www.art-agenda.com/features/233415/anti-illusion-procedures-materials>. Acessado em: 6 de maio de 2020.

**Figura 21-** Richard Serra sendo auxiliado por Philip Glass durante a produção de *Casting*. Fonte: MONTE e TUCKER, 1969, p.46.

**Figura 22-** [À esquerda] *Candle Piece* de Richard Serra (1967-1968). Fonte: <https://www.mtholyoke.edu/courses/awlee/245/sixthslideset/serracandle.jpg>. Acessado em: 24 de outubro de 2020. [À direita] Partitura de *Pendulum Music* de Steve Reich (1968). Fonte: <http://microphonesandloudspeakers.com/2017/01/31/p-88-pendulum-music-steve-reich/>. Acessado em: 24 de outubro de 2020.

**Figura 23-** *Pendulum Music* sendo executada no *Whitney Museum of American Art* em 1969 durante a exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Da esquerda para a direita: Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman e Michael Snow. Fonte: <https://blogthehum.com/2016/02/08/photo-album-for-the-1960s-70s-american-avant-garde/>. Acessado em: 7 de maio de 2020.

**Figura 24-** Página do catálogo da exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials* contendo a partitura de *Piano Phase* de Steve Reich. Fonte: MONTE e TUCKER, p.29.

**Figura 25-** Edições diversas de *An Anthology...* Fonte: HASKELL, 1984, p.58.

**Figura 26-** Nam June Paik executando *Composition 1960 #10* de La Monte Young durante o *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* no *Städtisches Museum*, Wiesbaden, em 1962. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/127633>. Acesso em: 29 de março de 2020.

**Figura 27-** *Composition 1960 #7* de La Monte Young (1960). Fonte: MERTENS, 2007, p.26

**Figura 28-** La Monte Young durante uma performance da obra *The Well-Tuned Piano*. Fonte: MERTENS, 2007, p.28

**Figura 29-** Terry Riley em uma performance individual acompanhado de gravadores de fita. Fonte: NYMAN, 1999, p.146.

**Figura 30-** Partitura de *In C* de Terry Riley (1964). Fonte: <https://www.canyon-news.com/santa-monica-public-library-presents-terry-rileys-in-c/60036>. Acessado em: 24 de outubro de 2020.

**Figura 31-** Steve Reich em seu estúdio (gravadores de fita ao fundo). Fonte: <https://proyectoidis.org/steve-reich/>. Acessado em: 25 de outubro de 2020.

**Figura 32-** *New Sounds in Electronic Music*, álbum lançado pela Columbia em 1967 que continha *Come Out*, primeira obra de Reich a ser distribuída comercialmente. Fonte: [https://www.discogs.com/pt\\_BR/Steve-Reich-Richard-Maxfield-Pauline-Oliveros-New-Sounds-In-Electronic-Music-Come-Out-Night-Music-I-/release/478848](https://www.discogs.com/pt_BR/Steve-Reich-Richard-Maxfield-Pauline-Oliveros-New-Sounds-In-Electronic-Music-Come-Out-Night-Music-I-/release/478848). Acessado em: 25 de outubro de 2020.

**Figura 33-** Exemplo de padrão *moiré*. Fonte: <https://devicematerialscommunity.nature.com/posts/44519-moire-excitons-in-a-2d-semiconductor-heterobilayer>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

**Figura 34-** [À esquerda] Diagramas relativos à concepção da *House III*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971>. Acessado em: 26 de outubro de 2020. [À direita] Diagramas relativos à concepção da *Guardiola House*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Guardiola-House-1988>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

**Figura 35-** Diagramas relativos à concepção do *Carnegie Mellon Research Institute*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Carnegie-Mellon-Research-Institute-1989>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

**Figura 36-** Diagramas da concepção do *Aronoff Center for Design and Art*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Aronoff-Center-for-Design-and-Art-1996>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

**Figura 37-** Diagramas de concepção do *Groningen Music-Video Pavilion*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Groningen-Music-Video-Pavilion-1990>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

**Figura 38-** [À esquerda] Diagrama da *House IV*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-IV-1971>. Acessado em: 27 de outubro de 2020. [À direita] *House VI* em Cornwall, Connecticut. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>. Acessado em: 27 de outubro de 2020.

**Figura 39-** *House II*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>. Acessado em: 20 de junho de 2020.

**Figura 40-** [À esquerda] Planta do pavimento térreo da *House II*. Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/house-ii-peter-eisenman-looking-a-new-owner>. Acessado em: 20 de junho de 2020. [À direita] Planta do pavimento

superior da *House II*. Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/house-ii-peter-eisenman-looking-a-new-owner>. Acessado em: 20 de junho de 2020.

**Figura 41-** Corte da *House II* (em direção ao norte). Fonte: <https://awh477.wixsite.com/awh47/peter-eisenmans-house-2-study>. Acessado em: 31 de março de 2020.

**Figura 42-** Trecho da partitura de *Piano Phase* de Steve Reich. Fonte: REICH, 2002h, p.25.

**Figura 43-** Diagramas do projeto da *House II* exibindo a forma cúbica original (a esquerda) e sua duplicação e defasagem (a direita). Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>. Acesso: 21 de junho de 2020.

**Figura 44-** Diagramas da primeira seção da obra *Piano Phase*. Cada um dos 15 diagramas do tipo X/Y (I a XV) representa os diferentes alinhamentos ao longo desta seção. Os pianistas 1 e 2 são representados respectivamente pelos círculos vermelhos e azuis, enquanto nos gráficos as letras de A até L representam a disposição das notas no tempo, e os números de 1 a 11 a altura destas notas (do grave ao agudo). Fonte: elaborado pelo autor.

**Figura 45-** Diagramas da *House II*. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>. Acessado em: 1 de setembro de 2020.

**Figura 46-** Vestígios do processo na *House II*. Fonte: redesenho do autor.

**Figura 47-** Extensões dos volumes deslocados dos eixos. Fonte: redesenho do autor.

**Figura 48-** Dois *grids* de nove quadrados defasados (à esquerda) que organizam os pilares e as paredes (à direita em vermelho e azul respectivamente). Fonte: redesenho do autor.

**Figura 49-** [À esquerda] Planta do pavimento térreo da *House II* com dois grids de nove quadrados. Em verde a escada e em laranja o balcão da cozinha/sala. Fonte: redesenho do autor. [À direita] Planta do primeiro pavimento da *House II* com dois grids de nove quadrados. Em verde, a escada, em laranja, o mobiliário e em amarelo, os eixos de circulação. Fonte: redesenho do autor.

**Figura 50-** Disposição dos planos de fechamento da *House II* (diagramas 20 até 24). Fonte: <https://www.archdaily.com/129875/5-projects-interview-5-alexander-maymind/4-copy-4>. Acesso em: 5 de julho de 2020.

**Figura 51-** Diagramas da primeira seção de *Piano Phase* associando as partes simétricas da obra. Fonte: Elaborado pelo autor.

**Figura 52-** À esquerda o *grid* de nove quadrados que organiza ambos os volumes da *House II* e à direita o *grid* resultante do prolongamento dos eixos. Fonte: elaborado pelo autor.

**Figura 53-** *Grid* secundário (em linhas tracejadas) delimitando as proporções da *House II*. Fonte: elaborado pelo autor.

**Figura 54-** Fachadas da *House II*: sul (A), norte (B), oeste (C) e leste (D). Fonte: redesenho do autor.

**Figura 55-** Planta-baixa do primeiro pavimento da *House II* com o terceiro *grid* (em amarelo) delimitado por Karaman. Fonte: KARAMAN, 2012, p.41.

**Figura 56-** [Acima] Pavimento térreo da *House II* com o *grid* principal e secundário inserido. Fonte: redesenho do autor. [Abaixo] Primeiro pavimento da *House II* com o *grid* principal e secundário inserido. Fonte: redesenho do autor.

**Figura 57-** Cobertura da *House II* com o *grid* principal e secundário inserido. Fonte: redesenho do autor.

**Figura 58-** Corte da *House II* com o *grid* principal e secundário inserido (em direção ao norte). Fonte: redesenho do autor.

**Figura 59-** Maquete do projeto da Cannaregio Town Square. Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/Cannaregio-Town-Square-1978>. Acesso em: 2 de abril de 2021.

**Figura 60-** *Steve Reich & Musicians* na estreia de *Music for 18 Musicians* no *Town Hall*, Nova Iorque, abril de 1976. Fonte: <https://www.schallmusic.com/new-page>. Acesso em: 2 de abril de 2021.

## 8- Bibliografia

**Allen**, Stan. *Trace Elements*. In: Davidson, Cynthia (edi.). *Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works*. Nova Iorque: Rizolli, 2006.

**Amorim**, Jonas Delecave. *John Hejduk e os mundos da Cooper Union*. Revista Prumo, [S.L.], v. 2, n. 2, p. 8, jan. 2017. ISSN 2446-7340.

**Aquino**, Leonardo Cezari de. *Trajetórias- minimalismo e Steve Reich de 1965 a 1976*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2016.

**Alexander**, Christopher. *Notes on the synthesis of form*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.

**Atkins**, Robert. *Artspeak: a guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords*. Nova Iorque: Abbeville Press Publishers, 1990.

**Banes**, Sally. *Greenwich village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

**Batchelor**, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

**Bédard**, Jean-François. *Cannaregio: project history*. In: *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978–1988*. Nova Iorque: Rizolli, 1994.

**Bernard**, Jonathan. *Minimalism and Pop: influence, reaction, consequences*. In: Gann, Kyle; Potter, Keith; Siôn, Pwyll ap (edi.). *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Farnham: Ashgate, 2013.

**Bois**, Yve-Alain. *Surfaces*. In: Bédard, Jean-François (edi.). *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978–1988*. Nova Iorque: Rizolli, 1994.

**Bloom**, Lary. *Sol LeWitt: a life of ideas*. Middletown: Wesleyan University Press, 2019.

**Browne**, David. *Goodbye 20<sup>th</sup> century: a biography of Sonic Youth*. Cambridge: Da Capo Press, 2008.

**Buchloh**, Benjamin Heinz-Dieter. *Process sculpture and film in the work of Richard Serra*. In: Foster, Hall.; Hughes, Gordon. (edi.). *Richard Serra*. Cambridge: October Files, 2000.

**Burnham**, Jack. *The structure of art*. Nova Iorque: George Braziller. 1973.

**Burton**, Scott. *When attitudes become form: notes on the new*. In: Getsy, David (edi.). *Collected writings on art & performance, 1965-1975*. Chicago: Sobercove Press, 2012.

**Cage**, John. *Composição como processo*. In: *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019a.

\_\_\_\_\_. *Para descrever o processo de composição usado em "Música das mutações" e "Paisagem imaginária número IV"*. In: *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019b.

\_\_\_\_\_. *Para descrever o processo de composição usado em "Música para piano 21-52"*. In: *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019c.

**Carl**, Robert. *Terry Riley's In C*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2009.

**Cervo**, Dimitri. *O minimalismo e suas idéias composicionais*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 11, p. 44-59, janeiro/junho, 2005.

**Chatham**, Rhys. 2008. *Interview with Rhys Chatham*. [Entrevista concedida a] Pranzl, Alfred. Disponível em: <<https://skug.at/interview-with-rhys-chatham-27-november-2008/>>. Acessado em: 23 de março de 2021.

**Christensen**, Erik. *Overt and hidden processes in 20th century music*. *Axiomathes*, [S.L.], v. 14, n. 1-3, p. 97-117, março, 2004.

**Cockcroft**, Eva. *Abstract expressionism, weapon of the cold war*. *Artforum*, Nova Iorque, v. 15, n. 10, p. 39-41, junho, 1974.

**Colquhoun**, Alan. *Modern architecture*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

**Corbo**, Stefano. *From formalism to weak form: the architecture and philosophy of Peter Eisenman*. Burlington: Ashgate, 2014.

**Corrêa**, Patricia Leal Azevedo. *Robert Morris em estado de dança*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

**Dällenbach**, Lucien. *The mirror in the text*. Cambridge: Polity Press, 1989.

**Del Comune**, Agnes Costa. *Arquitetura + música como processo de projeto para a composição arquitetônica*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mckenzie. São Paulo, 2016.

**Dorfman**, Beatriz Regina. *Arquitetura e representação: as casas de papel, de Peter Eisenman e textos da desconstrução, de Jacques Derrida, anos 60 a 80*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

**Eno**, Brian. 1985. *A meeting of sound minds: John Cage + Brian Eno*. [Entrevista concedida a] Cage, John; Tannenbaum, Rob. Disponível em:

<[http://www.moredarkthanshark.org/eno\\_int\\_musician-sep85.html](http://www.moredarkthanshark.org/eno_int_musician-sep85.html)>. Acessado em: 5 de abril de 2021.

\_\_\_\_\_. 1996. *Generative music*. Disponível em: <<https://inmotionmagazine.com/eno1.html>>. Acessado em: 26 de outubro de 2020.

**Eisenman, Peter.** *Dall'oggetto ala relazionalità: la casa del fascio di Terragni*. Casabella, [S.L.], n. 344, p.38-41, 1970.

\_\_\_\_\_. *From object to relationship II: Giuseppe Terragni casa Giuliani Frigerio*. Perspecta, [S.L.], v. 13/14, 1971.

\_\_\_\_\_. *Cardboard architecture. House I, 1967. House II, 1969*. In: Drexler, Arthur et al (edi.). *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1975.

\_\_\_\_\_. 1978. *Peter Eisenman: My work as it relates to social guilt (April 3, 1978) Part 1 of 2*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MK5s3Xq31wk>>. Acessado em: 5 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. *Dialogues with Peter Eisenman*. [Entrevista concedida a] Jencks, Charles. In: Jencks, Charles. *The new moderns: from late to neo-modernism*. Nova Iorque: Rizolli, 1990.

\_\_\_\_\_. *Conversation with Peter Eisenman*. [Entrevista concedida a] Balfour, Alan; Bédard, Jean-François.; Bois, Yve-Alain.; Cohen, Jean-Louis.; Hays, Kenneth Michal; Olsberg, Nicholas. In: Bédard, Jean-François (edi.). *Cities of artificial excavation: the work of Peter Eisenman, 1978–1988*. Nova Iorque: Rizolli, 1994.

\_\_\_\_\_. *A conversation with Peter Eisenman*. [Entrevista concedida a] Zaera-Polo, Alejandro. In: Cecilia, Fernando Marquez; Levene, Richard C. (edi.).

*El Croquis 83: Peter Eisenman, 1990-1997*. Madri: El Croquis Editorial, n. 83, 1997.

\_\_\_\_\_. *Aspects of modernism: maison dom-ino and the self-referential sign*. In: Hays, Kenneth Michael (edi.). *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998a.

\_\_\_\_\_. *Post-functionalism*. In: Hays, Kenneth Michael (edi.). *Architecture theory since 1968*. Cambridge: The MIT Press, 1998b.

\_\_\_\_\_. *Diagram diaries*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

\_\_\_\_\_. *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*. Nova Iorque: Monacelli Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *The futility of objects: decomposition and the processes of differentiation*. In: Rakatansky, Mark (edi.). *Eisenman inside out: selected writings 1963 – 1988*. New Haven: Yale University Press, 2004a.

\_\_\_\_\_. 2004b. *Liberal views have never built anything of any value*. [Entrevista concedida a] Locke, Robert. Disponível em: <<https://archinect.com/features/article/4618/peter-eisenman-liberal-views-have-never-built-anything-of-any-value>>. Acessado em: 28 de outubro de 2020.

\_\_\_\_\_. *Misreading Peter Eisenman*. In: Rakatansky, Mark (edi.). *Eisenman inside out: selected writings 1963 – 1988*. New Haven: Yale University Press, 2004c.

\_\_\_\_\_. *The formal basis of modern architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2006a.

\_\_\_\_\_. *House IV*. In: Davidson, Cynthia (edi.). *Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works*. Nova Iorque: Rizzoli, 2006b.

\_\_\_\_\_. *House X*. In: Davidson, Cynthia (edi.). *Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works*. Nova Iorque: Rizolli, 2006c.

\_\_\_\_\_. *House VI*. In: Davidson, Cynthia (edi.). *Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works*. Nova Iorque: Rizolli, 2006d.

\_\_\_\_\_. 2011. *Peter Eisenman by Carlos Brillembourg*. [Entrevista concedida a] Brillembourg, Carlos. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/peter-eisenman/>. Acessado em: 2 de abril de 2021.

\_\_\_\_\_. 2013. *Architecture, syntax, and the emergence of a new subjectivity: Iman Ansari in conversation with Peter Eisenman*. [Entrevista concedida a] Ansari, Iman. Disponível em: <<https://www.an-onymous.com/peter-eisenman>>. Acessado em: 15 de julho de 2020.

\_\_\_\_\_. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. In: Nesbitt, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

**Eisenman**, Peter; **Iturbe**, Elisa. *Lateness*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2020.

**Epp**, Colin Brent. *The education of Rosalind Krauss, Peter Eisenman, and other americans: why the fantasy of postmodernism still remains*. Tese (Doutorado em Filosofia) – The University of British Columbia. Vancouver, 2007.

**Feldman**, Morton. *Un problema de composición*. In: *Pensamientos verticales*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

**Ferraz**, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

**Foster**, Hall. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

**Frajndlich**, Rafael Urano. *Um debate americano: mediação, escultura e arquitetura - sobre a entrevista de Peter Eisenman a Richard Serra em 1983*. Ars. São Paulo, v. 7, n. 13, p. 50-63, janeiro/junho, 2009.

**Frampton**, Kenneth. *Frontality vs. rotation*. In: Drexler, Arthur et al (edi.). *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1975.

**Freud**, Sigmund. O “estranho”. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

\_\_\_\_\_. *O inquietante (1919)*. In: *Obras completas volume 14: história de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *O infamiliar [das unheimliche] – ddição comemorativa bilingue (1919-2019): seguido de o homem da areia de E. T. A. Hoffmann*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

**Gallo**, Helen. *Berio e o virtuosismo instrumental: as Sequenze*. In: Menezes, Flo (org.). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015.

**Glass**, Philip. *Conversation with Chuck Close*. [Entrevista concedida] Close, Chuck. In: Kesten, Joanne (edi.). *The portraits speak: Chuck Close in conversation with 27 of his subjects*. Nova Iorque: A.R.T Press, 1997.

**Gide**, André. *The journals of André Gide volume I: 1889-1913*. Londres: Secker & Warburg, 1948.

**Godfrey**, Daniel; **Schwartz**, Elliot. *Music since 1945: issues, materials and literature*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1993.

**Gonçalves**, Rosa Gabriella de Castro. *Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria*. Cultura Visual, Salvador, n. 19, p. 101-114, julho, 2013.

**Gordon**, Kim. *A garota da banda: uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2015.

**Greenberg**, Clement. *Rumo a mais um novo Laocoonte*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997a.

\_\_\_\_\_. *A nova escultura*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997b.

\_\_\_\_\_. *Pintura modernista*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997c.

**Grant**, Morag Josephine. *Serial music, serial aesthetics: compositional theory in post-war europeu*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

**Gredinger**, Paul. *Serial technique*. die Reihe: Electronic Music. Londres, n.1, 1958.

**Griffiths**, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

\_\_\_\_\_. *Modern music and after*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011.

**Haskell**, Barbara. *Blam! the explosion of pop, minimalism, and performance, 1958-1962*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1984.

**Hays**, Kenneth Michael. *Architecture's desire: reading the late avant-garde*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

**Hejduk**, John. *The nine-square problem*. In: *Education of an architect: a point of view*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1971.

**Heynen**, Hilde. *Architecture and modernity: a critique*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

**Hillier**, Paul. *Introduction*. In: Reich, Steve. *Writings on music, 1965-2000*. Nova Iorque: Oxford Press, 2002.

**Hoek**, David. *Steve Reich: a bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 2002.

**Izar**, Gabriela. *Diagramática: descrição e criação das formas na arquitetura seriada de Peter Eisenman*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

**Joseph**, Branden Wayne. *Beyond the dream syndicate: Tony Conrad and the arts after Cage: a "minor" history*. Nova Iorque: Zone Books, 2008.

**Kaji-O'Grady**, Sandra Louise. *Serialism in Art and Architecture: Context and Theory*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Artes da Universidade Monash. Melbourne, 2001.

**Karaman**, Duygu Tüntaş. *Layering as an architectural operation: Peter Eisenman's house ii*. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Universidade Técnica do Oriente Médio. Ankara, 2012.

**Kentgens-Craig**, Margret. *Bauhaus and America: first contacts 1919-1936*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

**Kipnis**, Jeffrey. *P-tr's progress*. In: Cecilia, Fernando Marquez; Levene, Richard C. (edi.). *El Croquis 83: Peter Eisenman, 1990-1997*. Madri: El Croquis Editorial, n. 83, 1997.

**Kormoss**, Bernard. *Peter Eisenman: theories and practices*. Eindhoven: Technische Universiteit Eindhoven, 2007.

**Krauss**, Rosalind Epstein. 1973. *Sense and sensibility: reflection on post '60s sculpture*. Disponível em: < <https://www.artforum.com/print/197309/sense-and-sensibility-reflection-on-post-60s-sculpture-34257>>. Acessado em: 6 de junho de 2021.

\_\_\_\_\_. *LeWitt in progress*. In: *The originality of the avant-garde and. other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986a.

\_\_\_\_\_. *Grids*. In: *The originality of the avant-garde and. other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986b.

\_\_\_\_\_. *Sculpture in the expanded field*. In: *The originality of the avant-garde and. other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986c.

\_\_\_\_\_. *Passages in modern sculpture*. Nova Iorque: The Viking Press, 1977.

**Lambert**, Rosemary. *A arte do século XX*. Círculo do Livro: São Paulo, 1986.

**Lancia**, Julio Cesar. *Discussões sobre o minimalismo musical norte-americano: processos, repetição e teleologia*. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2008.

**Larson**, Kay. *John Cage, zen buddhism, and the inner life of artists*. Nova Iorque: Penguin Books, 2012.

**Lee**, Pamela M. *Some kinds of duration: the temporality of drawing as process art*. In: Emerson, Stephanie. (edi.). *Afterimage: drawing through process*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; The MIT Press, 1999.

**LeWitt**, Sol. *Serial Project nº 1 (ABCD)*. In: Legg, Alice (edi.). *Sol LeWitt*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1978a.

\_\_\_\_\_. *The cube*. In: Legg, Alice (edi.). *Sol LeWitt*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1978a.

\_\_\_\_\_. *Sentenças sobre arte conceitual*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Parágrafos sobre arte conceitual*. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.

**Lippard**, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* Berkeley: University of California Press, 1997.

**Love**, Timothy. 2003. *Kit-of-parts conceptualism: abstracting architecture in the american academy*. Disponível em: <<http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/19/kit-of-parts-conceptualism-abstracting-architecture-in-the-american-academy>>. Acesso em: 2 de maio de 2020.

**Lucena**, Francisco Palmeira. *Peter Eisenman: autonomia crítica da arquitetura*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

**Lucie-Smith**, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

**Luscombe**, Desley. *Architectural concepts in Peter Eisenman's axonometric drawings of House VI*. The Journal of Architecture, Sydney, v.19, p.560-611, 2014.

**Maconie**, Robin. *The works of Karlheinz Stockhausen*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1990.

**Marzona**, Daniel. *Minimal art*. São Paulo: Taschen, 2010.

**Mentone**, Bruno Juliani. *A house I de Peter Eisenman, entre as bases formais da arquitetura e a arquitetura conceitual*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

**Mertens**, Wim. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londres: Kahn & Averill, 2007.

**Milovanovic-Bertram**, Smilja. 2008. *In the spirit of the Texas Rangers*. Disponível em: <https://smartech.gatech.edu/handle/1853/29118>. Acessado em: 3 de maio de 2020.

**Moneo**, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

**Montaner**, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

\_\_\_\_\_. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014.

**Monte**, James. *Anti-illusion: procedures/materials*. In: Monte, James; Tucker, Marcia. (edi.). *Anti-illusion: procedures/materials*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1969.

**Morris**, Robert. *Anti Form*. In: *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: October Book, 1993.

**Nyman**, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. Nova Iorque: Cambridge Press, 1999.

**O'Doherty**, Brian. *Morton Feldman: the Burgacue Years*. In: Kissane, Seán (edi.). *Vertical thoughts: Morton Feldman and the visual arts*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010.

**Peters**, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

**Pincus-Witten**, Robert. 1971. *Eva Hesse: post-minimalism into sublime*. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/197109/eva-hesse-post-minimalism-into-sublime-37510>>. Acessado em: 6 de junho de 2021.

\_\_\_\_\_. *Sol LeWitt: word ↔ object*. In: *Postminimalism*. Nova Iorque: Out of London Press, 1977a.

\_\_\_\_\_. *Introduction*. In: *Postminimalism*. Nova Iorque: Out of London Press, 1977b.

\_\_\_\_\_. *Richard Serra: slow information*. In: *Postminimalism*. Nova Iorque: Out of London Press, 1977c.

**Portoghesi**, Paolo. *Depois da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

**Potter**, Keith. *Introductory note*. In: *Philip Glass: first classics, 1968-1969*. Londres: Chester Music, 2010.

**Recena**, Maria Paula. *Notações arquitetônicas: diagramas, coreografia, composições*. Tese (Doutorado em Teoria, História e Crítica de Arquitetura) -

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, 2013.

\_\_\_\_\_. *Elementos de arquitetura como possibilidades notacionais: o exemplo da Villa Malaparte*. Cadernos PROARQ, Rio de Janeiro, n. 29, p. 175-197, dezembro, 2017.

**Reich**, Steve. *Piano Phase*. In: Monte, James; Tucker, Marcia. (edi.). *Anti-illusion: procedures/materials*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1969.

\_\_\_\_\_. *Dialogue with Steve Reich*. [Entrevista concedida a] Strickland, Edward. In: Strickland, Edward. *American composers: dialogues on contemporary music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Second interview with Michael Nyman*. [Entrevista concedida a] Nyman, Michael. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Excerpts from an interview in Art Forum* [Entrevista concedida a] Wasserman, Emily. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Steve Reich in conversation with Paul Hillier*. [Entrevista concedida a] Hillier, Paul. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002c.

\_\_\_\_\_. *It's gonna rain (1965)*. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002d.

\_\_\_\_\_. *Music as a gradual process (1968)*. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002e.

\_\_\_\_\_. *Drumming (1971)*. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova lorque: Oxford University Press, 2002f.

\_\_\_\_\_. *Author's preface*. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova lorque: Oxford University Press, 2002g.

\_\_\_\_\_. *Piano phase (1967)*. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova lorque: Oxford University Press, 2002h.

\_\_\_\_\_. *Questionnaire (1989)*. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova lorque: Oxford University Press, 2002i.

\_\_\_\_\_. *Music for 18 musicians (1976)*. In: Hillier, Paul (edi.). *Writings on music, 1965-2000*. Nova lorque: Oxford University Press, 2002j.

**Robins**, Corrine. *The pluralist era: american art, 1968-1981*. Nova lorque: Harper & Row, 1984.

**Rosenberg**, Harold. *The american action painters*. In: Harrison, Charles; Wood, Paul (edi.). *Art in theory 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

**Rowe**, Colin. *The mathematics of the ideal villa*. In: *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge The MIT Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *Introduction to Five Architects*. In: Hays, Kenneth Michael (edi.). *Architecture theory since 1968*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

**Rowe**, Colin; **Slutzky**, Robert. *Transparency: literal and phenomenal*. In: *Transparency*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser Verlag, 1997.

**Sabbe**, Herman. *A paradigm of 'absolute music': Goeyvaerts's N°.4 as 'numerus sonorus'*. *Revue Belge De Musicologie / Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, Bruxelles, v. 59, p. 243-251, 2005.

**Serra, Richard.** *Notas estendidas de Sight Point Road.* In: Espada, Heloisa. (org.). *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013.* São Paulo: IMS, 2014a.

\_\_\_\_\_. *Conferência Belknap.* In: Espada, Heloisa. (org.). *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013.* São Paulo: IMS, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Entrevista.* [Entrevista concedida a] Pacquement, Alfred. In: Espada, Heloisa. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013.* São Paulo: IMS, 2014c.

\_\_\_\_\_. *Uma conversa sobre trabalho com Richard Serra.* [Entrevista concedida a] Mcshine, Kynaston. In: Espada, Heloisa. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013.* São Paulo: IMS, 2014d.

\_\_\_\_\_. *Construção contra a imagem.* [Entrevista concedida a] Foster, Hall. In: Foster, Hall. *O complexo arte-arquitetura.* São Paulo: Ubu Editora, 2017.

**Schiavo, Bruno.** *Autonomia e campo ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies.* Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

**Sheppard, David.** *On some faraway beach: the life and times of Brian Eno.* Chicago: Chicago Review Press, 2009.

**Silva, Diogo Henrique Lopes Pereira da.** *Ideologia e desencanto: vocação política da arquitectura em Manfredo Tafuri.* Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitectura) - Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto, 2014.

**Slutzky, Robert.** *The nine-square problem.* In: *Education of an architect: a point of view.* Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1971.

**Somol**, Robert. *Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture*. In: Eisenman, Peter. *Diagram diaries*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

**Somol**, Robert; **Whiting**, Sarah. *Notes around the doppler effect and other moods of modernism*. Perspecta, Cambridge, v.33, p.72-77, 2002.

**Strickland**, Edward. *Minimalism: origins*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

**Stockhausen**, Karlheinz. *Sobre o dom musical*. In: Maconie, Robin (orgs.). *Stockhausen sobre a música*. São Paulo: Madras, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Pontos e grupos*. In: Maconie, Robin (orgs.). *Stockhausen sobre a música*. São Paulo: Madras, 2009b.

**Tafuri**, Manfredo. *European grafitti: five x five = twenty-five*. *Oppositions*, Nova Iorque, n. 5, p. 35-73, verão, 1976.

\_\_\_\_\_. *The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from piranesi to the 1970s*. Cambridge: The MIT Press, 1987.

**Tucker**, Marcia. *Anti-illusion: procedures/materials*. In: Monte, James; Tucker, Marcia. (edi.). *Anti-illusion: procedures/materials*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1969.

**Victal**, Jane. 2009. *Pensando o tempo e o espaço*. Disponível em: < [https://www.academia.edu/11957185/Thinkig\\_Time\\_and\\_Space\\_Pensando\\_o\\_Tempo\\_e\\_o\\_Espaço](https://www.academia.edu/11957185/Thinkig_Time_and_Space_Pensando_o_Tempo_e_o_Espaço) >. Acessado em: 28 de outubro de 2020.

**Vidler**, Anthony. *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism, 1930-1975*. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arquitetura) - Universidade de Tecnologia de Delft. Delft, 2005.

\_\_\_\_\_. *The architectural uncanny: essays on modern unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

**Vrcibradic**, Petar. *O debate entre Christopher Alexander e Peter Eisenman revisitado: autonomia e desarticulação teórica na arquitetura*. arq. urb., São Paulo, n. 21, p.147-167, janeiro/abril, 2018.

**Walker**, John Albert. *Glossary of art, architecture, and design since 1945: terms and labels describing movements styles and groups derived from the vocabulary of artists and critics*. Londres: Bingley; Hamden, Ct.: Linnet Books, 1977.

**Weiss**, Jeffrey. 2015. *Due process: Richard Serra's early splash/cast works*. Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/201509/due-process-richard-serra-s-early-splash-cast-works-55532>>. Acessado em: 10 de janeiro de 2020.

**Whiting**, Sarah. *Euphoric Ratio*. In: Davidson, Cynthia (edi.). *Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works*. Nova Iorque: Rizolli, 2006.

**Williams**, Richard. *Kind of blue: Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

**Wisnik**, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

**Wisnik**, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

**Wittkower**, Rudolf. *Principles of Palladio's Architecture*. In: *Architectural principles in the age of humanism*. Nova Iorque: Random House, 1965.

**Xenakis**, Iannis. *Musica de la arquitectura*. Tres Cantos: Ediciones Akal, 2009.

**Young**, La Monte. *Conversation with La Monte Young*. [Entrevista concedida a] Kostelanetz, Richard. In: Kostelanetz, Richard. *The theatre of mixed means: an*

*introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances.* Nova Iorque: Dial Press, 1968.

**Zuliani, Guido.** *Evidence of things unseen.* In: Davidson, Cynthia (edi.). *Tracing Eisenman: Peter Eisenman complete works.* Nova Iorque: Rizzoli, 2006.