

## **Escuta como processo: análise da obra *It's gonna rain* e a música como processo gradual de Steve Reich**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

*Lucia Esteves*

USP – luciaestves@gmail.com

*Silvio Ferraz*

USP – silvioferraz@usp.br

**Resumo.** Esse trabalho apresenta a escuta como desenvolvimento de uma técnica composicional, a partir da análise da peça *It's gonna rain* do compositor Steve Reich. O reconhecimento do material genético da peça, como proposto por Nicolas Donin, e a investigação a partir do Espaço-forma e a imagem acusmática, de Denis Smalley, são ferramentas para essa análise, que nos auxiliam na compreensão do papel da escuta como processo.

**Palavras-chave.** Música repetitiva. Escuta. Análise composicional. Processo composicional.

**Listening as Process: Analysis of the Work *It's Gonna Rain* and Music as a Gradual Process by Steve Reich**

**Abstract.** This article presents the listening as the development of a compositional technique, from the analysis of the piece *It's gonna rain* by the composer Steve Reich. The recognition of the genetic material of the piece, as proposed by Nicolas Donin, and the investigation from the Space-form and the acousmatic image, by Denis Smalley, are tools for this analysis, which help us understand the role of listening as a process.

**Keywords.** Repetitive music. Listening. Compositional analysis. Compositional process.

### **1. Introdução**

A música do Século XX passou por um contexto de mudança de foco, que perdura até os dias de hoje, ainda em um processo de transformação. A figura de um compositor, ou compositora, como comunicador direto, que tem total responsabilidade e determina todas as escolhas de uma peça sonora, como o ponto central de todo o processo de criação, se desfaz. Uma preocupação com a ressonância interna, vinda da escuta, suas reflexões e como isso também resulta numa ressonância para esse processo criativo (pensando nos primeiros passos do fazer composicional). O intérprete como co-criador ganha destaque nesse contexto, não assinando a peça no papel, necessariamente, mas participando de muitos processos de composição e colocando sua assinatura definitiva na performance, sendo o "responsável pelo modo de existência sonora e cênica" (DONIN, 2015, p.110). O papel do ouvinte é também reformulado, uma vez que o som é reconhecido como tran-sensorial, uma vez que "nós conectamos os sons que ouvimos ao nosso conhecimento intelectual do contexto, à visão e à

representação volumosa de causas sonoras e à nossa experiência sensorial geral" (CHION, 1998: 113, apud SMALLEY, 2007, p. 39 - tradução nossa).

Partimos então dessa mudança de foco protagonizada pela Música Experimental, que é também protagonizada por Steve Reich e suas primeiras peças. Questões como se há uma separação entre a composição, a performance e a escuta começam a ganhar destaque. Para a existência dessa música experimental é necessária uma quebra da estrutura de passar uma comunicação, na noção clássica do termo: aquele que envia (compositor), aquele que faz o transporte (intérprete) e aquele que recebe (ouvinte) (NYLMAN, 1974, p.23). Passamos então para a perspectiva de criação de rede, com trocas entre os pilares. A preocupação com o som, e como ele acontece, é vista com uma presença muito mais forte nesse ambiente. O processo composicional começa a ter maior destaque, sendo estudado, relatado e tomando diferentes formas (como bem podemos observar nos processos e relatos de John Cage, e até do próprio Steve Reich, que falaremos aqui), destacando esse questionamento sobre escuta, composição e performance. Discutir, compreender e até mesmo se inserir dentro do processo composicional, é uma metodologia de análise dessa música, numa tentativa de "reconstituir em detalhes as ações, hesitações e emoções associadas a composição de uma passagem dada" (DONIN, 2015, p. 113 - tradução nossa), reconhecendo e aplicando o material genético de uma composição.

Existe então essa troca entre compositor, intérprete e ouvinte. Podemos ainda mencionar a tecnologia como um outro pilar dessas interações, que sempre esteve presente na história da produção/criação musical, mas que também tem o seu destaque no desenvolvimento da música do século XX. Esses pilares (quem compõe, quem interpreta, quem escuta, e a própria tecnologia) são meios sob influência de forças variadas, que surgem a partir dessas devidas interações, e que as modulam/transformam.

## **2. Aquele que escuta é aquele que cria**

Vindo então das interações dessas forças, e por observá-las, é que caímos em nos perguntar a função e presença de cada personagem nessa relação. São personagens que se modulam a partir desses fluxos, dessas interações, como falamos há pouco. Para pensar essas relações na música, passamos de maneira muito breve pela ideia da representação a partir da percepção, apresentado por Henry Bergson em seu livro *Matéria e Memória*, que nos auxilia na compreensão da escuta trans-sensorial, como apresentada por Chion, ou como chamamos

em nossa pesquisa, multimodal, sendo uma atualização do termo, já que transpassa pelas sensações físicas, mas também as modula.

A escuta é ligada a percepção, que está no âmbito da ação como é apresentada por Bergson e veremos a seguir.

## 2.1 Sobre representação

Segundo Bergson, a percepção, em um primeiro momento, é a ação possível do meu corpo em relação as imagens que o cercam. Ações geradas por impulsos que são compreendidos pelo sistema nervoso, ligando-a ao modelo sensitivo, mas "tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover" (BERGSON, 1999, p. 44). Ela está em função do tempo, ou melhor: das imagens geradas através do tempo. Carrega lembranças (originadas na percepção e que resultam na memória) que são atreladas a experiência, relaciona-se a vontades e expectativas e se distingue no presente pela necessidade de agir por cada um dos seus pontos e sobre todos os pontos das outras imagens (BERGSON, 1999, p.33). Dentro disso temos a *representação*, que entra como uma diminuição da *presença*, como se recortamos os limites, obscurecemos um dos lados do objeto e o inserimos em um novo ambiente, como um quadro.

Nossa representação da matéria é a medida de ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções. Num certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua intensidade, é infinitamente mais vasta e mais complexa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência - no caso da percepção exterior - consiste precisamente nessa escolha. Mas, nessa pobreza necessária de nossa percepção consciente, há algo de positivo e que já anuncia o espírito: é, no sentido etimológico da palavra, o discernimento. (BERGSON, 1999, p.35 e 36)

A escuta está ligada à percepção. Um ritmo determinado em uma música induz meu corpo ao movimento, provocada por uma escuta não puramente intelectual, mas perceptiva. Faz parte de um instinto que tem sua atenção chamada. É intensivo. Faz parte do ouvinte. No momento em que a recortamos e colocamos como um processo composicional, torna-se então uma representação. E consideramos isso como uma parte dos primeiros processos composicionais de Reich, no que diz respeito ao desenvolvimento da técnica de *phase-shifting* em *It's gonna rain*, que é o processo de defasagem.

## 3. It's gonna rain

Começamos aqui com um relato do compositor sobre a peça:

Lembro que parecia desapontado que a "tape music", ou "musique concrète" como era chamada, geralmente apresentava sons que não podiam ser facilmente reconhecidos, quando o que me parecia interessante era que um gravador gravava sons reais como a fala, como uma filmadora grava imagens reais. Se alguém pudesse apresentar aquela fala sem alterar seu tom ou timbre, manteria o poder emocional original que a fala tem enquanto intensifica sua melodia e significado através da repetição e ritmo (...) No processo de tentar alinhar dois loops de fita idênticos em uníssono em alguma relação particular, descobri que a música mais interessante de todas era feita simplesmente alinhando os loops em uníssono e deixando que lentamente mudassem de fase entre si. Enquanto ouvia esse *processo gradual de mudança de fase*, comecei a perceber que era uma forma extraordinária de estrutura musical. Esse processo me pareceu uma forma de passar por uma série de relações entre duas identidades sem nunca haver qualquer transição. Foi um processo musical contínuo e ininterrupto. (REICH, 2002, p. 20 - grifo e tradução nossa)

A citação de Steve Reich apresentada já nos demonstra a preocupação do compositor em seus primeiros trabalhos: a possibilidade de ouvir o processo. Ele deixa claro esse objetivo em seu artigo *Music as a gradual process*, de 1968. A estética em suas composições, nessa época, está totalmente associada a essa condição. A escuta atenta, analista, é como estar inserido no seu pensamento composicional, compreendendo como ele é construído e estruturado. Uma música com a intenção de ter o seu material genético demonstrado, mas que passa por uma representação do compositor, possibilitando a escuta do processo composicional a partir do desenvolvimento de uma nova técnica.

### 3.1 Music as a gradual process

O artigo *Music as a gradual process* foi escrito pelo compositor Steve Reich no verão de 1968, mas publicado pela primeira vez em 1969 na exibição *Anti-Illusion: Procedures/Materials, Marcia Tucker and James Monte*, no Whitney Museum of American Art em Nova York. É considerado um conjunto de observações sobre o ideal estético do então jovem compositor que estava começando a estabelecer uma reputação. O título do artigo é até hoje associado a uma forma de referência ao trabalho de Reich, apesar de suas obras mais recentes não apresentarem um diálogo tão direto com as reflexões ali colocadas. O artigo condiz diretamente com as primeiras obras do compositor, estando *It's gonna Rain* inserida nesse grupo, e podendo ser analisada com os argumentos ali apresentados.

A proposta de Reich é demonstrar suas observações sobre sua própria música, fazendo um paralelo e crítica com outras produções da época. É importante retomar a menção que fizemos a mudança de foco com a música experimental no início desse texto, pois o compositor coloca seu trabalho dentro desse modelo.

Processo musical pode dar um contato direto com o impessoal e também um pouco do controle completo, e nem sempre o impessoal e o controle completo andam juntos. Com "um pouco" desse controle, quero dizer que eu controlo completamente todos os resultados, mas também os aceito sem mudanças.

John Cage tem usado processos e certamente tem aceitado seus resultados, mas os que ele usa são processos composicionais que não podem ser ouvidos quando a peça é tocada. Processos como o uso do I Ching ou imperfeições de um pedaço de papel para determinar parâmetros musicais não podem ser ouvidos quando a composição é apresentada. O processo composicional e o soar musical não tem uma conexão audível. Similarmente, na música serial, a série por ela mesma é raramente escutada. (Essa é a diferença básica entre a música serial - de origem européia -, e a arte serial - de origem americana -, que a série é percebida no ponto focal do trabalho).

O que eu me interesse é um processo composicional e um soar musical que são uma e a mesma coisa. (REICH, 2002, p.35 - tradução nossa)

Reich então se preocupa com o pensar sobre o processo composicional, sendo essa uma característica presente no fazer da música experimental, como colocada no início do nosso texto. Para ele, o interessante da estética que havia encontrado estava na condição desse processo ser explicado pelo próprio processo musical, sendo uma coisa única, que pode ser observado com a escuta atenta que já nos referimos, possibilitando que o ouvinte perceba como a música é construída. Suas primeiras peças, tanto no ambiente eletrônico quanto no instrumental acústico, reproduzem esse pensamento, e *It's gonna rain* pode ser vista de maneira didática, como uma real transposição da sua experiência para seu ouvinte.

### 3.2 Análise

*It's gonna rain* é dividida em *Part I* e *Part II*. A primeira é a que nomeia a peça, e pode também servir como um retrato dos experimentos e das observações do compositor, e é a qual dedicaremos esse texto, pois ela nos explica a técnica desenvolvida por Steve Reich que marca seus primeiros trabalhos. A *Part II* tem um processo semelhante, mas com um recorte melódico maior e sem o que chamaremos de segundo momento na primeira parte, além de uma maior multiplicação dos canais, primeiro para quatro, e posteriormente para oito, produzindo um novo resultado harmônico, melódico e rítmico dos padrões, e resultando numa escuta como quem observa um caleidoscópio (SCHWARTZ, 1980, p. 385). Retomamos então com a descrição da *Part I*: A peça é dividida em três momentos, que nomeamos da seguinte forma:

**1 - O material (00:00 - 00:11):**<sup>i</sup> O primeiro elemento que aparece na música de Reich é a voz do pastor pentecostal *Brother Walter*, com uma pregação sobre o Dilúvio, gravada e localizada na San's Francisco Union Square. O interesse do compositor veio pela qualidade melódica da fala, quase ao ponto de um canto (REICH, 2002, p.19). Utilizamos o

termo "localizada" para dar ênfase à paisagem sonora apresentada pelo compositor.<sup>ii</sup> Dispostos a entender esse material, colocado de forma integral e sem alterações, condizente com o interesse enfatizado por Reich na citação a que nos referimos anteriormente, reconhecemos o ambiente. Podemos identificar ruídos comuns a um espaço aberto e urbano, como bem configura a sua localização.

He began to warn the people. He said:  
After a while, **it's gonna rain**  
After a while.  
For forty days and  
For forty nights.  
And the people didn't believe him.  
And they began to laugh at him.  
And they begin to mock him.  
And they begin to say: It ain't gonna rain!<sup>iii</sup>

**2 - A representação (00:12 - 01:51):** É nesse momento que o compositor destaca o material que irá trabalhar por toda a continuidade da peça. Ele faz o recorte da frase "it's gonna rain", destacada em negrito na transcrição acima, e a coloca em loop. Após algumas repetições da frase, Reich nos apresenta novos recortes curtos que pertencem a esse fragmento, dois pequenos recortes da frase original, também colocados em loop, que são organizados pelo compositor formando um contraponto. Os cortes são repetidos e lentamente substituídos por outros cortes. É possível identificar uma sequência, como se esses recortes estivessem construindo a frase. Com uma escuta atenta de toda a peça, podemos identificar esses recortes durante o processo de defasagem, que é apresentado na próxima separação.

**3 - O Processo (01:51 - 07:08):** É nessa sessão que ouvimos o processo de Steve Reich. Entre o que chamamos de *O Material* e *A representação* existe um corte, uma pausa de aproximadamente um segundo, e a passagem para *O processo* é direta, na ideia de uma continuidade, com transições imperceptíveis para quem ouve, como Reich descreve no artigo de 1968. A questão do imperceptível é porque o compositor retorna ao seu primeiro loop na forma original: a frase *It's gonna rain*, como no início da peça. É aqui que temos o contato com a defasagem, que Reich diz ser a descoberta da música mais interessante de todas. Ela aparece lentamente, como uma reverberação sonora que se prolonga até se dividir. Escutamos então as melodias parasitas, que correspondem aos cortes do loop original no segundo momento da peça, mas que realizam o contraponto com a frase completa com loop constante. Esse processo se dá até a resincronização da frase, finalizando a peça com o corte completo de *it's gonna rain after a while*.

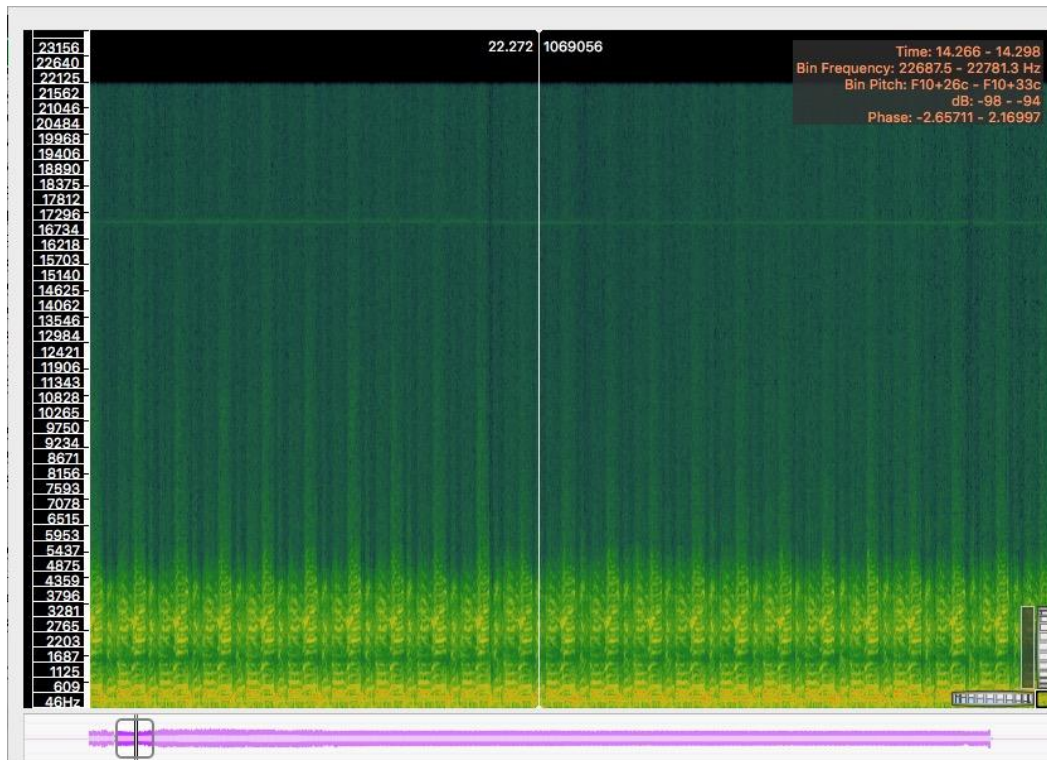
*It's gonna rain* é uma peça que possui características do repertório acusmático, não possuindo uma partitura. A intenção da descrição e separação que fizemos aqui, a partir da escuta, é que ela nos sirva como guia para a nossa análise. Começamos então com *O material*.

(...) Fontes-causas produzem espaços.

(...) Isso pode ser interpretado literalmente, pois a própria paisagem sonora pode ser o assunto da experiência acusmática (embora a transferência para um formato gravado nunca seja um ato literal). Por outro lado, os tipos de formas e organizações espaciais encontrados no ambiente natural podem ser assumidos por espectromorfologias cuja identidade de superfície pode parecer tangencial em termos de origem-causa. A ideia de espaço vinculado à fonte nunca está totalmente ausente. (SMALLEY, 2007, p. 38).

A citação de Smalley nos faz olhar para o primeiro momento da peça como uma paisagem sonora. Pensando que "a transferência para um formato gravado nunca seja um ato literal", o que insere no âmbito virtual. Ela é feita de sons reais, mas recortada, como uma representação da situação que o compositor gravou. Reich enfatiza seu interesse pela fala no estado natural, e a gravação condiz com esse impulso, por isso ele o apresenta caracterizado, com o conteúdo do discurso antes de fazer o recorte, o que localiza o ouvinte. É possível imaginar a disposição do pastor em frente a quem escuta, com que temos o conceito de *agencial space* de Smalley,<sup>iv</sup> que traduzimos para espaço intermediado, sendo relacionado ao movimento humano, sua ação e conexão com o espaço. O discurso e os ruídos urbanos são características essenciais para essa localização, pois sem esses ruídos não seríamos reportadas as verdadeiras condições da ideia musical de Reich, que na escolha do módulo, a fala *it's gonna rain* e os ruídos do fragmento tem função específica.

A peça foi composta pensando na escuta em fones de ouvido, como se a frase rodasse a cabeça com "it's gonna" de um lado e "rain" de outro (REICH, 2002, p. 21) no momento que ouvimos o processo. Quando pensamos na mixagem, lado direito e esquerdo, sem a interação com o ambiente, temos um transitar panorâmico do som, é uma marca tecnográfica,<sup>v</sup> e funciona como um acréscimo ao desenvolvimento da técnica composicional de Reich.

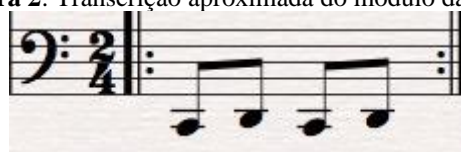


**Figura 1:** Espectrograma gerado pelo software Sonic Visualizer do início das repetições presentes no que chamamos de segundo momento da peça, *A representação*.

O espectrograma apresentado na Figura 1 enfatiza com cores a presença energética das frequências em relação ao tempo. Optamos pela visualização do estéreo e não dos canais direito e esquerdo separados para dar ênfase visual ao loop, que é facilmente visto pela repetição gráfica na imagem. Um elemento importante é a ênfase energética presente na região grave, pois aqui já destacamos um elemento da escolha do fragmento que é colocado em loop, não sendo apenas a frase falada pelo pastor. Um voo de pombo no início do fragmento produz uma pulsação constante e grave, o que pode ser associado a um bumbo de bateria (REICH, 2002, p.21), assim, se tem pelo menos dois módulos rítmicos diferentes no loop.



**Figura 2:** Transcrição aproximada do módulo da fala.<sup>vi</sup>

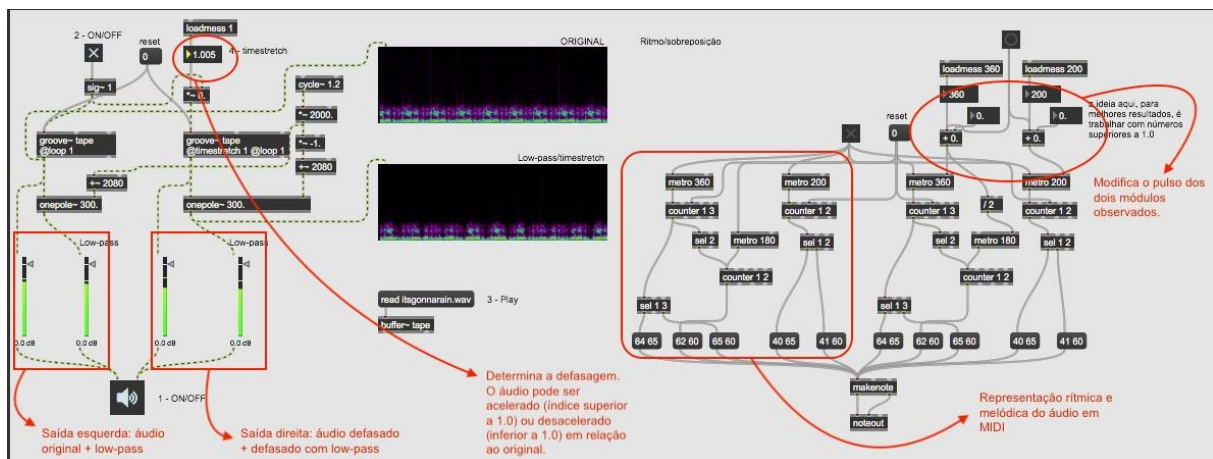


**Figura 3:** Transcrição aproximada do módulo rítmico do pombo.



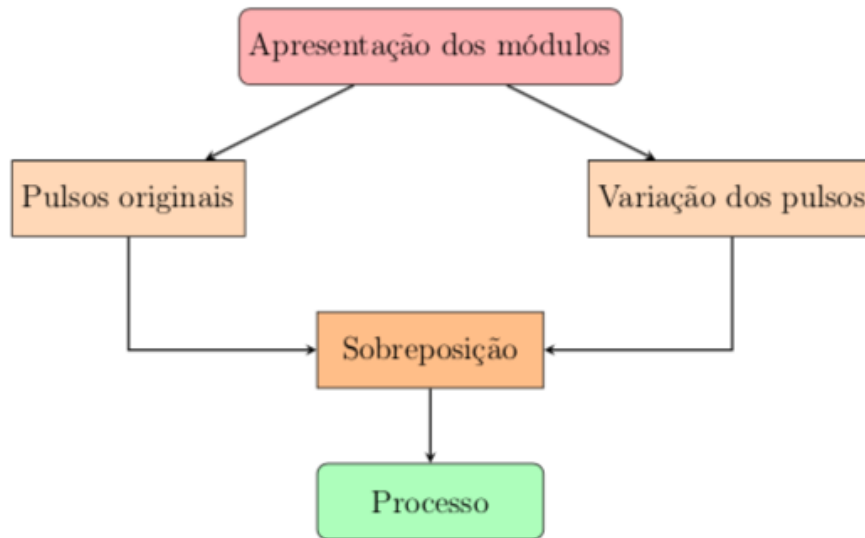
Optamos por destacar duas fórmulas de compassos diferentes para esses módulos, mas eles também estão inseridos em pulsos diferentes. Pensando nesse fragmento que se repete e já possui ritmos sobrepostos, e os recortes que seguirão, visualiza-se uma mudança para o *spectral space*, traduzido como "espaço espectral". O loop disposto constrói "massas, camadas, amplitudes distendidas, nuvens dispersas" (SMALLEY, 2007, p.44) que percorrem pela continuidade da peça. Passando assim para *O processo*, que é realmente onde nossa análise se apoia.

A escolha da representação da fala como 3/4 e do grave do pombo como 2/4 tem a intenção de aproximar as transcrições dos ritmos africanos do povo Ewe em Gana (posteriormente estudados e transcritos pelo compositor), e também das sobreposições rítmicas presentes nos cantos polifônicos dos Pigmeus. Assim, os dois ritmos quando defasados por Reich são transformados em quatro diferentes módulos, que sobrepostos produzem novos padrões durante a escuta do processo, sendo considerados como "melodias parasitas". Esses detalhes podem ser observados a partir de uma reambientação no pensamento do compositor, como o método de análise sugerido por Nicolas Donin do reconhecimento do material genético de uma composição e compreensão de como esse material é trabalhado. Para isso, utilizamos o software MAX/MSP.



**Figura 4:** Patch da modelização da peça *It's gonna Rain* no software MAX/MSP. A modelização é referente ao momento que chamamos de *O Processo*.

A figura 4 nos apresenta do lado esquerdo a construção da peça com o excerto recortado pelo compositor e do lado direito o modelo rítmico. Com a gravação, optamos por relacionar espectrogramas tanto para o original quanto para o áudio processado, funcionando como uma representação gráfica do processo. Isso nos auxilia na produção e compreensão do modelo rítmico, representado no fluxograma abaixo:



**Figura 5:** Fluxograma da análise da peça *It's gonna rain*

A partir desse modelo podemos compreender algumas decisões do compositor em relação ao material. A peça foi pensada com fones de ouvido, assim seguimos o modelo, dando atenção ao lado esquerdo e direito. Realizamos a aceleração da reprodução do material somente no lado direito, com que podemos observar no início desse processo uma abertura da imagem em dois canais, e conseqüentemente uma ênfase ao *spectral space* gerado na peça. Apostamos ainda na utilização do filtro low-pass, tanto no material original quanto o processado, para uma ênfase ao pulso produzido pelo som grave vindo do pombo. É então uma aproximação da "tape-machine" usada pelo compositor, desenhada a partir da descrição que Reich faz do seu processo composicional somada a escuta atenta da peça, o que nos leva a concordar com a afirmação do compositor de que processos composicionais e musicais podem ser uma coisa única e escutados pelo ouvinte. Porém, é importante destacar que essa atenção plena ao processo nos limita, uma vez que nossa escuta pode ser voltada aos padrões resultantes das sobreposições rítmicas propostos pelo próprio processo.

Na peça de Steve Reich, temos um material repetido que não se desgasta em pouco tempo. Apesar da repetição estar ali, a presença de módulos sobrepostos e defasados produzem uma diferença, resultando em pequenos impulsos que chamam a atenção do ouvinte, não estando com a sua atenção totalmente presa ao processo de defasagem. São então modulações, que não estão presentes apenas no ciclo de sons, mas também na relação com a escuta, pois nossa atenção pode ser voltada para as melodias parasitas de forma diferente a cada audição e a cada momento, dando ênfase a acentos variados nesse ambiente rítmico, harmônico e melódico que surge com a sobreposição e defasagem. Resultados que são influenciados por um efeito de imersão a partir dessas repetições. Apesar de enxergarmos,

durante o processo, os pequenos recortes que foram demonstrados por Reich no segundo momento da peça, observa-se também pequenas melodias ali criadas. São "melodias parasitas" que interagem com quem escuta, formando padrões melódicos. É o momento em que esquecemos do tempo, e do próprio processo ali envolvido, não mais totalmente atentos na questão da defasagem, mas sim nesse novo perfil que é por ela produzido. Relação que é reforçada pela questão rítmica, um dos grandes interesses do compositor.

#### 4. Considerações finais

*It's Gonna Rain* é uma peça que pode ser considerada como um exemplo didático do modelo desenvolvido por Steve Reich em suas primeiras peças. Ela nos exemplifica cada passo do compositor na definição de sua estética com processo de defasagem, demonstrando o material inicial, o recorte, as escolhas rítmicas, melódicas e harmônicas dadas pelas sobreposições e o próprio processo com o módulo escolhido.

Sabemos então que a defasagem não é colocada de maneira improvisada, mas sim devidamente calculada e programada, com que o compositor reconhece os padrões resultantes desse processo, que é uma representação de sua escuta. Assim, a técnica composicional desenvolvida é uma representação, podendo ser escutada uma vez que é conhecida, atrelando a definição da representação, vinda da percepção, e como um discernimento do processo.

A estruturação formal da música repetitiva de Reich em seus primeiros trabalhos, vem do pulso, desenvolvendo o material que é repetido pelo tempo. A defasagem em Reich entra como a arquitetura/organização dos sons. Cada módulo é um arco sonoro. É ela também que produz as similaridades e diferenças na composição de suas primeiras peças, tomando a ideia de forma processo. É impulso e energia, inserida em um pensamento de espacialização da escuta, sendo esse um elementíssimo no trabalho do compositor até os dias de hoje, colocando o seu ouvinte no espaço de produção do som, tanto no caráter de mixagem como no próprio desenvolvimento da peça.

#### Referências

- BERGSON, Henry. Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo. In: BERGSON, Henry. *Matéria e Memória*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 11–82.
- CAESAR, Rodolfo. Sujeito e objeto em loop - escutar nas entrelinhas. In: SIMPOM - III Simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, 2014, Rio de Janeiro. *Anais do SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015. p. 57-73.
- DONIN, Nicolas. La musique, objet génétique no identifié. *Armand Colin « Littérature »*, Paris, v. 2015/2, n. 178, p. 105–116, 2015.
- LANCIA, Julio Cesar. *DISCUSSÕES SOBRE O MINIMALISMO MUSICAL NORTE-*

- AMERICANO: PROCESSOS, REPETIÇÃO E TELEOLOGIA. 152 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2008.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music - Cage and beyond*. 2º edição. New York: Cambridge University Press, 1999. 196 p.
- REICH, Steve. *Writings on Music, 1965–2000*. New York: Oxford University Press, 2002. 254 p.
- SCHWARZ, Robert. Music as a gradual process: Part I. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 19, n.1, p. 373-392, 1980.
- SMALLEY, Denis. Space-Form and the Acousmatic Image. *Organised Sounds*, United Kingdom, v. 12, n. 1, p. 35–58, 2007.

## Notas

---

<sup>i</sup> As minutagens foram colocadas a partir da gravação presente na coletânea *Steve Reich: Works 1965-1995*

<sup>ii</sup> Nos referimos a paisagem sonora como utilizado por Denis Smalley no artigo *Space-Form and the Acousmatic Image*, quando o autor descreve os sons do seu entorno, localizado no sul da França, nas margens do rio Orbieu. A escuta de Smalley constrói o espaço externo a casa, e distante dele, e suas descrições transmitem esse espaço ao leitor.

<sup>iii</sup> Transcrição do discurso presente em *It's gonna rain*.

<sup>iv</sup> O autor também apresenta uma distinção para o *utterance space*, que pode ser traduzido como espaço de declaração ou discurso, com ênfase a voz falada, mas não condiz com o contexto apresentado por Reich.

<sup>v</sup> Tomamos esse termo do texto "Sujeito e objeto em loop - escutar as entrelinhas" de Rodolfo Caesar: "A marca é algo que, antes de decair como cliché, cumpre uma função 'positiva', valorizando quem a emprega. É claro, isso sempre e somente acontece durante os breves momentos em que está no alto da curva, pouco antes de se desvalorizar no processo de rotulação como cliché. Tratam-se, tanto o cliché quanto a marca, de situações nas quais o que de fato parece emergir é uma subjetivação da tecnologia - devida à inércia, à inocência ou, no caso das marcas, na melhor das hipóteses, à oportunidade, à 'boa-sorte' dos usuários primeiros do dispositivo". (CAESAR, 2014, p. 4)

<sup>vi</sup> Uma referência para a transcrição está disponível em LANCIA, 2008, p. 77. Uma outra possível seria a demonstrada por SCHWARTZ, 1981, p. 388. Optamos pela primeira apenas para enfatizar a diferença dos ritmos sobrepostos na modelização.