

Blocos de sensação e a força afetiva dos timbres no rock independente brasileiro¹

Marcelo Bergamin Conter²
Ligia Maria Lasevicius Perissé³
Juliana Henriques Kolmar⁴

Resumo

No livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari observam a arte como "a linguagem das sensações" (2010, p. 208), sugerindo que ela é capaz de se fazer entrar "nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras" (idem). Ela conserva blocos de sensação na matéria, um composto de perceptos e afectos. Os autores ainda refletem sobre como este fenômeno ocorre na música, observando como os acordes se comportam, pensando-os como afectos. A fim de desdobrar estas teses de Deleuze e inspiradas pelos estudos sobre timbre de Blake (2012) e Elferen (2021), buscamos entender o papel das timbragens na formação de blocos de sensação que induzem músicos e audiência a estados de alteração de percepção similares ao êxtase e ao transe, responsáveis também por potencializar sentidos e criação de perceptos durante performances musicais. As teorias do afeto são chave para este estudo, pois "o afeto levanta a questão sobre se o sentimento pode ou deve ser descrito como significado" (GARLAND, 2020, p. 138), além de nos fazer voltar a atenção para a materialidade do evento musical. Analisamos registros fonográficos e de shows ao vivo de bandas independentes (ativas entre 2015 e 2020) publicados no YouTube, bem como entrevistas que realizamos com seus membros. Os blocos de sensação que nos interessam analisar são aqueles presentes em momentos em que a performance musical converge para uma experiência de escuta sem centro de gravidade, onde é recorrente, por exemplo: a busca pela criação de paisagens sonoras complexas e ricas em parciais harmônicos; ampla e complexa utilização de faixas de frequências dentro do espectro sonoro de mixagem; trechos instrumentais longos; momentos de introspecção; estratificações sonoras através do recurso de looping, que induzem o espectador a uma escuta mais atenta e a uma experiência similar ao transe e ao êxtase. Barry Shank (2014) comenta que tais experiências de escuta conformam uma espécie de força política da beleza musical e que é preciso reconhecermos a força dos afectos que emanam desses momentos. A partir destas constatações, descrevemos os processos de singularização via timbragem desenvolvidos pelos músicos em suas performances ao vivo (ou em estúdio), bem como por eles descritos em seus depoimentos. A presente pesquisa parece apontar que os blocos de sensação analisados, que surgem a partir da interação de elementos humanos e não-humanos, convergem à expansão da virtualidade do timbre e à potencialização de estéticas e políticas dentro do rock independente brasileiro.

Palavras-chave

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), da Fapergs e do CNPq.

² Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul.

³ Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista PIBIC CNPq (Edital IFRS 26/2020).

⁴ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul. Bolsista PIBIC-EM CNPq (Edital IFRS 26/2020).

Timbre; Blocos de Sensação; Afeto; Comunicação; Semiótica.

No presente artigo apresentaremos resultados parciais do projeto de pesquisa *O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica*, que, ao observar a obra de diversas bandas de rock independente ativas na cena nacional entre 2015 e 2020, objetiva compreender como o timbre, na música, é capaz de se comunicar afetivamente. Então, embora seja de nosso interesse mapear a máquina sociotécnica (instrumentos musicais, pedais de efeito, amplificadores) que torna possível os timbres se atualizarem de determinadas formas, bem como refletir sobre a manifestação sonora do timbre (como um atual), a meta da pesquisa é a de descrever as semioses afetivas do timbre, desdobramentos que ocorrem após sua manifestação e que são capazes de transformar a sociedade, os gêneros musicais até mesmo o próprio timbre, expandindo sua virtualidade.

Esta proposta se apoia na leitura que Deleuze faz da filosofia dos estoicos, em *Lógica do Sentido* (2007), e de Espinoza, em *Espinoza e as três Éticas* (2011), demonstrando como os signos se comportam tal como afetos: "Os signos não têm por referente direto objetos. São estados de corpos (afecções) e variações de potências (affectos) que remetem uns aos outros. Os signos remetem aos signos." (DELEUZE, 2011, p. 180). Assim, ao invés de uma semiótica classificatória, estaríamos operando através de uma semiótica processual, que pretende refletir sobre seus objetos de estudo em sua duração. As teorias do afeto são chave para este estudo, pois "o afeto levanta a questão sobre se o sentimento pode ou deve ser descrito como significado" (GARLAND, 2020, p. 138), além de nos fazer voltar a atenção para a materialidade do evento musical.

Ao longo de três anos e meio, o projeto realizou diversas formas de coleta de material: análise de registros fonográficos, pesquisa de campo, matérias jornalísticas, e, em especial, vídeos de performances ao vivo publicados no YouTube e entrevistas semiestruturadas que realizamos com músicos de diversas bandas. Nessas conversas, notamos que os artistas têm de fato grande interesse em refletir sobre o timbre e seu papel na música. O timbre parece estar relacionado à dimensão sensacional da música, à possibilidade de colocar os corpos do público em um estado alterado de percepção, em especial em performances ao vivo, quando o volume alto potencializa a qualidade multissensorial do som, ao fazer vibrar nossos ossos e entranhas.

Assim, buscamos compreender o papel das timbragens na formação de blocos sonoros que induzem músicos e audiência a tais estados alterados de percepção, similares ao êxtase e ao transe, responsáveis por potencializar sentidos e a criação de perceptos durante performances

musicais das bandas analisadas. A partir das relações entre músicos, plateia, instrumentos musicais, equipamentos de áudio, palco, queremos compreender como os afetos e perceptos derivados dos métodos de timbragens transformam a experiência de escuta, bem como expandem a virtualidade do timbre.

1 Blocos de sensação no rock independente brasileiro

No livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari reconhecem na arte uma capacidade singular de conservar perceptos e afectos, isto é, percepções e afecções que foram arrancadas dos objetos, dos estados, daqueles que as experimentam, e tornadas independentes. "[...] são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido" (2010, p. 194). Como consequência, ela conserva blocos de sensação na matéria (um composto de perceptos e afectos). Tais blocos de sensação se formam nas obras artísticas através dos meios e materiais envolvidos para sua composição.

E o material é tão diverso em cada caso (o suporte da tela, o agente do pincel ou da brocha, a cor no tubo), que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação, de fato; a preparação da tela, o traço do pelo do pincel faziam evidentemente parte da sensação, e muitas outras coisas antes de tudo isso. (2010, p. 196)

Na música não é diferente. As sensações que ela nos evoca são constituídas por cordas de aço ou nylon, captadores de alnico ou ferrite, as diversas ligas metálicas que moldam os pratos, peles hidráulicas, pedais analógicos ou digitais de modulação sonora e assim por diante. Na perspectiva que estamos adotando, não podemos pensar sobre blocos de sensação na música ignorando as materialidades envolvidas. Os blocos de sensação que nos interessam analisar são aqueles presentes em momentos em que a performance musical converge para uma experiência de escuta sem centro de gravidade, onde é recorrente, por exemplo: a busca pela criação de paisagens sonoras complexas e ricas em parciais harmônicos; ampla e complexa utilização de faixas de frequências dentro do espectro sonoro de mixagem; trechos instrumentais longos; momentos de introspecção; estratificações sonoras através do recurso de looping, que induzem o espectador a uma escuta mais atenta e a uma experiência similar ao transe e ao êxtase.

O rock independente é particularmente interessante para observar blocos de sensação dessa ordem. Acontece que, conforme Blake (2012), este gênero musical não se organiza por sonoridades identitárias, mas por heterogeneidade timbrística. O timbre aqui não será sinônimo de orquestração, de quais instrumentos eu vou usar para executar uma determinada passagem, pois cada instrumento passa por diversos efeitos de modulação (geralmente através de pedais)

como distorção, reverberação, delay, equalização etc. Assim, a exploração de timbres torna-se central na composição e produção musical. Tal exploração pode ocorrer inclusive ao longo da duração de uma mesma música. Por isso, nos interessa pensar no timbre não em sua capacidade de identificação, e sim em sua capacidade de diferenciação: "[...] o timbre pode ser inegavelmente definido como diferença sonora: cada som tem uma tonalidade única, independentemente de ter uma altura melódica identificável, independente do volume e permanecendo reconhecivelmente constante apesar do desenvolvimento duracional" (ELFEREN, 2021, p. 21⁵). Essa natureza do timbre é o que torna um tanto difícil falar sobre o fenômeno, pois ele se transforma constantemente ao longo do tempo. Uma nota executada no piano, por exemplo, não perde apenas volume progressivamente, mas perde também sua riqueza espectral, uma vez que as parciais harmônicas vão perdendo força progressivamente, das mais agudas às mais graves. "A relação entre duração e timbre é possivelmente ainda mais reveladora da instabilidade do conceito que define timbre como diferença sonora. Existem muito poucos sons que são absolutamente constantes ao longo de sua manifestação audível" (idem, p. 20⁶). Essas mudanças estão diretamente relacionadas aos objetos que emitem os sons. É preciso atentar à materialidade dos equipamentos e instrumentos, pois eles condicionam o modo como os timbres irão soar.

Ao se manifestar acusticamente, os timbres são corpos sofrendo constantes afecções, mudando de estado dependendo do ambiente onde seu som reverbera e quais corpos atinge⁷, tal como a noção de afeto em Espinoza: "Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções" (SPINOZA, 2017, p. 98). Ou seja, além de se manifestar acusticamente (material), os timbres também se manifestam como signos (imaterial): conseguimos imaginar o timbre de um violão ou de um piano qualquer, pois temos uma imagem média criada pela memória que temos de diversos violões e diversos pianos, mesmo que cada um tenha sua sonoridade específica. Essa dualidade reserva certas características da semiologia de Saussure (2017): por vezes o princípio de arbitrariedade se manifesta, quando, por exemplo, descrevemos um timbre como "gordo", "brilhante", "crocante", apoiando-nos em outros sentidos para tentar

⁵ Tradução nossa. No original: [...] timbre can undeniably be defined as sonorous difference: every sound has a unique tone colour, regardless of whether it has an identifiable pitch, independent of loudness, and remaining recognizably constant despite durational development

⁶ Tradução nossa. No original: The relation between duration and timbre is possibly even more revealing of the instability of the concept of timbre as defined through sonorous difference. There are very few sounds that are absolutely constant over the course of their audible manifestation

⁷ Por exemplo: os timbres arranjados em uma passagem de som soarão mais abafados na hora do show, porque a presença do público muda as características acústicas da casa de espetáculos.

significar aquilo que nos afeta sensorialmente. Mais interessante é notar como os timbres operam como um sistema, como uma virtualidade que permite o deslizamento de sentidos, de novas relações possíveis, que não dependem de agentes humanos para tanto, embora se façam neles e através deles. Respeitando estes fundamentos do estruturalismo, não podemos, no entanto, negar a importância da escuta na compreensão do timbre como uma virtualidade, questão que vamos explorar no próximo item.

2 A escuta e a timbragem como ato político no rock independente

Dois conceitos importantes para pensar a escuta no rock independente são a escuta reduzida, como propõem Schaeffer (1966) e Chion (1983), e a escuta virtuosa, de Sterne (2003).

A escuta reduzida utiliza-se de princípios presentes na música acusmática para a percepção de um som a partir de suas qualidades sonoras, distanciando-o de sua fonte original, sentido ou contexto. Trata-se de:

[...] uma fuga das escutas condicionadas, as escutas cultural e natural, que tratam o som, respectivamente, como signo e índice. [...] No entanto, seu fim não é negar as escutas do som como índice ou signo, ou colocar em xeque as noções de escuta que temos como se tivéssemos sido iludidos por nosso sentido. (REYNER, 2011, p. 103)

No rock independente, a escuta reduzida aparece como parte do processo de percepção da sonoridade, principalmente quando músicos e público buscam fechar os olhos para se concentrar no sentido da audição. Este ato remete ao processo de isolar o som (e as características nele presentes) dos meios que o fazem chegar ao ouvinte. Estivalet (2021) propõe compreender tal fenômeno como uma *dominância sônica introspectiva*:

O músico [Matheus Valente, baixista da banda Céu de Vênus] reconhece que gêneros *indie* como o *pós-rock* e o *shoegaze* “acabam agregando um público introspectivo”, que mesmo em um show ao vivo, tanto a banda quanto o público estão “sentindo o som”, “curtindo de olho fechado” e que a plateia “não tá só dançando pra isso” (ESTIVALET, 2021, p. 14).

Entretanto, o uso deste recurso no rock independente é feito como uma escuta de passagem, pois, ao contrário de uma execução de música acusmática, não exige o rompimento definitivo entre os sons e os objetos que os emitem. Nesse estágio da escuta, busca-se uma concentração do sensível, voltando-se aos fenômenos estritamente sonoros e asignificantes, buscando compreender e analisar o material sonoro não a partir de sua causa, fonte ou contexto e sim pelas qualidades sonoras/espectrais dele. A escuta reduzida, no caso aqui estudado, é utilizada como uma ferramenta do processo de percepção aguçada das timbragens para, depois, dar lugar novamente ao reconhecimento dos meios utilizados na criação destas. É o que Sterne

denomina escuta virtuosa (STERNE, 2003). Nesse caso, o ouvinte possui notável habilidade em perceber detalhes sonoros, distinguir nuances e variações. Entre estes detalhes inclui-se a consciência sobre a influência das materialidades sobre o som. Por exemplo, um mesmo som apresentará características espectrais diferentes se tocado em um alto-falante de celular ou em caixas de som de alta performance, bem como em uma sala que proporcione alta reverberação das frequências (um galpão vazio) em comparação a uma sala que tenha recebido tratamento acústico (um estúdio de gravação).

No rock independente, possuir uma escuta virtuosa em relação às timbragens torna o ouvinte capaz de perceber e apreciar minuciosamente as atualizações dos timbres experimentados. Aos músicos, esta habilidade serve como uma das principais referências para a atualização das timbragens utilizadas em suas composições. As sonoridades das bandas que estamos estudando remetem predominantemente ao pós-punk e ao pós-rock, gêneros mais abertos à exploração sonora. Tal como o dito 'rock instrumental brasileiro' estudado por Pires, "[a]s letras e vocais, elementos de grande importância dentro do rock, não eram mais fundamentais. Em parte, esses elementos perderam espaço para as ambiências, timbres e os temas que eram criados a partir da experimentação musical" (PIRES, 2015, p. 22). Essa abordagem perante a composição musical provoca novos hábitos perceptivos, desenvolvendo, tanto para os músicos quanto para os espectadores, uma maior sensibilidade para as variações timbrísticas.

Um show de rock, cabe lembrar, costuma estabelecer uma certa relação violenta com seus ouvintes. O volume alto, perto ou até extrapolando o limiar da audição saudável, a distorção, os pratos de ataque sendo espancados, os gritos e o domínio espectral das frequências médias impossibilitam a conversa entre espectadores. Podemos reagir dançando, cantando junto, vaiando, saindo do ambiente, mas é impossível não ser afetado sensorialmente pela experiência que compartilhamos coletivamente. Os sons que compõem uma música exercem algo em nós, atravessam nosso corpo, criam sensações e sentidos, modificando o modo como percebemos e interagimos com o mundo. Mas, para além disto, a timbragem é também um ato político. Não estamos, portanto, querendo refletir sobre as emoções que tomam conta dos espectadores. Seguindo os estoicos, Espinoza (SPINOZA, 2014) e Deleuze (2007; 2011), entendemos que o afeto é uma força, uma intensidade ou uma sensação que é resultado de uma ação de um corpo contra outro. Como defendem William Mazzarella (2009) e Claire Hemmings (2005), afeto não pode ser confundido com emoção. As emoções, as sensações de alegria, tristeza, todo tipo de transformação corporal que uma música pode desenvolver em nossos corpos, são tipos de afetos, mas o conceito de afeto é mais amplo que isso. Assim, é preciso

compreender que os timbres *passam* pelos corpos dos ouvintes e seguem transformando, agora não mais um indivíduo, mas a comunidade política que ali se formou,

[...] em que lutas agonísticas pelo poder constituem suas atividades diárias. Mas nem todas as diferenças. Uma comunidade política abrange apenas algumas diferenças, apenas aquelas diferenças que são consideradas legítimas. Esse é o entendimento que Jacques Rancière traz para a intersecção da estética e da política. O ato musical estético muda a forma do político. Pode tornar vozes anteriormente inarticuladas de tal maneira que sua beleza não pode ser negada e, ao fazê-lo, estender o alcance do político para incluir essas vozes em sua comunhão incoerente. (SHANK, 2014, p. 3⁸)

Faz parte do discurso do rock independente reconhecer a agência dos equipamentos envolvidos no processo de timbragem, como veremos no próximo tópico. Ao colocar de lado a escuta reduzida, e acessar novamente a materialidade presente nas timbragens, o ouvinte já se coloca em um estado de significação, voltando-se aos processos de expansão de sentidos e da virtualidade do timbre. A partir destas constatações, descrevemos os processos de singularização via timbragem desenvolvidos pelos músicos em suas performances ao vivo (ou em estúdio), bem como por eles descritos em seus depoimentos.

3 Transe e êxtase na escuta do rock independente brasileiro

Nas entrevistas que realizamos, os artistas relataram estados de concentração e consciência similares ao transe e ao êxtase durante suas performances. Esse tipo de reação também parece ocorrer com o público nas performances da banda paulista E a Terra Nunca Me Pareceu Tão Distante, como constata o guitarrista Luden Viana: "Acho que isso que cê falou de escuta reduzida acontece muito, cara, é bem comum a gente levantar a cabeça e ter uma galera de olhos fechados vendo o show. Bem, bem comum, bem comum mesmo!" (VIANA, 2018, n.p.). O arranjo de timbragens aparece como uma ferramenta para propor atmosferas capazes de induzir estados de concentração, introspecção, meditação, de atordoamento, catarse, agressividade, ou ainda que alterem as percepções do espaço pelo qual o som circula.

De acordo com Zeca Viana, tais arranjos "[...] instalam um tipo de suspensão temporária que é justamente minha intenção, tirar o ouvinte ali, a plateia, a audiência, de um momento cotidiano, e instalar um momento de atmosfera, uma suspensão momentânea" (VIANA, 2020,

⁸ Tradução nossa. No original: [...] where agonistic struggles for power constitute its daily activities. But not all differences. A political community embraces only some differences, only those differences that are felt to be legitimate. This is the understanding that Jacques Rancière brings to the intersection of aesthetics and politics. The aesthetic musical act changes the shape of the political. It can render previously inarticulate voices in such a manner that their beauty cannot be denied and, in so doing, extend the range of the political to include these voices in its incoherent communion.

n.p.). Observamos que estas "atmosferas" têm em comum a presença de texturas sonoras complexas e ricas em parciais harmônicos; ampla e complexa utilização de faixas de frequências dentro do espectro sonoro de mixagem; trechos instrumentais longos e o uso de estratificações sonoras através de repetições que podem induzir o ouvinte a uma escuta que privilegia as variações timbrísticas que serão sobrepostas às camadas anteriores.

Acho que tem um lance de repetição de frase e de tema que entra um pouco na questão de transe, assim, acho que dá pra citar [a música] *PMR*⁹, basicamente, que ela começa bem devagar, com mais espaço, e enfim chega num momento catastrófico que tá um barulho e isso demora sete minutos para ser construído. Mas é basicamente construído todo em cima de um motivo que são quatro ou cinco notas [...] e é isso durante muito tempo [...]. (THEODORO, 2018, n.p.)

A construção de *PMR* (2014), da banda E a Terra Nunca Me Pareceu Tão Distante, embora sedimentada na circularidade entre duas progressões de acorde (Ré maior e Si menor / Ré maior e Fá sustenido menor) e de uma linha melódica simples, depende sobretudo da variação dos timbres para desenvolver intensidades, variações de potência, densidades que irão compor os blocos de sensação da peça. A alternância entre guitarras limpas e distorcidas e a aplicação de outros efeitos de ambientação como o delay e o reverb carregam dramaticamente a textura sonora da peça. O que contribui para uma escuta virtuosa das timbragens na performance é a construção lenta da composição, apresentando um instrumento por vez e repetindo as linhas melódicas e harmônicas incessantemente, fazendo que o ouvinte entre em uma espécie de transe, ignorando as relações entre as notas e focando mais nas timbragens.

Para Mario Arruda, da banda Supervão, o timbre e o transe se conectam na medida em que nosso entendimento e percepção daquele som sofre alterações no decorrer do tempo em que escutamos ele:

[...] o acontecimento do transe é proporcionado pelo timbre e pela duração. O delay repete, mas o negócio é mais a repetição do timbre com o delay, por exemplo, ficar tocando ele por dois minutos, é quando chega naquele momento em que a pessoa que ouve parece que não tá acontecendo nada diferente. Quando ela entra em um teto "bah, mas tá igual a dois minutos!" [...] Não há, na música, uma coisa que repita por mais de dois minutos... uma parte, ela muda. [...] O transe é meio que assim, quando o território se instalou, se instalou ali um território devido ao som. (ARRUDA, 2019, n.p.)

Este pensamento se faz presente nas performances da banda. Nos primeiros minutos da performance da Supervão no CCSP em agosto de 2019¹⁰, o trio cria lentamente esse território através de *drones* no tom de Sol maior pelo baixo, guitarra e sintetizador, seguidos de elementos

⁹ Uma versão ao vivo da música realizada no Estúdio Showlivre, em 2015, pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=Iu7rTbvPybI>. Último acesso em 26 de Agosto de 2021.

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G9niP9-b9ls>. Último acesso em 26 de Agosto de 2021.

percussivos e da voz de Mario Arruda. Cada elemento sonoro é empregado, primeiro, de forma mais rarefeita, aumentando sua participação na duração da música até que a composição atinge um ápice de complexidade textural, agora já com um bumbo constante remetendo a uma *rave*. Todos os elementos sonoros passam por uma série de efeitos, com destaque para o reverb e o delay. Tudo isso contribui para a instauração de um território, como se preparasse o espectador para uma escuta mais concentrada para se deixar levar pelos afectos e perceptos dos timbres.

Os métodos para direcionar o espectador a um estado de introspecção (e, quem sabe, até de transe) variam bastante. Analisamos um registro do show de My Magical Glowing Lens, de 2017, no Centro Cultural São Paulo, da turnê de lançamento do álbum *Cosmos* (2017), disponibilizado no YouTube¹¹. Observamos dois trechos que apresentam blocos de sensação contrastantes. No primeiro trecho, que inicia aos 35 minutos do vídeo, a performance está centrada nas estruturas do sistema tonal, durante a execução da música *Portal*. Na segunda, a partir dos 41 minutos, os músicos adotam uma perspectiva mais exploratória dos timbres, criando variações a partir do tema da canção e aproximando-se do *noise music*.

Em *Portal*, o reverb aparece como um efeito importante para a composição timbral no teclado, voz e guitarra. Gabriela Terra utiliza o pedal de reverb Holy Grail da Electro Harmonix. O efeito funciona como um simulador de ambientes e, conseqüentemente, prolonga o tempo de duração dos sons emitidos pelo instrumento. É possível inclusive criar sons artificiais que não podem ser obtidos em nenhum tipo de ambiente físico. O tecladista Pedro Moscardi acompanha os acordes com um simulador de órgão elétrico, intensificando a sensação de prolongamento dos acordes da guitarra. Melinda Latour (2018) ao analisar as técnicas do guitarrista Carlos Santana, comenta como efeitos desse tipo se aproximam da filosofia New Age e a busca pela transcendência, como se a busca pelo *sustain* fosse uma forma dos guitarristas confrontarem a morte em um nível metafórico. A introdução de *Portal* é construída de modo a realçar o prolongamento "sobrenatural" (metaforicamente falando) dos acordes, que são atacados com grandes intervalos de tempo.

Ao final, para realizar a transição para a próxima música, o conjunto realiza um trecho instrumental em que exploram o tema de *Portal* com improvisos. Todos os instrumentos (com exceção da voz e da bateria) realizam variações timbrísticas abandonando a execução melódica, rítmica e harmônica da canção. Neste momento, as faixas de frequência de cada instrumento se ampliam e se sobrepõem, gerando uma zona de indiscernibilidade dos timbres, que se torna ainda mais confusa quando Gabriela liga seu pedal de flanger, um Electric Lady da Mooer, que

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xRxKb9glzRE>. Último acesso em 26 de Agosto de 2021.

varre o espectro de frequências. A banda volta para o formato canção e executa a música *Summer Nowhere*, para logo em seguida realizar mais um longo bloco de improvisos. Desta vez, já encerrando o show, Gabriela se agacha diante dos pedais e passa a manipulá-los, operando-os como instrumentos musicais, realizando uma espécie de "solo de pedaleira" que irá se resolver em uma performance de noise, com todos os músicos realizando o máximo de barulho possível com cada instrumento.

Essas variações entre trechos que seguem o formato canção e trechos de exploração sonora, provocam o espectador a oscilar entre uma escuta reduzida e uma escuta virtuosa. A um tempo, ouvimos timbres artificiais que não sabemos bem como se formam (pois não conseguimos enxergar a configuração dos pedais) e somos reiteradamente lembrados dos meios envolvidos na formação dos sons, quando ocorrem microfônias (acidentais ou propositais), quando os músicos se sentam diante dos pedais, quando atacam os instrumentos de forma não usual (raspando as palhetas nas cordas, batendo contra o corpo), quando conseguimos distinguir de qual amplificador está saindo cada som. Durante os momentos de exploração sonora, em especial, somos provocados a filtrar, em meio ao caos sonoro, os elementos espectrais de cada instrumento, numa espécie de deriva sonora, em meio à *dominância sônica introspectiva* proposta por Estivalet (2020).

Os timbres se tornam mais intensos devido ao emprego dos diversos pedais de efeito utilizados por Gabriela. Em sua pedaleira, além dos pedais de reverb e flanger já mencionados, a guitarrista leva um afinador (Boss Chromatic Tuner TU-2), um harmonizador (Boss Super Shifter PS-5), três pedais de distorção (Fuzzface, Turbo Distortion, Mega Distortion), um phaser (Electro Harmonics Small Stone), um vibrato (TC Eletronics Shaker) e um delay/looper (TC Eletronics Flashback). Gabriela reconhece que os blocos de sensação que se manifestam a partir de suas criações se fazem através dos meios (em especial dos pedais de efeito):

Cê consegue explorar a ideia de profundidade com o delay, a ideia de espaço, sei lá, dentro de uma caverna, dentro de seja o que for com o reverb, aí com distorção cê consegue expressar agressão, não, agressão não, mas agressividade, sei lá, intensidade. [...] tô com os mesmos pedais faz muito tempo, eu vou trocando, tipo, pro EP era uma ordem aí pro *Cosmos* já é outra ordem e assim cê vai explorando eles, mesmo, mudando eles. Pra mim o som tem algo invisível mesmo, né? Que a gente não consegue mais atingir racionalmente, uma parada que a gente mais sente do que pensa, e eu acho que os pedais são muito bons pra explorar isso [...]. (TERRA, 2018, n.p.).

Quando os músicos se permitem experimentar variações na ordem dos pedais, interações com outros equipamentos ou modificando a quantidade de efeito que adicionam, eles estão gerando afetos que expandem a virtualidade do timbre, reafirmando a organização do rock

independente como um sistema semiótico que se auto organiza por singularidades sonoras ao invés de identidades sonoras, como bem constatou Blake (2012).

4 Considerações finais

Nos trechos analisados, há intencionalmente o uso de timbragens, trechos instrumentais longos e paisagens sonoras ricas em parciais harmônicos com ampla e complexa utilização de faixas de frequências. Estes exemplos parecem retratar alguns dos agenciamentos presentes na construção das atmosferas de deriva, transe, êxtase e introspecção. A escuta destas timbragens resulta e é resultante de afetos e perceptos que são capazes de transformar a própria experiência de performance e escuta.

A exploração dos timbres no rock independente brasileiro é uma afirmação estética e política que resulta na instauração de blocos de sensação, territórios, signos e afetos, que podem levar os músicos e ouvintes a momentos de percepção alterados, bem como a indução a um regime de escuta passível de proporcionar experiências similares ao transe e o êxtase. Barry Shank (2014) comenta que tais experiências de escuta conformam uma espécie de força política da beleza musical e que é preciso reconhecermos a força dos afetos que emanam desses momentos: "A experiência da beleza musical confirma em seus ouvintes a sensação de que esse momento de escuta traz consigo a promessa de que as coisas estão bem, de peças se encaixando, conjuntos emergindo de muito mais do que riffs e ritmos reunidos. Esse afeto é poderoso" (SHANK, 2014, p. 2).

Ainda que este trabalho esteja em fase de desenvolvimento, os materiais analisados nos levam a entender que estão presentes, além dos elementos antes citados, momentos em que é possível observarmos processos de timbragem que convergem à expansão da virtualidade do timbre e à potencialização de estéticas e políticas no rock independente brasileiro.

Referências bibliográficas

ARRUDA, Mario. Depoimento. Porto Alegre, ago. 2019. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (1h8min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

BLAKE, David K. **Timbre as differentiation in indie music**. Music Theory Online, vol. 18, n. 2, 2012.

CHION, Michel. **Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale**. Paris: Editions Buchet/ Chastel, 1983.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

E A TERRA NUNCA ME PARECEU TÃO DISTANTE. **E a Terra Nunca Me Pareceu Tão Distante.** São Paulo: Estúdio Nimbus / Estúdio El Rocha / Record Union, 2013. 26min.

ELFEREN, Isabella van. Timbre: **Paradox, Materialism, Vibrational Aesthetics.** New York: Bloomsbury Academic, 2021.

ESTIVALET, Felipe Viana. **Virtuosismo da escuta e produção de introspecção.** Poderes do som: Políticas, escutas e identidades, 2020. p 222.

ESTIVALET, Felipe Viana. **“VIVA O SOM!” A atualização de práticas de escuta em subgêneros do rock independente em Curitiba a partir das plataformas de streaming de áudio.** Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. 2021.

GARLAND, Shannon. **Exigimos o Amor: A Música como Articuladora de Afetos Políticos.** In: CASTANHEIRA, J.C. S. et. al. Poderes do Som: Políticas Escutas e Identidades. Florianópolis: Editora Insular, 2020. p. 127-152.

HEMMINGS, Clare. Invoking Affect: cultural theory and the ontological turn. In: **Cultural Studies.** Vol. 19, no 5. 2005. pp. 548-567. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502380500365473>>. Acesso em 19 nov. 2014.

LATOUR, Melinda. Santana and the metaphysics of tone. Feedback loops, volume knobs, and the quest for transcendence. In: FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z (Orgs.). **The relentless pursuit of tone: timbre in popular music.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2018. p. 212-232.

MAZZARELLA, William. Affect: what is it good for? In: DUBE, Saurabh (Org.). **Enchantments of Modernity: Empire, Nation, Globalization.** New York: Routledge, 2009.

MELO, Fabrício; PALOMBINI, Carlos. **O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens.** In Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música Brasília, XVI, 2006. Anais da ANPPOM. p. 817-820.

MY MAGICAL GLOWING LENS. **Cosmos.** Espírito Santo. Honey Bomb Records / Subtrópico / PWR Records, 2017. 39min.

PIRES, Victor de Almeida Nobre. **Além do pós-rock.** As cenas musicais contemporâneas e a nova música instrumental brasileira. Maceió: Edufal, 2015.

REYNER, Igor Reis. **Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta.** Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cultrix, 2017.

SHANK, Barry. **The political force of musical beauty.** Durham and London: Duke University Press, 2014.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines.** Nouvelle Édition. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

STERNE, Jonathan. **The audible past: cultural histories of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

SUPERVÃO. **Lua Degradê**. Porto Alegre: Lezma Records / Casinha, 2016. 19min.

TERRA, Gabriela. Depoimento. Porto Alegre, jun. 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (44min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

THEODORO, Lucas. Depoimento. nov. 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (1h11min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

VIANA, Luden. Depoimento. nov. 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (1h11min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

VIANA, Zeca. Depoimento. Webconferência, Canoas, mai. 2020. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (1h14min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.