

Steve Reich e o loop como marca de um eterno retorno da diferença*

Fabio Mourilhe¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro
E-mail: funkstroke@yahoo.com

*** Steve Reich and the loop as a mark of eternal recurrence of the difference**

Resumo

O objetivo deste trabalho é mostrar o *loop* como aspecto repetitivo em contínua mudança na obra de Steve Reich, com variações resultantes de um deslocamento lento. Antes pensado como sinal tecnográfico que emerge a partir de uma tecnologia, com o processo de transformação contínua temos o *loop* como outra tecnologia que deixa novas marcas estéticas. Para entender melhor estas mudanças utilizaremos a noção de eterno retorno apresentada em Nietzsche, caracterizada por uma ambiguidade crítica.

Palavras-chave:

Steve Reich, Minimalismo, Loop, Nietzsche, Eterno retorno.

Abstract

The objective of this work is to show the loop as a repetitive aspect in continual change in the work of Steve Reich, with variations resulting from a slow shift. First thought of as technographic signal that emerges from a technology with continuous transformation process we have the loop as another technology that leaves new aesthetic marks. To better understand these changes, we will use the notion of eternal recurrence in Nietzsche, characterized by a critical ambiguity.

Keywords

Steve Reich, Minimalism, Loop, Nietzsche, Eternal recurrence.

¹ Doutor em filosofia pela UFRJ e músico. Pesquisador de pós-doutorado da EBA/UFRJ. Agência CAPES.

Introdução

O *loop* impõe sobre a continuidade um fechamento entre dois pontos que se remetem e se unem. Inserido nas práticas de defasagem, modulação ou filtragem, o *loop* se transforma. Deixa de prevalecer seu caráter de moto contínuo para frisar uma mudança que se dá em cima de sua repetição. O objetivo aqui é mostrar como o *loop* adquiriu este aspecto de repetição em contínua variação na obra de Steve Reich, com mudanças resultantes de um deslocamento lento entre amostras sonoras ou um cânone que permite a defasagem entre frases musicais. Antes pensado como sinal tecnográfico² resultante de uma tecnologia, com o processo de transformação contínua temos o *loop* como outra tecnologia que deixa estas novas marcas estéticas, como modificações da própria natureza do *loop*. Estas mudanças podem ser pensadas como um eterno retorno, não do mesmo, mas de uma diferença; noção que será trabalhada aqui a partir da obra de Nietzsche e seus comentadores.

² O termo *sinal tecnográfico* é utilizado por Rodolfo Caesar (2008, p.286) para designar a marca estética deixada por alguma tecnologia em algum produto ou comportamento cultural. O autor utilizou de forma semelhante o termo *strong action* nas relações entre tecnologia e música em sua tese de doutorado (Caesar, 1992).

Delimitação do problema

O termo minimalismo começou a ser utilizado na década de 1960 associado inicialmente à pintura e à escultura. Linguagem artística que se desenvolveu a partir desta época (final da década de 1950), pode ser considerada como o ponto mais extremo das tendências reducionistas da arte moderna. As obras passaram a ser desenvolvidas apenas com seus elementos mínimos em termos de material, estrutura e cor. Este conceito de escolha mínima também esteve presente na música minimalista.

Compositores como Steve Reich, La Monte Young, Terry Riley e Philip Glass na década de 1960 passaram a trabalhar com motivos e frases musicais curtas que se repetiam dentro da tonalidade ou modalidade com poucos movimentos harmônicos. Suas posturas podem ser consideradas como uma reação contra as complexidades da composição musical praticadas de forma corrente em seu tempo. Ao invés do atonalismo, da variação aleatória e da assimetria rítmica, temos um pulso rítmico e tonalidade fixas e o foco em um padrão que se desdobra lentamente.

Chia-Ying Wu (2009, p.6) mostra a presença de aspectos minimalistas na música de La Monte Young já no final da década de 1950, baseado em notas sustentadas, na peça *Trio for strings* (1958). Terry Riley, por sua vez, começou a utilizar segmentos melódicos repetitivos desde o começo da década de 1960. Steve Reich também utilizava a repetição, porém havia em seu processo composicional a ênfase no deslocamento destes padrões, em defasagens dos motivos ou longos trechos. Sua prática ganha evidência no meio da década de 1960.

A mudança de fase entre duas amostragens sonoras (*loops*) idênticas é apresentada por Chia-Ying Wu a partir da referência à física ou à acústica (2009, p.7). Duas amostragens são representadas e separadas uma da outra com cores distintas, azul e vermelha. A azul ficou para trás da vermelha por um intervalo de tempo θ . Pode-se dizer que as duas amostragens estão fora de fase por um intervalo θ . Se o intervalo aumenta, a azul coincidirá novamente com a vermelha. Ou seja, estarão novamente em fase.

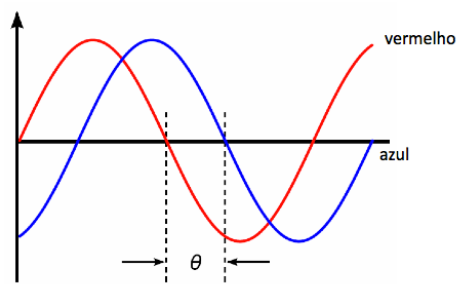


Figura 1. Duas amostragens sonoras dispostas com uma variação de fase θ .

Campos, Traldi & Manzolli (2011, p.1210) também mostram a mudança de fase ou *phase-shifting* entre informações musicais executadas por intérpretes, conforme passou a ser colocada na prática de composição de Steve Reich em 1965. O processo ocorre quando “um padrão rítmico-melódico realizado em uníssono... sofre um deslocamento temporal por parte de um dos intérpretes..., gerando uma nova configuração rítmica a cada novo deslocamento”. Este deslocamento pode ocorrer de duas formas:

Entre subdivisões inteiras do pulso rítmico como foi utilizado por Reich em *Clapping Music* ou através da sobreposição de dois andamentos ligeiramente diferentes que fazem surgir frases de certa instabilidade rítmica nos momentos de mudança de transição. O processo de mudança de fase utilizado por Reich em *Piano Phase* é gerado através do segundo mecanismo, ou seja, dois andamentos ligeiramente diferentes intercalados com momentos de constância temporal entre os dois intérpretes (Campos, Traldi & Manzolli, 2011, p.1212).

Segundo Mertens (apud Campos et al, 2011, p. 1217), Reich descobriu as possibilidades do *phase-shifting* quando realizava experimentos com *loops* em uníssono de fragmentos de gravações de vocais executados em gravadores. “Durante o experimento, Reich percebeu que havia uma pequena defasagem entre as vozes causada pela imprecisão das velocidades de rotação dos dois gravadores”.

Segundo Reich, no processo de *phase-shifting* o interesse maior está na percepção dos processos, ou seja, “ouvir os processos acontecendo” (Reich, 2004, pp.304-306). Para Traldi (2012), apesar dos dois intérpretes continuarem a realizar uma mesma frase musical inicial, o processo de deslocamento que acontece entre eles faz com que novos padrões e sonoridades se formem em nossos cérebros. Quando os deslocamentos começam a acontecer, não conseguimos continuar ouvindo duas frases idênticas que estão se deslocando no tempo, nosso cérebro passa a correlacionar os diferentes momentos temporais em que cada uma das frases está e surge para o ouvinte uma terceira frase musical, que é o resultado da somatória delas. Esse processo de correlação entre as frases pode ocorrer de diversas maneiras, fazendo com que a audição da obra dificilmente seja realizada da mesma forma.

Hillier (2004, p.4) mostra que todo o processo relacionado às primeiras composições de Reich envolve a repetição simultânea de uma ou mais vozes de um padrão (*pattern*) rítmico ou melódico (*loop*) com mudanças auto-reguláveis. Apesar deste padrão, em certos casos, aparentemente parecer fixo ou estático, ele permite variações sutis através das técnicas de um processo de mudanças gradual, “que o ouvido reconhece como a própria obra em progresso. O desdobramento deste processo constitui a realização da obra”.

Apesar de utilizar motivos simples (pequenos processos musicais, *loops*), estes permitem ambiguidades e surpresas aurais, colocando em xeque a “identidade do fraseado musical”, através do deslocamento da “localização precisa de seu tempo forte ou seu acento principal”, com uma mudança repentina, “como se uma luz despencasse sobre ela vinda de seu próprio interior” (Hillier, 2004, pp.4-5).

“Pontos de vista distintos do mesmo objeto” são possíveis a partir das “técnicas polifônicas que Reich aplica às ideias melódicas e rítmicas” (Ibid, p.5), técnicas a partir das quais temos a formação de sinais tecnográficos como o *loop*. O *loop*, por sua vez, passa ser considerado como nova tecnologia que permite a emergência de novas marcas, desdobramentos na obra de Reich.

O processo musical que mais se aproxima a esta ideia de diferentes pontos de vista de um mesmo objeto é o cânone, sinal tecnográfico resultante da composição, escrita musical e do uso de *loops*. “Domina os processos musicais de Reich, seja com uma imitação rigorosa ou como formas derivativas (como mudanças de vozes ou isorritmia), os mecanismos canônicos permeiam a textura de quase todos os trabalhos de Reich” (Ibid).

Como o próprio Reich atesta,

phase-shifting é essencialmente uma forma de cânone que utiliza números irracionais. Em seus primeiros trabalhos em *tape* e nos primeiros trabalhos instrumentais, um padrão completo é apresentado no início por dois

intérpretes ou *tape machines*. Este é justaposto contra si mesmo (Ibid),

na medida em que um dos intérpretes se adianta ou se atrasa na leitura do trecho, fazendo com que ambas fiquem fora de fase em relação à outra.

À princípio, segmentos curtos de tempo separam as duas partes, criando a ilusão de um eco acústico. À medida que a disparidade entre as duas partes aumenta, o efeito aural se torna mais complexo e eventualmente este se resolve como padrão imitativo quando as duas partes alcançam um grau racional de separação de um tempo ou mais. O interligamento de dois modelos do mesmo padrão em pontos distintos produz adicionalmente uma série de padrões resultantes, que também mudam a medida que o relacionamento entre as partes constituintes muda (Ibid).

Além da técnica de *phase-shifting*, Reich utiliza a técnica de construção rítmica na peça *Drumming*, “substituindo ritmos por pausas tendo em vista a revelação de padrões complexos para posteriormente superpor com o mesmo processo em pontos diferentes do padrão ou no mesmo ponto em ritmos diferentes” (Ibid).

Na década de 80, percebe-se o retorno de Reich ao recurso dos discursos gravados em fita e o interesse em temas sociais. Posteriormente, temos, como mostra Hillier (Ibid, p.6), uma fusão do cânone e da melodia falada, uma mistura do repetitivo e rigoroso com o fortuito e corporal, em obras como *Different Trains*, *City Life* e *Three Tales*. Apesar disso, continuam a ser utilizadas as estruturas musicais mínimas repetitivas (*loops*).

Ao tratar dos pedaços de música (*loops*) como processos, Reich (2004, p.304) parece se aproximar da hipótese central aqui apresentada de tratamento do *loop* como uma instância geradora de novos sinais tecnográficos, marcas que aqui ganham um caráter de processo perceptivo, *loop* aqui articulado em um “processo musical gradual”.

Segundo ele, a execução e audição deste “processo musical gradual” se assemelham ao processo de:

- puxar para trás um balanço, soltá-lo e observá-lo parar gradualmente;
- virar uma ampulheta e observar a areia descer vagarosamente para baixo;
- colocar os pés na areia da beira do mar e observar, sentindo e ouvindo as ondas envolvê-lo gradualmente.

“Apesar de ter prazer em descobrir processos musicais e compôr o material musical que passará por eles, uma vez que o processo está configurado e carregado, ele funciona por si mesmo” (Ibid, p.305).

Os *loops* lançados em suas obras, segundo o próprio autor (Ibid), não são mecanismos estruturais escondidos, mas estruturas diretas e enfatizadas que permitem o prolongamento da atenção.

“Processo musical gradual também se assemelha à observação do ponteiro dos minutos do relógio: você pode perceber seu movimento depois de acompanhá-lo por pouco tempo” (Ibid, pp.305-306). Aqui, pode-se participar de um tipo de ritual impessoal e de liberação particular. Ao focar neste processo, temos a possibilidade de uma mudança de atenção para fora do sujeito em direção ao próprio processo.

A ideia de um eterno retorno de uma diferença parece estar presente no *loop* (estrutura musical mínima) e seu processo musical gradual presentes na música de Steve Reich, em sua possibilidade de desdobrar inusitadamente, mais do que pelo estacionamento do padrão em torno de uma única forma fechada que não se recombina. Para pensar tal aspecto podemos comparar certas obras de Steve Reich e Philip Glass, onde o segundo privilegia o moto contínuo sem a surpresa e a ambiguidade que caracterizam o trabalho de Reich.

A variedade possível na repetição aponta para a ideia de imanência, conforme Lalande (1993), uma “característica da atividade que encontra no sujeito onde reside, não só, sem dúvida, todo o princípio ou todo o alimento, ou todo o termo do seu desenvolvimento, mas pelo menos um ponto de partida efetivo e um fim real”. O processo musical mínimo (*loop* mínimo) presente na obra de Reich seria um princípio mais forte do que qualquer outra

influência ou origem, e, além disso, seria também o próprio fim, que se rededobra novamente em sua reaparição na saída do *phase-shifting*. Mesmo Reich parece sugerir que a força deste *loop* mínimo seria capaz de apagar o próprio sujeito.

Nietzsche ao trazer os aspectos relacionados ao eterno retorno de forma ambígua, mas deixando claro o seu apreço pela imanência, pela diferença e pela vida, condena os diversos tipos de niilismo e aponta para a possibilidade de uma “gaia ciência”, uma “alegria incondicional com a vida” (Machado, 2011, p.239). Em Reich (1974, p.51), a atividade performática específica envolvida na execução de seu trabalho também seria uma fonte de alegria, que, segundo ele, diminui sua dificuldade.

Nos termos da filosofia trágica e Nietzsche, também podemos pensar de forma semelhante, aceitando o sofrimento com alegria, como parte integrante da vida, pois o aniquilamento do indivíduo “em nada afeta a essência da vida, o mais íntimo do mundo” (Machado, 2005, p.9), ser originário, uno primordial, a vontade.

O herói trágico é negado para nos convencer do eterno prazer do existir, pois, com sua aniquilação, fica restaurada a unidade originária – “a vida eterna da vontade” (Dias, 1997, pp.19-20).

A vontade, o uno primordial, ou o querer é um ser de natureza emotiva que não pode ser pensado como repousando em si mesmo, impassível ou pacífico, mas que traz em si uma guerra sem limites. Vivendo em constante contradição consigo mesmo, em incessante dor, esse ser não pode permanecer por muito tempo indeterminado. Uma força vinda dele mesmo obriga-o a fragmentar-se, a multiplicar-se em seres finitos, a fixar-se em imagens e a produzir o mundo das formas individuais, da realidade fenomênica. O mundo fenomênico, como resultado desse movimento do querer, traz em si as marcas da dor, do despedaçamento do uno primordial e, para se libertar dessa dor, faz um segundo movimento, dessa vez estético, reproduzindo o movimento inicial que a vontade realizou em direção à aparência (Ibid, p.16).

Nas fases mais recentes da obra de Reich, temos a articulação do rigoroso com o fortuito conforme mostra Hillier (2004, p.6) em alguns casos com um caráter trágico, sem que haja necessariamente o aniquilamento de um herói trágico, mas onde podemos pensar em um eterno prazer de existir que se concretiza, por exemplo, no desmembramento da voz nos trabalhos com *tape speech* iniciais de Reich, como *Come out* e *It is gonna rain*, que aqui, servirão como fontes de reincorporação de algo mais próximo de uma realidade fenomênica, com marcas de dor, sua distorção que se aproxima do ruído, sem que haja um novo retorno à aparência.

As características de um eterno retorno do mesmo são expostas por Nietzsche para consolidar seu posicionamento crítico. Servem para problematizar a prática do *loop* na obra de Reich. A ideia de que “tudo vai e volta” é um destes aspectos. O *loop* apresenta este sentido de algo que vai e que necessariamente voltará. Porém, em Reich, percebe-se na duplicação, deslocamento e variação deste *loop* a sua sutil transformação, mostrando que sua prática de ir e vir leva a outro espaço sonoro em alguns casos inclusive “sem volta”. Temos assim, um movimento de “vai e volta” que se desdobra sem que haja a possibilidade de retorno a seu estágio inicial.

Outra noção, de que gira eternamente a roda do ser, também pode ser refutada em Reich, considerando o giro que, como vimos, não tem exatamente um caráter de eternidade e que se aproxima mais da ideia de “devir” do que “ser”, principalmente nas obras iniciais com *tape speech*, onde o movimento e a transformação são aspectos marcantes.

Referências

- ADLINGTON, Robert. Sound commitments. Avant-garde music and the sixties, New York: OUP, 2009
- CAESAR, Rodolfo. The composition of electroacoustic music, Ph.D thesis, University of East Anglia, Norwich, 1992.
- _____. O loop como promessa de eternidade. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador, 2008.
- CAMPOS, C. S.; TRALDI, C. A.; MANZOLLI, Jônatas; Estratégias de estudo e performance do processo de Phase-Shifting utilizado por Steve Reich na obra "Piano Phase" - ANPPOM 2011, 08/2011, Científico Nacional, XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Vol. 1, pp.1217-1222, Uberlândia, MG, BRASIL, 2011
- CHIA-YING Wu. The aesthetics of minimalist music and a schenkerian-oriented analysis of the first movement "opening" of Philip Glass' glassworks. Thesis Prepared for the Degree of master of music. University of North Texas. may 2009.
- DIAS, Rosa. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em O nascimento da tragédia. In: *Cadernos Nietzsche* #3, p. 07-21, 1997.
- HILLIER, Paul. Introduction. In: Steve Reich. *Writings on music, 1965-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- LALANDE, A. *Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia*. Tradução por Fátima Sá Correia et al. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MACHADO, Roberto. Arte, ciência, filosofia. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Org.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. A alegria e o trágico. In: *Leituras de Zaratustra*. Org.: Rosa Dias, Sabrina Vanderlei e Tiago Barros. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.
- REICH, Steve. Notes on ensemble. In: *Art and Artists - Volume 9*, Edições 1-9, Hansom Books, 1974.
- _____. Music as a Gradual Process. In: *Audio Culture: Readings in Modern Music*. A&C Black, 2004.
- TRALDI, Cesar Adriano. O Processo de Phase-Shifting criado por Steve Reich em Obra para Percussão e Eletrônicos em Tempo Real. Resumo. VIII Simpósio de Cognição e Artes Musicais. 2012