Timbragem e criação de afetos no rock independente brasileiro^[*]

Timbre and affect creation in Brazilian indie rock

Marcelo Bergamin Conter^[**] / bconter@gmail.com

Ligia Maria Lasevicius Perissé^[***] / ligialasevicius@gmail.com

Juliana Henriques Kolmar^[****] / julianakolmar@gmail.com

Demétrio Jorge Rocha Pereira^[*****] / demetriopereira@gmail.com

RESUMO

Objetivando compreender potencialidades comunicacionais e afetivas da música, observamos a formação de blocos de sensação que provocam a percepção a franquear limiares de êxtase e de transe, responsáveis também por potencializar sentidos e criação de perceptos durante performances musicais. Entrevistamos integrantes de bandas independentes brasileiras ativas entre 2015 e 2020 e analisamos registros fonográficos e shows ao vivo publicados no Youtube. Em seguida, descrevemos os processos de singularização via timbragem desenvolvidos. Os resultados sugerem que os blocos de sensação analisados, surgidos da interação de elementos humanos e não-humanos, expandem a virtualidade do timbre e potencializam estéticas e políticas no âmbito do rock independente brasileiro.

Palavras-chave:

Timbre; blocos de sensação; afeto; comunicação; semiótica.

ABSTRACT

Aiming to understand the communicational and affective potentialities of music, it is observed the role of timbre in the formation of blocks of sensation that provoke perception to cross thresholds of ecstasy and trance, also responsible for potentializing meanings and the creation of perceptos during musical performances. We interviewed members of Brazilian indie rock bands active between 2015 and 2020 and analyzed both their phonographic records and live shows published on Youtube. We then describe the processes of singularization that have been developed. The results suggest that the analyzed blocks of sensation, arising from the interaction of human and non-human elements, expand the virtuality of timbre and potentiate aesthetics and politics within the scope of Brazilian indie rock.

Keywords:

Timbre; blocks of sensation; affect; communication; semiotics.

^[*] 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.

^[**] Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS). Rua General Osório, 348 - Centro, Bento Gonçalves (RS).

^[***] Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Rua Senhor dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre (RS).

^[****] Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Av. Dr. Nilo Peçanha, 1600 - Boa Vista, Porto Alegre (RS).

^[*****] Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Avenida César Seara, 356 - Carvoeira, Florianópolis (SC).

Este artigo apresenta análises realizadas no âmbito do projeto de pesquisa *O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica*, que observou obras de diversas bandas de rock independente brasileiras ativas entre 2015 e 2020¹, objetivando compreender a comunicação afetiva do timbre na música. Embora interesse mapear as máquinas sociotécnicas (instrumentos musicais, pedais de efeito, amplificadores e suas relações com músicos e público) que modulam a atualização do timbre, bem como investigar a manifestação sonora do timbre como um atual, nossa meta principal é investigar os desdobramentos do timbre em semioses afetivas capazes de transformar hábitos sociais, gêneros musicais e o próprio timbre enquanto virtualidade em expansão.

Tal proposta se apoia nas leituras deleuzeanas do estoicismo em *Lógica do Sentido* (Deleuze, 2007) e do espinosismo em *Crítica e Clínica* (Deleuze, 2011), compêndio de textos onde lemos que o signo diz o afeto, pois remete a misturas de corpos em embate fortuito: “Os signos não têm por referente direto objetos. São estados de corpos (afecções) e variações de potências (afectos) que remetem uns aos outros. Os signos remetem aos signos” (Deleuze, 1997, p. 180). A semiótica que aí se encaminha, em vez de ocupar-se em fixar e aplicar categorias, surpreende seus “objetos” em devir. A uma tal semiótica importaria estudar muito especialmente as teorias do afeto, já que o afeto não apenas “levanta a questão sobre se o sentimento pode ou deve ser descrito como significado” (Garland, 2020, p. 138), como chama atenção para a materialidade da comunicação musical.

Entre dezembro de 2017 e julho de 2021, realizamos diversas formas de coleta de material: análises de registros fonográficos, pesquisas de campo, seleção de matérias jornalísticas e, em especial para o presente artigo, vídeos de performances ao vivo publicados no YouTube e entrevistas semiestruturadas com integrantes de diversas bandas, que demonstraram, com efeito, grande disposição em pensar o papel da timbragem na música. A atenção ao timbre aparece nas entrevistas relacionada à superfície sensorial da música, à tendência de produzir nos corpos um regime alterado de percepção, sobretudo em performances ao vivo, quando o volume alto potencializa a qualidade multissensorial do som, trabalhando em profundidade uma tatilidade da sensação, fazendo vibrar nossos ossos e entranhas. Buscamos compreender o papel da timbragem para a formação de blocos sonoros que provocam essa superficialização da percepção que, tendente ao êxtase e ao transe, potencializa

sentidos e a criação de perceptos durante performances musicais das bandas analisadas. É considerando as diversas e complexas relações entre músicos, plateia, instrumentos musicais, equipamentos de áudio e disposição do palco que queremos compreender como os afetos e perceptos alcançados pela timbragem transformam a experiência de escuta e expandem a virtualidade do timbre.

Blocos de sensação no rock independente brasileiro

No livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2010, p. 194) reconhecem na arte uma capacidade singular de conservar perceptos e afectos, isto é, percepções e afecções que se tornam independentes uma vez arrancadas aos objetos e aos estados daqueles que as experimentam: “são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”. A arte assim conservaria blocos de sensação compostos de perceptos e afectos, blocos formados por meio dos materiais mobilizados na 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. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 196)

Na música não é diferente. As sensações musicais variam conforme coloquem em jogo cordas de aço ou de nylon, captadores de alnico ou de ferrite, diferentes ligas metálicas que moldam os pratos, peles hidráulicas, pedais analógicos ou digitais de modulação sonora etc, questão que investigamos em texto anterior (CONTER; GULARTE, 2021). Acompanhamos uma perspectiva que não ignora as materialidades ao investigar os blocos de sensação em música.

Ora, queremos investigar aqueles blocos de sensação produzidos quando o acontecimento musical concorre para uma experiência de escuta sem centro de gravidade, onde recorrem, por exemplo: a dilatação de paisagens sonoras ricas em parciais harmônicos; uma ampla e complexa sobreposição de faixas de frequência no espectro sonoro de mixagem; trechos instrumentais longos e introspectivos; estratificações sonoras através do recurso de *looping*, que suscitam uma escuta mais atenta e uma experiência próxima

1 – O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa e está cadastrado na Plataforma Brasil, CAAE 87710818.0.0000.8024.

ao transe e ao êxtase. O rock independente² é particularmente rico em blocos de sensação dessa ordem. Autores como Blake (2012) têm observado que esse gênero musical não se organiza por sonoridades identitárias, mas se atualiza e se desenvolve por heterogeneidade timbrística.

O timbre não será aqui sinônimo de orquestração, isto é, de quais instrumentos devo usar para executar uma determinada passagem, pois cada instrumento passa ainda por efeitos de modulação (geralmente através de pedais) diversos, como distorção, reverberação, *delay*, equalização etc. Assim, a exploração de timbres torna-se central na composição e produção musical. Tal exploração não raro irrompe inesperadamente, inclusive, no decorrer de uma canção. Interessa-nos, pois, pensar o timbre em sua capacidade não de identificação, mas de diferenciação: “[...] cada som tem uma tonalidade única, independentemente de ter uma altura melódica identificável, independentemente do volume e permanecendo reconhecivelmente constante apesar do desenvolvimento duracional”³ (Elferen, 2021, p. 21, trad. nossa).

Essa natureza singular é o que torna um tanto difícil falar sobre o timbre, pois ele se transforma constantemente ao longo do tempo. Uma nota executada no piano, por exemplo, vai perdendo não apenas volume, mas também riqueza espectral, à medida que enfraquecem as parciais harmônicas, 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 audível⁴ (Elferen, 2021, p.20, trad. nossa).

É que, ao se manifestar acusticamente, os timbres remetem a corpos sofrendo constantes afecções, mudando de

estado dependendo do ambiente onde reverberam e de quais outros corpos atingem: timbres pré-arranjados na passagem de som, por exemplo, soarão mais abafados durante o show, já que a presença do público muda as condições acústicas da casa de espetáculos. A variação contínua está diretamente relacionada aos materiais: não apenas a materialidade dos equipamentos e instrumentos, como a temperatura, a umidade, toda uma meteorologia condiciona e modifica o timbre.

Mas, além de decorrer de variações materiais, o timbre também se expressa como signo imaterial: conseguimos imaginar o timbre de um violão ou de um piano qualquer, pois dispomos de uma imagem média, criada pela memória, integrando diversos violões e diversos pianos, mesmo que cada um tenha sua sonoridade específica. Uma noção spinozista de afeto contemplará tanto variações corporais quanto as suas respectivas ideias: “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)⁵.

Interessa notar os timbres operando como um sistema, como virtualidade que permite o deslizamento de sentidos, de novas relações possíveis, à margem da agência humana, ainda que se faça também através dela. Considerados esses fundamentos do estruturalismo, não negaremos a importância da escuta na compreensão do timbre como virtualidade, questão que exploramos na próxima seção.

A escuta e a timbragem como ato político no rock independente

Dois conceitos importantes para pensarmos 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 reivindica princípios

2 – O termo “independente” (*indie*) vem do fato de que, inicialmente, as bandas do gênero se autoproduziam ou contavam com apoio de pequenos selos, apostando no amadorismo. Para uma compreensão da história do gênero, sugerimos consultar, sobre o *indie* britânico, Fonarow (2006); sobre o *indie* norte americano, Azerrad (2002) e Oakes (2009); sobre o *indie* como gênero, Gumes (2011). Quanto às cenas brasileiras há o trabalho de Fonseca (2011) sobre a cena de Belo Horizonte; de Rocha (2013), para a cena de São Paulo; de Martini (2018) sobre a do Rio Grande do Sul; e Garland (2019) sobre a do Rio de Janeiro.

3 – No original: “[...] 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.”

4 – 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.”

5 – Essa dualidade não deixa de lembrar certas características da semiologia de Saussure (2017): será por um princípio de arbitrariedade que um timbre é eventualmente descrito como “gordo”, “brilhante”, “crocante”, num recurso à tatilidade e à ótica para significar afetos sonoros?

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)

O rock independente parece estimular a escuta reduzida, sobretudo se levamos em conta aqueles momentos em que músicos e público preferem fechar os olhos para se concentrarem no sentido da audição, ato que remete ao processo de isolar o som (e as características nele presentes) do contexto e dos meios que o fazem chegar ao ouvinte. Estivalet (2021, p. 173) compreende tal fenômeno como uma “dominância sônica introspectiva”.

A redução da escuta no rock independente seria, no entanto, um fenômeno de passagem, pois não supõe o rompimento definitivo entre efeitos sonoros e objetos emissores, tal como numa execução de música acusmática. Nesse estágio passageiro da escuta, busca-se uma concentração do sensível que, voltada a fenômenos estritamente sonoros e assígnificantes, busca 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, aparece como ferramenta do processo de percepção aguçada das timbragens para, em seguida, dar lugar a uma escuta atenta às modulações implicadas no fenômeno percebido. É o que Sterne (2003) denomina escuta virtuosa, caso em que o ouvinte possui notável habilidade em perceber detalhes sonoros, distinguir nuances e variações. Essa fina percepção terá consciência das materialidades em jogo no efeito sonoro: notará, por exemplo, que um “mesmo” som apresenta características espectrais diferentes se tocado em um alto-falante de *smartphone*, em caixas de som de alta performance, num galpão vazio que proporciona alta reverberação, num estúdio de gravação que tenha recebido tratamento acústico...

Desenvolver uma escuta virtuosa capacita o ouvinte a perceber e apreciar minuciosamente as timbragens; aos músicos, essa habilidade opera desde o processo de composição. As sono-

ridades das bandas que estudamos remetem sobretudo ao pós-punk e ao pós-rock, derivações do rock notavelmente propensas à exploração timbrística. Vale também aqui a observação de Pires (2015, p. 22) acerca do “rock instrumental brasileiro”:

“[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”.

Essa abordagem composicional estimula novos hábitos perceptivos, desenvolvendo, tanto para os músicos quanto para os espectadores, uma maior sensibilidade para as variações timbrísticas.

Cabe lembrar que um show de rock costuma estabelecer uma relação violenta com seus ouvintes: o volume alto, próximo ou mesmo extrapolando o limiar da audição saudável, a distorção, o espancamento dos pratos de ataque, os gritos e o domínio espectral das frequências médias dificultam a conversa entre espectadores. Os sons que compõem uma música exercem algo em nós: atravessam nossos corpos, criam sensações e sentidos, modificam o modo como percebemos e interagimos com o mundo.

Também por isso, a timbragem envolve toda uma política. O que queremos, portanto, não é refletir sobre as emoções que tomam conta dos espectadores. Na esteira de Deleuze (2007; 2011), que recupera e atualiza o estoicismo e o spinozismo, entendemos o afeto como força, intensidade ou sensação resultante do embate fortuito dos corpos, signo de ações e reações entre corpos em mistura. Como defendem Mazzarella (2009) e Hemmings (2005), o afeto não se confunde com a emoção individual. O afeto é da ordem do encontro, envolvendo pelo menos dois corpos: enquanto “passa” entre os corpos, um timbre diz respeito não a emoções pessoais, mas a uma comunidade política que vai se formando.

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 apresentar 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.⁶ (Shank, 2014, p. 3, trad. nossa)

6 – No original: “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.”

Considerando que uma comunidade política é também uma comunidade discursiva, não deixaremos de escutar o rock independente discursar sobre a agência dos equipamentos envolvidos no processo de timbragem, como veremos no próximo tópico. Ao colocar de lado a escuta reduzida e atentar novamente para a materialidade presente nas timbragens, o ouvinte já se coloca em estado de significação, voltando-se aos processos de expansão de sentidos e da virtualidade do timbre. A partir dessas constatações, passamos a descrever os processos de singularização via timbragem desenvolvidos e relatados pelos músicos em suas performances ao vivo e em estúdio.

Transe e êxtase na escuta do rock independente brasileiro

Nas entrevistas que realizamos, os artistas relatam estados de concentração e consciência próximos 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 (2018, n.p.): “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”. O arranjo de timbragens aparece aí como uma ferramenta para propor atmosferas capazes de provocar estados de concentração, introspecção, meditação, atordoamento, catarse, agressividade, ou ainda que alterem as percepções do espaço pelo qual o som circula.

Zeca Viana (2020, n.p.) diz que tais arranjos “[...] instalam um tipo de suspensão temporária que é justamente minha intenção: tirar o ouvinte ali [sic], a plateia, a audiência, de um momento cotidiano, e instalar um momento de atmosfera, uma suspensão momentânea”. Observamos que essas “atmosferas” têm em comum a presença de texturas sonoras ricas em parciais harmônicos; ampla e complexa utilização de faixas de frequências no espectro sonoro de mixagem; trechos instrumentais longos e estratificações sonoras através de repetições que provocam uma escuta atenta à sobreposição progressiva de variações timbrísticas sobre 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] PMR⁷, 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, que apresenta um instrumento por vez e repete sem cessar as linhas melódicas e harmônicas, tendendo a provocar uma espécie de transe atenta mais às timbragens do que à progressão harmônica.

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, por ocasião da turnê de lançamento do álbum *Cosmos* (2017), disponibilizado no YouTube⁸. Há dois trechos que apresentam blocos de sensação contrastantes: a faixa *Portal*, aos 35 minutos do vídeo, começa centrada nas estruturas do sistema tonal; a partir dos 41 minutos, porém, as instrumentistas adotam uma perspectiva mais exploratória dos timbres, criando variações a partir do tema da canção e aproximando-se do *noise music*. O *reverb* aparece como efeito importante para a composição timbral no teclado, na voz e na guitarra: Gabriela Terra utiliza o pedal Holy Grail, da Electro Harmonix, para um efeito de simulação de ambientes que prolonga a duração dos sons captados e amplificados pelo instrumento; o pedal permite mesmo criar sons que não remetem a nenhum

7 – Para versão ao vivo no Estúdio Showlivre, em 2015, ver <https://www.youtube.com/watch?v=Iu7rTbvPyBI>. Último acesso em 26 de Agosto de 2021.

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

ambiente macrofísico que se possa tomar como objeto “natural” de uma simulação mimética. 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 o *sustain* na guitarra confrontasse a morte em um nível metafórico. A introdução de *Portal* é construída de modo a realçar esse prolongamento metafóricamente “sobrenatural” dos acordes, que são atacados com grandes intervalos de tempo.

Ao final, para realizar a transição para uma próxima música, o conjunto realiza um trecho instrumental que explora 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. As faixas de frequência de cada instrumento se ampliam e se sobrepõem, alcançando 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 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 se encaminha para uma performance de *noise*, com todos os músicos buscando tirar um máximo de barulho possível de cada instrumento.

Tais revezamentos entre o formato canção e as explorações timbrísticas 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 sai cada som etc. 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* concebida por Estivalet (2021).

Os timbres se tornam mais intensos devido ao emprego dos diversos pedais de efeito utilizados por Gabriela. Em sua pedaleira, além dos já mencionados pedais de *reverb* e *flanger*, 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 Electronics Shaker) e um *delay/looper* (TC Electronics Flashback). Gabriela pensa a função de cada pedal de efeito para a produção de blocos sonoros cuja “indizibilidade” não deixa de implicar ideias como as de profundidade, espaço, intensidade:

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 [...] 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 [...]. 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.)

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

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 [para] a pessoa que ouve parece que não tá acontecendo nada diferente. [...] 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.)

Essa concepção se desdobra nas performances da banda. Nos primeiros minutos do show da Supervão no CCSP, em agosto de 2019⁹, o trio cria lentamente esse território de concentração através de *drones* no tom de Sol maior pelo baixo, guitarra e sintetizador, seguidos de elementos percussivos e da voz de Mario Arruda. Cada elemento

9 – Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G9niP9-b9Is>. Último acesso em 26 de Agosto de 2021.

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 afetos e perceptos dos timbres.

Considerações finais: para uma crítica dos efeitos – dos afetos aos perceptos

Por que a questão do tempo, levantada por Mario Arruda, nos parece tão importante para uma compreensão adequada das capacidades afetivas do rock independente? Nesta última seção, retomamos a leitura de *Espinosa e as três éticas* (Deleuze, 1997) para o que se apresenta, ali, como uma crítica dos efeitos, isto é, uma crítica dos signos. É que um primeiro gênero de conhecimento, apaixonado pelos efeitos, encaminharia uma linguagem não tanto do conhecimento quanto da experiência atual, enquanto corte da nossa duração: para a sensação e a percepção atuais, o sol bem pode sugerir um disco de ouro erguido a duzentos pés de altura. Seriam quatro tipos de signo prolongando a equivocidade ilusória dos efeitos: os índices sensíveis (a percepção apenas “indica” nossa própria natureza de corpo afetado); os ícones lógicos ou abstrativos (pois, daquilo que nos afeta, retemos apenas certas características selecionadas); os símbolos morais ou imperativos (toma-se o efeito por um fim, e já acreditamos que o sol existe “para” nos esquentar); e, finalmente, os ídolos metafísicos ou hermenêuticos (imaginamos os efeitos como seres suprassensíveis).

Ora, uma consideração do afeto vai ultrapassar a afecção atual, efeito do entrechoque de corpos no espaço, em direção aos efeitos da afecção sobre uma duração. Não compreendemos nada do afeto enquanto não consideramos variações contínuas de um estado a outro, ascensões e quedas de potência: o calor do sol ora atrai, ora repele. Se não quiser cair refém da imaginação, captando tão somente as “sombras” que um corpo deixa sobre outro, a semiótica faria bem em chegar ao conceito como a um segundo gênero de conhecimento, capaz de apreender a estrutura íntima dos corpos, estrutura rítmica que esclareceria tanto as conveniências criadoras quanto as inconveniências destrutivas entre os corpos:

“O que constitui a estrutura é uma relação composta, de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que se estabelece entre as partes infinitamente pequenas de um corpo transparente” (Deleuze, 1997, p. 181).

Como relação composta, a estrutura trabalha entre pelo menos dois corpos: assim, por exemplo, um agenciamento social do *indie rock* como noção comum, máquina expressiva, modo ou causa modulante que pilota a escuta, que seleciona efeitos sonoros. E não são quaisquer efeitos que se selecionam, se é que podemos observar alguma regularidade estruturante: o *delay* e a profundidade, o *reverb* e os interiores cavernosos, as distorções e a agressividade, a tendência de dissolver os contornos tonais da canção numa concomitância ruidosa de efeitos...

Deleuze insistirá neste ponto: não cabe simplesmente opor a clareza dos conceitos à escuridão dos afetos, como se o spinozismo se contentasse com a geometria dedutivista de uma exposição serena e racional, feito o curso contínuo de um rio. É ainda preciso perguntar como chegamos a formar um conceito, ou “como remontamos dos efeitos às causas” (Deleuze, 1997, p. 184). Se é que certos encontros entristecem e confundem, são ainda os encontros, desta vez alegres, que nos potencializam a formar uma noção comum: há algo no signo subterrâneo que prepara o conceito, e a ética, em vez de optar entre uma analogia equívoca das paixões e uma geometria unívoca do conceito, muito antes requer que selecionemos, entre as paixões, aquelas que nos capacitam a pensar.

Dentre as várias máquinas coletivas que regulam a escuta, observamos o *indie* sobressair precisamente por trazer a seleção timbrística do fundo “para a frente”, como num processo de figuração da timbragem. Do ponto de vista da produção de interpretantes, esse processo se traduziria na passagem de uma escuta reduzida para uma escuta virtuosa, como de uma fenomenologia para um conhecimento das modulações. Não será próprio das forças ativas do rock independente elevarem a escuta até um conceito de timbragem, como de cavernas ruidosas até uma superfície de sentido? A seleção de efeitos então se daria de modo a sugerir uma tessitura ativa sobrevoando um campo sonoro: é o que chamamos de timbragem. E, tanto mais se aproxime do transe, menos a timbragem remete a uma intenção, a uma autoria, devolvendo-se à fortuidade de uma atmosfera, de uma noite, de uma hora. Como acontecimento, o timbre já não se limita à velocidade relativa dos afetos, nem fornece uma linguagem para apreender relações entre essas velocidades relativas; ele passa a valer por si:

as essências são puras figuras de luz: são em si mesmas “contemplações”, isto é, contemplam tanto quanto são contempladas, numa unidade de Deus, do sujeito ou do objeto (perceptos). As noções comuns remetem a relações de movimento e de repouso que constituem velocidades relativas; as essências, ao contrário, são velocidades absolutas que não compõem o espaço por projeção, mas o preenchem de uma só vez, num único golpe. [...] [A] velocidade absoluta é a maneira pela qual uma essência sobrevoa na eternidade seus afectos e suas afecções (velocidade de potência). (Deleuze, 1997, p. 189-190)

É somente aí que se alcança um plano de composição de seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. À linguagem analógica dos afetos e à linguagem dedutiva dos conceitos se acrescenta, assim, um terceiro gênero do conhecimento, de uma superficialidade que talvez remeta, em música, antes a John Cage do que ao *noise* ou ao improviso. Serão raros, no entanto, aqueles agenciamentos de escuta que, tanto quanto o rock independente, encaminham-nos para um conhecimento das modulações e da timbragem. Quando se permitem experimentar variações na ordem dos pedais, interagir com outros equipamentos ou modificar a quantidade de efeito que adicionam, as

bandas expandem a virtualidade do timbre, reafirmando o rock independente como um agenciamento semiótico que se auto-organiza por singularidades sonoras, mais que por identidades sonoras, como constatou Blake (2012). 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, p. 2) 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.

Nos trechos analisados, reconhecemos a centralidade da timbragem para a criação de territórios de significação que emergem de relações afetivas, em trechos instrumentais longos e paisagens sonoras ricas em parciais harmônicos com ampla e complexa utilização de faixas de frequências. Esses exemplos parecem retratar alguns dos agenciamentos presentes na construção das atmosferas de deriva, transe, êxtase e introspecção. A escuta dessas timbragens resulta e é resultante de afetos e perceptos que são capazes de transformar a própria experiência de performance e escuta.

Referências

- 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.
- AZERRAD, Michael. *Our band could be your life: scenes from the american indie underground 1981-1991*. New York: First Back Bay, 2002.
- 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.
- CONTER, Marcelo Bergamin; GULARTE, Gabriel Fagundes. A composição de timbragens no rock independente brasileiro: afecções do tecnocolonialismo e da precariedade no setup dos músicos. *Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará*, Fortaleza, v. 12, n. 1, p. 137-159, jan./jun. 2021.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- 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*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2021.
- ESTIVALET, Felipe Viana. Virtuosismo da escuta e produção de introspecção. In: CASTANHEIRA, J.C. S. et. al. *Poderes do Som: Políticas, Escutas e Identidades*. Florianópolis: Editora Insular, 2020. p. 213-229.
- 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. 224f.

- FONAROW, Wendy. *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of british indie music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2006.
- FONSECA, Rafael Sânzio Nunes. *A cena musical indie em belo horizonte: Novos padrões de carreira no interior de uma cena local*. (Dissertação de Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- GARLAND, Shannon. *Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 73, p. 47-63, ago. 2019.
- 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.
- GUMES, Nadja Vladi Cardoso. *A música faz o seu gênero: Uma reflexão sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock*. (Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- 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.
- MARTINI, F. G. *Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevideu*. (Tese de Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2018.
- MAZZARELLA, William. Affect: what is it good for? In: DUBE, Saurabh (Org.). *Enchantments of Modernity: Empire, Nation, Globalization*. New York: Routledge, 2009.
- MY MAGICAL GLOWING LENS. *Cosmos*. Espírito Santo. Honey Bomb Records / Subtrópico / PWR Records, 2017. 39min.
- OAKES, Kaya. *Slanted and enchanted: The evolution of indie culture*. Nova Iorque: Holt, 2009.
- 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.
- ROCHA, Ane Talita da Silva. *Contruindo desejos e diferenças: uma etnografia da cena indie rock paulistana*. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- 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.
- 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.