

O *looping* como recurso de criatividade e marca de estilo: Uma análise dos processos criativos de *Glass*, de Hania Rani

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

ST Áudio e produção musical: agentes, meios, processos e desdobramentos

Luiza Mollulo Rodrigues

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

luizamollulo.lm@gmail.com

Daniel Tápia

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

daniel.tapia@ufes.br

Resumo. Este trabalho tem como objeto central o *looping* como estratégia composicional, especialmente na obra de Hania Rani. Nesse contexto, investiga as relações existentes entre o *loop* e a composição no contexto do áudio musical, procurando relacioná-las com a prática da compositora e o referencial minimalista. Assim sendo, parte da descrição dos modelos de performance da artista, seguida por um exame dos modelos de *looping* atuais e sua relação com a composição minimalista para, por fim, realizar uma análise descritiva da obra *Glass*.

Palavras-chave. Hania Rani, *Looping*, Áudio musical, Minimalismo, Composição.

Title. *Looping as a resource for creativity and a style mark: an analysis of the creative processes of Glass, by Hania Rani*

Abstract. This work focuses on looping as a compositional strategy, especially in the work of Hania Rani. In this context, it investigates the relationships between looping and composition within the realm of musical audio, seeking to relate them to the composer's practice and to minimalist references. The study begins with a description of the artist's performance models, followed by an examination of current looping techniques and their connection to minimalist composition, and concludes with a descriptive analysis of the piece *Glass*.

Keywords. Hania Rani, *Looping*, Musical audio, Minimalism, Composition.



Introdução

De forma similar à relação entre o desenvolvimento de instrumentos musicais e a produção de estilo, os aparatos relacionados ao áudio musical muitas vezes proporcionam possibilidades de produção artística, ao mesmo tempo em que se estruturam como recursos específicos de criação (IAZZETTA, 2009; TÁPIA, 2020). No cenário contemporâneo, no qual o áudio é frequentemente parte integrante dos processos de criação musical, destacam-se diversas técnicas oriundas deste universo, entre as quais as ferramentas de gravação e repetição cíclica e automatizada, prática comumente conhecida como *looping*, termo em inglês utilizado para descrever algo que acontece em ciclos repetitivos e retorna a si mesmo¹.

No meio de produção da música contemporânea e como uma das tendências mais emblemáticas da atualidade, as ferramentas de *looping* são bastante conhecidas como recursos criativos, algumas vezes tornando-se motor principal da criatividade musical (REUTER, 2022). Seus usos mais comuns são a repetição de sequências rítmicas (ou *grooves*, formando acompanhamentos em camadas sobre os quais se pode elaborar performances ao vivo), a repetição de sons sintetizados e ou pré-gravados para compor texturas de acompanhamento ou também a repetição de melodias que, em determinados contextos, desdobram-se em recursos texturais e polifônicos. Há nesse procedimento uma relação possível com outras técnicas de composição, especialmente aquelas relacionadas ao minimalismo, considerado parte de nosso objeto de estudo (WARBURTON, 1988).

É neste cenário que se situa a obra da compositora e *performer* polonesa Hania Rani, que, entre outras possibilidades, apresenta extenso trabalho criativo a partir dos recursos de repetição e da criação de texturas, também considerando outras partes dos processos do áudio musical. Neste trabalho, trataremos especificamente de uma de suas composições, denominada *Glass*, incluindo análises de seus processos criativos, sua relação com o áudio musical e especialmente os recursos advindos da repetição.

¹ Popularmente conhecida como *looping*, nos referimos à técnica de performance e composição que emerge a partir da ideia de repetição, especialmente pelo recurso do áudio musical – realizado por meio de aparatos diversos. Nela, apresentam-se diversas possibilidades de criação, desde o uso da repetição para compor acompanhamentos até a criação de texturas complexas e performances mediadas pela tecnologia. No caso deste trabalho especificamente, buscamos apontar características que demonstrem como os aparatos do áudio musical ao mesmo tempo tem ligação com técnicas de composição já conhecidas e influenciam, a partir de seus recursos, os processos criativos de compositores da atualidade.



Para tanto, faremos um breve relato sobre a autora e sua identificação estilística no cenário contemporâneo, considerando o minimalismo e o neoclassicismo como suas principais referências. Este relato será seguido de uma síntese descritiva dos recursos de *looping* como ferramentas criativas e seus principais usos, relacionadas ao minimalismo. Por fim, faremos uma descrição analítica dos processos composicionais da obra *Glass*.

Hania Rani: referenciais estilísticos e estrutura da performance

Hania Rani (1990-) é uma compositora, pianista, cantora e performer polonesa que, ao longo de sua carreira, publicou sete álbuns gravados de suas composições, tendo como principal fator de identificação estilística sua relação com a composição e sobreposição de texturas musicais, característica frequentemente explorada ao vivo por meio de interação com recursos advindos do áudio musical, como é o caso do *looping*. Também atua de forma significativa como compositora de música para o cinema e audiovisual, tendo realizado uma dezena de trabalhos em diversos países.

Muitas vezes associada a rótulos como “neoclássica” e “minimalista”, a compositora relata, sobre seus processos criativos, uma certa preocupação com o alcance e acesso às suas composições, muitas vezes, utilizando-se, para tanto, de recursos musicais associados à simplicidade, mas trabalhados criativamente a partir do referencial contemporâneo. Tal como descreve, sobre sua própria música e ao mencionar o alcance da música instrumental no cinema:

Eu também penso que, quando as pessoas veem a etiqueta de ‘neoclássico’, pensam que será algo difícil de se compreender. Mas a verdade é que, no fim, não precisa ser difícil. Nem difícil, nem chato. [...] Porque realmente pode ser algo muito agradável de se ouvir, que tranquilamente poderia servir como trilha sonora para um filme. A primeira coisa que me vem à cabeça são as produções de massa [...]. Mas uma produção de massa que acaba se tornando um grande sucesso. Durante anos, as pessoas se encantaram, por exemplo, com a trilha sonora de *Amélie* [*O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), música do compositor Yann Tiersen)]. Era também uma música que, no início, muitas pessoas provavelmente nunca teriam procurado por conta própria. E aí, de repente, virou um grande sucesso, porque tomaram contato por meio do filme. Então penso que, às vezes, é preciso simplesmente arriscar. Além disso, a música instrumental tem uma força enorme, porque alcança mais pessoas. Nela não há a barreira do idioma. Basicamente, cada um pode interpretar essa música do jeito que sente, do jeito que o seu contexto cultural também sugere, e assim



por diante. Então isso me dá, como artista, uma possibilidade maior de alcançar um público mais amplo — e acho que essa é justamente uma grande potência [para a música]. (RANI, 2019)

Na estruturação de sua performance ao vivo, a musicista comumente se utiliza de uma combinação entre instrumentos acústicos e eletrônicos, integrados por meio do áudio musical para que possam ser tratados de forma unificada por ela ao tocar e conceber as texturas em tempo real. Nessa configuração, os pianos acústicos são captados por microfones e passam por processamento de áudio² de forma variada, para integrarem-se na mixagem de todo o conjunto, conforme as intenções criativas de cada composição. Como ilustração desse processo, incluímos abaixo *screenshot* retirado de concerto ao vivo publicado online, no qual se utiliza de uma combinação de piano vertical, piano de cauda, teclado, sintetizador, pedais e computador para processamento dos *loopings*.

Figura 1 – Configuração instrumental de Hania Rani em concerto



Fonte: Screenshot de concerto publicado online, por meio da plataforma YouTube. Link para acesso: <https://www.YouTube.com/watch?v=sp3B97N67Cw>. Acesso em 20/07/2025.

² Nos referimos aos processamentos comuns ao áudio musical, como as ações sobre o timbre, a dinâmica e o espaço de escuta. Vide TÁPIA, 2020.

O *looping* como recurso criativo do áudio musical: formas atuais

O *looping* musical, como um recurso de composição, pode ser caracterizado como uma técnica de gravação, repetição e sucessão de materiais sonoros que possam servir como parte da estrutura composicional ou performática. Possivelmente muito variados, os materiais sonoros mais comumente utilizados nesse tipo de técnica são os ciclos rítmicos e materiais melódicos que possam configurar texturas polifônicas, mas não exclusivamente. Bastante usual nos diversos gêneros de música eletrônica – incluindo a música experimental – e na música popular em geral, está presente na produção contemporânea de forma muito significativa.

É bastante óbvio que a repetição de materiais musicais, como um recurso da composição musical, já foi explorada de várias formas, inclusive sem o uso das tecnologias de áudio. Se há uma diferença marcante na utilização dos sistemas de *looping* baseados no áudio é justamente a repetição de um material gravado, que já não se altera depois de sua primeira produção, mas é reproduzido igualmente, de forma constante e pré-fixada. Nesse contexto, se antes o procedimento já influenciava diretamente o processo composicional, o atual surgimento de novas tecnologias e processos, como seria esperado, influencia sensivelmente as atuais formas de se fazer e consumir música, em uma relação interdependente. Assim como descreve Iazzetta:

Em sua origem, arte e tecnologia estão associadas a um mesmo princípio, a *tekhne*, em que uma habilidade é colocada em função de uma necessidade para produzir um objeto ou alcançar um objetivo. Essa habilidade consiste justamente nos meios que viabilizam a realização artística. Assim, técnica e arte estariam ambas ligadas a uma intencionalidade e sujeitas a processos semelhantes de atualização das habilidades humanas na forma de produtos culturais. (IAZZETTA, 2010, p. 01)

Assim sendo, com a possibilidade de gravar e reproduzir sons tornando-se cada vez mais acessível e fácil de se utilizar, principalmente a partir da disseminação do áudio digital e seus principais recursos em ambientes domésticos ou até mesmo portáteis, percebe-se um crescimento do uso do *loop* mediado por aparatos eletrônicos, especialmente por conta da mudança da lógica criativa de alguns dos mais importantes *softwares* de áudio³.

³ Nos últimos anos verificou-se uma mudança significativa na lógica de produção de alguns dos principais *softwares* de áudio, que passaram a estar voltados mais especificamente para os processos da música eletrônica, fortemente baseados na utilização de amostras de sons e montagem de *loops*. Assim como descreve Anders Reuter:



Os principais recursos atuais

O loop como um recurso artístico específico, pode ser executado a partir de métodos diferentes. Entre as possibilidades de se fazê-lo ao vivo e em gravações, destacamos, basicamente, duas opções: aquela centrada em dispositivos dedicados e limitados por suas funções principais (como é o caso dos pedais de *loop*) e aquela baseada em *softwares* para computador, normalmente aberta para configuração de funções mais complexas e customizáveis.

No caso dos dispositivos dedicados (ou seja, que prescindem do computador, sistemas fechados normalmente concebidos como pedais), há diversos modelos disponíveis, variados por sua quantidade de recursos e possibilidades. Como recurso principal e comum à maioria dos fabricantes, quando ativamos o seu dispositivo de gravação, a pedaleira grava o que foi tocado e, ao parar, reproduz essa gravação em repetição, proporcionando a possibilidade de se utilizar desse material como base para gravar outras camadas sonoras (os chamados *overdubs*) e compor um conjunto ao vivo. No painel são comuns funções de volume (para controle da intensidade das camadas gravadas e da performance realizada sobre elas), metrônomo (para auxílio à sincronia), ativação da gravação e controle da memória digital.

Por outro lado, os dispositivos baseados em *softwares* para computador (DAW⁴) oferecem basicamente dois recursos diferentes para a criação com *loops*: a estruturação de sessões com *loops* MIDI⁵ e a estruturação de *loops* com áudios gravados ou pré-gravados (retirados de bancos de pequenos trechos, recortados especificamente para o trabalho com *loops*⁶) – possibilitando também um formato composto dos dois recursos combinados.

“A música pop e suas práticas de produção de fato mudaram. DAWs (estações de trabalho de áudio digital), como o FL Studio e o Live, da Ableton, baseiam-se cada vez mais em práticas originadas da produção de música eletrônica e em uma lógica de *looping*, amostragem (*sampling*) e sintetização, em vez da gravação de áudio. Essas práticas estão dominando, cada vez mais, a música *mainstream*. (REUTER, 2022, tradução nossa)

⁴ *Digital Audio Workstation*, ou Estação de trabalho com áudio digital, é uma classe de *softwares* dedicados ao trabalho com áudio, comumente conhecida como principal recurso para estúdios domésticos e profissionais.

⁵ Cabe esclarecer que a MIDI, como linguagem musical de comunicação digital, é a informação musical manipulada nesses casos, que será utilizado pelo software para acionar um sintetizador ou *sampler*, de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo usuário.

⁶ É bastante comum aos *softwares* deste tipo que estejam incluídas bibliotecas de sons para compor *loops* a partir de áudios pré-gravados e formatados para facilitar sua duplicação, em uma espécie de montagem de células que podem ser repetidas indefinidamente e a partir das quais vão se compondo texturas e se estabelecendo contrastes na estruturação musical.



Entre os recursos mais interessantes do método baseado na MIDI, destaca-se a facilidade de pareamento com a escrita musical, a flexibilidade na manipulação das rítmicas e alturas, variabilidade de andamento etc. Em outras palavras, por se tratar de uma linguagem de comunicação digital programável, a MIDI guarda grande flexibilidade de experimentação, adequação e correção, podendo alimentar os bancos de sons sem necessariamente prejudicar seu desempenho ou outros parâmetros. Quando lidamos com o áudio gravado, por outro lado, os limites para sua alteração, ainda que contando-se com as ferramentas mais atuais, são bem mais restritos, devido à possibilidade de distorção excessiva do material original. Esse é o caso, por exemplo, de quando precisamos alterar alturas, andamentos ou dinâmica. Adicionalmente, a MIDI, por se tratar de uma linguagem de informação (comunicação), possibilita, por meio de controladoras específicas e altamente personalizáveis, o acesso e programação integrada às DAW, como customização de botões determinados para ações específicas, que podem contribuir para a fluidez da performance musical, principalmente a realizada ao vivo.

Looping e minimalismo: aproximações possíveis

Em uma composição musical feita por meio de *loops* (como são comumente chamados os materiais musicais concebidos para a repetição) um tipo de pensamento de estruturação musical em blocos torna-se importante – isso porque, toda a estrutura de *looping* requer que os blocos estejam preparados para serem repetidos, incluindo-se a edição de áudio necessária para que permaneçam em sincronia com a base métrica estabelecida, por exemplo.

Considerada a perspectiva criativa, uma das necessidades composicionais mais óbvias surge então do gerenciamento da repetição em relação ao desenvolvimento e à monotonia. Ao se pensar na repetição de cada camada, considerando a repetição como forma de reiteração, é possível pensar que cada uma delas pode ser vista como uma ampliação daquilo que já foi criado. O trabalho na música, neste caso, pode acontecer de diversas formas como, por exemplo, a partir da incorporação de várias camadas que, repetindo ou não o padrão melódico já criado, trazem, possivelmente, uma sensação mais bem definida de desenvolvimento, adicionadas as texturas ao longo da música. Esse processo, bastante conhecido, é normalmente identificado como um dos métodos característicos do minimalismo.



Com influências do modernismo, o minimalismo é contemporâneo do serialismo e ganhou destaque principalmente na década de 60, tendo como seus principais referenciais os trabalhos de Terry Riley, Steve Reich e Phillip Glass. Sobre o uso da repetição nos dois movimentos, diferencia Sílvia Ferraz em interação com o pensamento de Deleuze¹:

No que diz respeito à repetição, o serialismo e o minimalismo distinguem-se pelo grau de necessidade da representação de objetos do passado na memória. [...] Distinguem-se assim dois tipos de repetição na música serial: aquela que diz respeito às regras — que é uma repetição imediata dos conceitos — e aquela material, que se manifesta como uma repetição à distância. Na música serial é pela memória que um elemento se liga ao outro, é ela que permite relacionar eventos à distância uns dos outros. (FERRAZ, 1998, p.32-33)

A música minimal permite e dá tempo ao ouvinte de penetrar o objeto a fim de descobrir suas nuances internas. Já a instabilidade, a não permanência dos objetos nunca reiterados do serialismo, não permite tal experiência. É com isto que, no minimalismo, vemos que a diferença deixa de ser um “mal” domável, e passa a ser um “bem”; aliás, sem a percepção da diferença o minimalismo sucumbe numa *stasis* mais insuportável do que aquela que Young apontava no serialismo. (FERRAZ, 1998, p.35)

Tal como aponta Warburton, foram categorizadas técnicas específicas nas composições minimalistas (WARBURTON, 1988, p.144-152), a maioria delas voltada ao trabalho de desenvolvimento musical a partir da noção da repetição do material musical. Vamos utilizar aqui a tradução desta nomenclatura realizada por Dimitri Cervo, a seguir: defasagem (ou troca de fase), processo aditivo linear, processo aditivo por grupo (bloco), processo aditivo textural e superposição de padrões (CERVO, 2005, p.48).

A obra *Glass*, de Hania Rani

Para compor *Glass*, obra para piano solo, Hania Rani se utiliza do recurso da repetição como motor principal. Neste caso específico, é curioso perceber que as repetições são realizadas sem o uso de tecnologias específicas para tanto – como é o caso em grande parte de sua obra – mas apenas pela escrita e performance ao piano. Entretanto, essa obra foi escolhida justamente por contribuir para demonstrar que os aparatos de *looping* podem fazer emergir modelos de criação específicos, a partir dos quais a compositora trabalhou neste caso.



A obra tem forte referência minimalista e seu título *Glass* (vidro, em português), entre outras coisas (como possível homenagem ao compositor Phillip Glass), faz alusão à característica “vítrica” dos sons das teclas sendo percutidas pelos dedos quando em intensa repetição. “Em ‘Glass’, Hania Rani tenta reproduzir o som do vidro tilintando. Em uma de suas entrevistas, ela menciona que ‘o cintilar do vidro’ reflete a ludicidade e multitudine de cores e timbres de uma peça de vidro brilhando na luz” (SHAMSUL et. al., 2024, tradução nossa). Sobre essa característica, a autora ainda revela que, em uma direção diferente do habitual para o trabalho musical com áudio, propôs, durante a gravação, que não houvesse tentativa de mascarar esses sons no processo de gravação, mas, ao contrário, que pudessem ser destacados e valorizados como parte da textura criada. Segundo a própria:

Para mim foi uma grande diferença, uma decisão de abordar este disco de uma forma um pouco diferente do ponto de vista fonográfico. E o que me fascinou nessas novas gravações que começamos a fazer com meu amigo, o engenheiro de som Piotr Wieczorek, foram os ruídos, todos os sons adicionais e o fato de colocarmos microfones em locais muitas vezes inapropriados, para fazermos experiências. O que mais nos importava era o efeito, sem necessariamente nos preocuparmos com o correto e o incorreto. Como disse, na música de concerto tradicional e sua fonografia, os ruídos talvez não sejam proibidos, mas são muitas vezes percebidos como ruins, como interferências sobre a recepção da música. E, no meu caso, muitas vezes, por exemplo quando criei *Glass*, tornam-se parte da composição. É uma abordagem diferente, tirar proveito destes micro ruídos e depois transformá-los também em música, em caráter, algumas vezes em um clima, na sensação de estarmos próximos ao instrumento, quase às vezes com a cabeça lá dentro. Espero que isso também seja algo interessante nesse álbum. (RANI, 2019, tradução nossa)

O resultado é que a principal gravação de *Glass* incorpora os sons da mecânica e das teclas de um piano vertical (instrumento escolhido para a performance por sua característica tímbrica) como parte integrante da percepção, articulada por recursos do áudio criativo.



Figura 2 – Imagem da gravação de *Glass* e posicionamento de microfones



Fonte: Screenshot da gravação de *Glass* publicada online, por meio da plataforma YouTube. Link para acesso: https://www.YouTube.com/watch?v=l0yRNOj2_tc. Acesso em 20/07/2025.

Em termos formais, a obra é construída a partir da sucessão de arpejos em repetição que formam progressões harmônicas modais e tonais, em partes exibindo progressões regulares, mas cessando o movimento harmônico por trechos inteiros, com a melodia quase sempre ocorrendo na nota mais aguda e emergindo de sua sustentação e manipulação das intensidades entre as vozes durante a performance ao piano (recurso idiomático do instrumento). Com exceção dos movimentos cadenciais presentes em trechos tonais, a divisão entre partes na forma não é estritamente clara, como é característico do referencial estilístico. Entretanto, propomos aqui, por meio de análise, uma divisão entre partes, a seguir: A (cp. 1 a 16), B (cp. 17 a 28), A' (cp. 29 a 40), C (41 a 58), D (59-77) e A'' (78-95). O critério para a divisão advém da demonstração de intenção de mudança exposta pelo material em *looping*, gesto musical quase sempre expresso pela melodia, mas também por variações na harmonia e rítmica. A identificação entre as partes A, A' e A'' se dá pela semelhança do material melódico da mão direita. É importante notar, entretanto, que entre as três partes há variação do acompanhamento, sendo A' a menos similar entre elas. Enquanto A exibe progressão harmônica regular, A' é

estruturado a partir de um acorde pedal constante. Em A'', por sua vez, a progressão harmônica inicial é retomada e a variação ocorre como encaminhamento para o fim da obra.

Figura 3 – Primeiro material temático de repetição da composição *Glass* (A)



Fonte: Transcrição dos autores

A peça, construída principalmente pela lógica modal, mescla esse recurso também com procedimentos tonais, especialmente na seção C. O primeiro material de repetição apresentado pela compositora, em dó sustenido eólio (que transcorre a partir da progressão de acordes C#m(b6) – G#m7/B – G#m7 – A7M(9)), é a base para o desenvolvimento dos materiais subsequentes, principalmente variados pelo teor harmônico gerado a partir dos arpejos em sequência, mas sem alterações rítmicas significativas, a não ser nos movimentos cadenciais e na sessão contrastante D (que além do contraste rítmico, exibe contraste harmônico ao ser construída nos modos de fá sustenido mixolídio e lá jônio). O contraste entre as partes é principalmente estabelecido por alteração no componente melódico do material de repetição e



seu suporte harmônico modal, com pequenas variações que estabelecem a separação entre sessões. Entre essas variações, a alteração das relações intervalares dos arpejos (ora triádicos, ora exibindo outros intervalos, principalmente de segundas) é o principal recurso, seguido da mudança de oitava do material utilizado para repetição, a mudança efetiva do ritmo de acompanhamento (mão esquerda, como forma de mudança da textura resultante) e, finalmente, o contraste harmônico.

Considerações finais

Tal como ocorre em outras relações técnico-artísticas, a criação de aparatos musicais específicos interfere diretamente na lógica de criação. Procuramos, neste trabalho, demonstrar que as ferramentas de *looping*, especialmente por sua importância para a atualidade, passaram a integrar o fazer musical, possivelmente pelo alcance que essas ferramentas adquiriram por meio da distribuição de equipamentos e *softwares* especializados. Por fim, que esta característica do processo composicional se demonstra na lógica de criação da compositora e pianista Hania Rani, importada inclusive para a escrita e performance musicais tradicionais.

Referências

CERVO, Dimitri. **Minimalismo e suas técnicas composicionais**. Per Musi - Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 11, n.11. 2005.

FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea**. 1. ed. São Paulo: EDUC, 1998.

IAZZETTA, Fernando. **Mediação tecnológica e maestria musical**. In: XX Congresso da ANPPOM. 2010.

IAZZETTA, F. **Música e mediação tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MATEUS, Ana Rita Ribeiro. **A repetição e a música: um estudo da música como repetição**. Dissertação de mestrado. Faculdade de ciências sociais e humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2019.

RANI, H. [Entrevista concedida à Rádio MUZO.FM]. MUZO.FM, Polônia, 06/05/2019. Duração: 25 minutos. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=t8FjCcCGFqA>. Acesso em: 16/07/2025.



REUTER, A. Who let the DAWs Out? The Digital in a New Generation of the Digital Audio Workstation. **Popular music & society**. 45(9), p. 1-16.

SHAMSUL, Z.; ADNAN, R.; HAMID, M. Minimalistic Compositional Techniques: ‘Glass’ by Hania Rani. **International Journal of Art & Design (IJAD)**. Volume 8(1), SI-2, Março de 2024, p. 107-115.

TÁPIA, D. **Áudio musical: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020.

ⁱ Ao lidar com o pensamento de Gilles Deleuze para subsidiar sua tese sobre a repetição na música, Sílvia Ferraz aprofunda a compreensão deste conceito, diferenciando o recurso como estabelecido em diversas correntes de criação musical: “[...] desenvolvemos nossas leituras vendo a repetição e a diferença de dois modos distintos: relacionados à noção de identidade, similaridade, analogia e seus opostos; e relativos à ideia de diversidade e multiplicidade. Uma repetição negativa e outra positiva. No primeiro caso o objeto é apreendido através de sua unidade formal, para a qual, se necessário, alguns fatores que compõem a sua concretude como matéria são deixados de lado. Circunscritos à repetição negativa distinguimos então dois momentos, aquele das repetições “conceituais” nas quais o objeto apresenta-se no pensamento representado por um conceito que possa conter os princípios básicos de sua unidade, de sua identidade, mas que não consegue representá-lo completamente, e outro momento onde as limitações deste conceito nominal frente às nuances do som deixa espaço para uma repetição material. [...] Em Diferença e Repetição Deleuze sintetiza essas duas formas de diferença da seguinte maneira; “uma é repetição do mesmo e não tem diferença a não ser subtraída ou transvasada; a outra é repetição do Diferente e compreende a diferença [...] Distinguimos, assim, [...], dois modos de repetição compreendidos nos limites da repetição conceitual. Pois vimos que tanto a repetição nominal presente no serialismo quanto a repetição material do minimalismo não se lançavam no sentido em que Deleuze dá para uma terceira repetição, a repetição “fora dos eixos”, repetição do Diferente. Se as duas primeiras eram divisíveis em elementos mínimos unificados, esta terceira é amorfa (informal) e indivisível. Ela se estabelece como uma mônada, e não como uma sequência de eventos interligados. Deste modo, não é representável sem que seja transformada, e qualquer signo que tente representá-la será o seu simulacro, será em si uma transmutação que guarda relações com o original, mas se apresenta como um novo objeto diverso e singular a cada momento. Isto nos faz ver, por exemplo, a música minimalista em parte como uma mônada, pois todos os momentos percorrem um só espaço, um espaço irrepresentável e indivisível. Nela, a repetição não se faz compreender apenas como uma repetição extensiva — sucessão de eventos iguais — mas também como repetição intensiva, que se revela totalmente diferente a cada momento de sua existência. Mas o fato de a música minimalista ser redutível a um padrão, ser divisível em partes iguais, faz com que nela subsista e impere a possibilidade da leitura conceitual, do conceito de identidade que reduz todo devir repetitivo num “mesmo” acontecimento. Isto significa que o minimalismo se realiza facilmente enquanto repetição extensiva, ou seja o seu aspecto de mônada pode ser rompido facilmente. Pois a mônada não se traduz pela sucessão de partes, não se divide numa quantidade extensiva, ela apenas se desdobra em profundidade, visto que é indivisível”. (FERRAZ, 1998, p.54)

