

## Afecções da timbragem de setups de guitarra no rock independente brasileiro<sup>1</sup>

Marcelo Bergamin Conter<sup>2</sup>  
Gabriel Fagundes Gularte<sup>3</sup>  
Instituto Federal do Rio Grande do Sul

### RESUMO

O presente artigo pretende compreender como o timbre, na música, comunica através de processos afetivos. Observamos os setups (arranjo de instrumentos e aparelhos musicais) de bandas do rock independente brasileiro, pois o timbre tem um papel central nos processos de diferenciação das sonoridades desse gênero musical. Nos aproximamos das teorias do afeto para observar o timbre por um viés imanente, pois entendemos que são suas relações com outros corpos que o define. Nos interessa descrever e mapear a máquina social técnica (criada pelo acoplamento entre músicos, instrumentos musicais, amplificadores e pedais de efeito) que agencia timbragens. Por fim, reconheceremos agenciamentos afetivos gerados nos corpos (dos ouvintes, dos músicos, dos instrumentos, da música) após os timbres serem atualizados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Timbre; Afeto; Semiose; Rock independente; Semiótica.

Era um fim de tarde em dezembro de 2017, no bairro Cidade Baixa, cidade de Porto Alegre. Chegamos mais cedo no Bate, casa noturna onde ocorreriam alguns shows de interesse de nossa pesquisa (na época, ainda estávamos em fase de pré-projeto), para poder acompanhar a passagem de som das bandas. Durante a checagem da My Magical Glowing Lens, Gabriela Terra, líder da banda, enfrentou algum problema de conexão dos cabos de sua pedaleira. Ela deixa a guitarra de lado e se senta no chão do palco, em frente aos pedais. Realiza a tediosa tarefa de desconectar e conectar cada um deles, para descobrir se o problema está em um dos dez pedais, um dos dez cabos conectores ou no adaptador de energia. Alguns minutos depois, ela resolve o problema e a passagem de som é retomada.

Essa cena se repetiu em outros eventos que participamos, mas com variações. Fontes de alimentação que estouram por causa de uma instabilidade da energia elétrica, cabos que se rompem, amplificadores que queimam. No circuito do rock independente

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professor do IFRS. Doutor e Mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS. email: [marcelo.conter@alvorada.ifrs.edu.br](mailto:marcelo.conter@alvorada.ifrs.edu.br)

<sup>3</sup> Estudante do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo. Bolsista de iniciação científica PIBIC-EM pelo CNPq (Edital 24/2019). email: [gabriel.gularte@alvorada.ifrs.edu.br](mailto:gabriel.gularte@alvorada.ifrs.edu.br)

brasileiro, problemas técnicos como estes são bastante comuns por causa dessa equação um tanto curiosa: numa cena em que público, orçamento, receita e estrutura das casas noturnas é muito menor do que as dos gêneros que compõem o *mainstream*, porque é que alguns músicos insistem em utilizar diversos pedais de efeito? É claro que não se trata de mero capricho, mas de uma questão estética do tipo de rock independente que estamos acompanhando. Nos interessa observar um segmento específico que é o de artistas que se alinham com o pós-punk e o pós-rock, conforme conceituados por Simon Reynolds (2006, 2013). Sobre o pós-punk inglês, cujo ápice foi entre 1978 e 1984, o crítico musical sugere que as bandas do gênero se opunham ao punk rock de 1975-1977, que “falhou porque tentava derrubar o *status quo* do rock usando música convencional. Os pós-punks se estabelecem com a crença de que ‘conteúdo radical demanda forma radical’” (REYNOLDS, 2006, p. 2-3, tradução nossa). Já o pós-rock, por sua vez, “significa bandas que usam guitarras, mas de maneiras não-roqueiras, privilegiando timbres e texturas ao invés de riffs e power chords”. (REYNOLDS, 2013, p. 358, tradução nossa). Para que fosse possível efetivar uma vanguarda artística que avançasse criticamente a partir da revolução crua e rudimentar do punk, foi preciso reinventar a paisagem sonora, se apropriando dos mais diversos efeitos moduladores (e não apenas da distorção, como era o caso do punk). Simuladores de espaços sônicos (máquinas de reverberação, delay), varredores de frequência (phasers, flangers), moduladores de onda (vibratos, tremolos, chorus) são apenas alguns exemplos de efeitos que serão incorporados na obra dos artistas de pós-punk e pós-rock. Algumas bandas e artistas desse movimento nos anos 1980 dominaram o topo das paradas mundiais, como U2, New Order e Talking Heads (REYNOLDS, 2006). Na virada dos anos 1980 para 1990, a segunda geração seria soterrada pela explosão do grunge e do rock alternativo estadunidense, sendo revisitada e reconhecida apenas anos depois (My Bloody Valentine, Slowdive, Ride), impulsionadas pela revisão histórica proporcionada por arquivos de áudio compartilhados na internet e filmes como *Encontros e desencontros* (Sofia Coppola, 2004).

No Brasil, nos anos 1990, também surgem bandas que seguem este propósito de preencher o espectro sonoro com guitarras distorcidas, microfônias e letras ininteligíveis (GARLAND, 2019), recebendo o curioso rótulo de *guitar bands*. Em oposição ao que acontece com as bandas anglo-saxãs, o *indie* brasileiro raramente extrapola o limite de suas cenas locais, por uma série de limitações. Mesmo assim, o movimento seguiu firme

---

pelas décadas até a atualidade, com bandas como Rakta, Boogarins e Bike fazendo turnês no exterior.

Essa linha de variação contínua do rock independente que foca nas texturas sonoras é apenas uma dentre várias. Existem diversas concepções de instrumentação e mixagem dentro do rock independente brasileiro. Vale salientar aqui que há diversas bandas que preferem colocar a voz na frente da mixagem, privilegiando clareza na articulação dos fonemas, para garantir que a voz seja um meio de transmissão de mensagens. Isto é notório do estágio da música independente em que nos encontramos, pois para comunidades minoritárias e LGBTQI+, os últimos anos tem sido de muita luta frente aos retrocessos sociais, políticos e democráticos que o Brasil tem passado.

Nesse contexto, como ficam as bandas que tem uma outra forma de conceber a sonoridade de sua música, tirando o destaque da voz? Nossa hipótese que é essas bandas comunicam signos através da sonoridade. Tal regime irá desenvolver uma semiose afetiva da timbragem, que nos interessa explorar aqui<sup>4</sup>. Assim, tratamos de mapear artistas e bandas brasileiras independentes ativas entre 2015 e 2020, cuja obra a modulação de timbres é um aspecto central da sonoridade de suas peças musicais. Como o presente artigo é parte de um projeto maior, nosso foco aqui será no emprego de pedais de efeito para modulação da guitarra. Apesar do emprego mais comum ser neste instrumento, também nos interessa o uso de pedais para modular baixo elétricos, sintetizadores e voz.

## **O setup como máquina social técnica**

O que um guitarrista típico de rock independente no Brasil leva para a estrada além de sua guitarra, palhetas e um jogo de cordas extra é uma pedaleira. Trata-se de uma maleta que conta com pedais de efeitos ordenados e conectados em série.

No palco, o músico deita a pedaleira, tirando a tampa e expondo seus pedais (imagem 01), bastando conectar um cabo ligado ao primeiro pedal da série à sua guitarra e outro conectando o último pedal da série ao amplificador de guitarra da casa noturna. A esse diagrama daremos aqui o nome de setup, termo empregado coloquialmente por músicos e técnicos de som no Brasil.

---

<sup>4</sup> Formulamos teoricamente esta noção em outro artigo. Em síntese, entendemos que o timbre tem a capacidade de se desdobrar e produzir linhas de fuga: "o timbre tem, para além de um lado atual (quando ele é significado) um lado virtual (o poder de afetar, ser afetado e afetar a si próprio)" (CONTER, 2020, p. 107).



Imagem 01<sup>5</sup>

Embora por vezes seja observado apenas os instrumentos e aparelhos como parte do setup (os instrumentos, cabos, fontes elétricas e demais equipamentos sonoros), entendemos que não é possível imaginar um diagrama de setup do qual não faça parte, também, um agente humano, inserido em um contexto social, histórico e cultural. Passa, ainda, por implicações e limitações técnicas, econômicas, sociais e até políticas. Trata-se de uma máquina social técnica, que é agenciada por acoplamentos entre a sociedade e os aparatos tecnológicos (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2008). Como veremos a seguir, o setup assume este papel de máquina social técnica nos processos de singularização sonora, e articula-se com a máquina coletiva semiótica que, por sua vez, desenvolve regimes de signos que politizam a linguagem (idem). A articulação entre essas duas máquinas desenvolve uma máquina abstrata, responsável pela articulação dos planos de conteúdo e expressão e produzindo novos regimes de signos. Assim, torna-se possível atentarmos para práticas disruptivas nas obras aqui analisadas que evocam novos modos de comunicar afetivamente através de timbragens.

Compreender essa força afetiva do timbre no rock independente brasileiro envolve observá-lo não só durante sua atualização (quando uma música é executada, seja gravada ou ao vivo). É preciso também mapear a máquina social técnica que torna possível a formalização de determinadas timbragens, bem como observar os desdobramentos semióticos que os timbres geram depois que se manifestam. Como estratégia

<sup>5</sup> Foto gentilmente fornecida pelo dono da pedaleira, Marlon Lopes da Silva.

---

metodológica para responder a estes objetivos, optamos por realizar entrevistas com os músicos sobre suas práticas de timbragem, bem como nos apoiamos teoricamente em teorias das materialidades, do afeto, da acústica musical, da etnomusicologia e das mídias. Neste artigo, nosso foco é o de mapear a máquina social técnica, deixando as discussões referentes às semioses afetivas do timbre para futuros artigos.

### **Afetos dos pedais de efeito na história do rock**

Um dos gestos que levou à criação do rock and roll foi o de uma tentativa de timbragem. Como os amplificadores da década de 1940 já não davam conta da potência sonora dos novos kits de bateria (e da gritaria do público), alguns guitarristas já não mais se importavam se o som de sua guitarra saísse distorcido dos alto falantes durante o solo, pois logo descobriram que, apesar do som estridente, o *sustain* das notas aumentava. E assim, um ruído ia progressivamente sendo aceito como sonoridade a ser aperfeiçoada por músicos, indústria e sociedade.

Os primeiros módulos para distorção de sinal de guitarra surgiram no fim da década de 1940 com a introdução no mercado de amplificadores mais potentes, como o Fender Super Amp, de 1947, que quando levado ao limite de volume achatava a onda sonora produzida pelas guitarras. Nesse espaço proporcionado pela confecção do equipamento surge a característica marcante do fuzz, que primeiro toma espaço no blues e outros ritmos do oeste estadunidense, e posteriormente é incorporado ao rock and roll por artistas como Ike Turner.

Durante a década de 1950 houve uma drástica mudança nos timbres que os artistas eram capazes de produzir, pois havia se tornado acessível instrumentos e amplificadores com overdrive, tremolo, vibrato e reverb embutidos. O desejo por portabilidade levou a indústria a criar os pedais de efeito, como o Gibson Fuzz-Tone, de 1962. Dentro do universo do rock, a distorção e suas variações será o efeito mais comum a ser empregado no som da guitarra, potencializando a ideia de rebeldia, agressividade e transgressão por sua característica sonora: “Em um sentido literal, eletroacústico, a distorção é a sonificação de forças não contidas: o sinal enviado pela guitarra é forte demais para o amplificador replicar sem a introdução de componentes não-lineares e ruidosos”. (WALLMARK, 2018, p. 68).

---

De 1962 até o tempo presente, diferentes pedais de modulação sonora foram desenvolvidos por inúmeras marcas em diversos países. Não apenas pedais analógicos como é o caso do Gibson Fuzz-Tone, mas também pedais eletrônicos e digitais. Atualmente (e há pelo menos cinco décadas), são raros os guitarristas de rock que compõem e performam sem contar com pelo menos um pedal a seus pés.

Certos subgêneros de rock vão levar a modulação de timbres através de pedais às últimas consequências, como é o caso do shoegaze, dream pop e do ambient (todos derivados do pós-punk e pós-rock). Nesses subgêneros e formas de expressão há uma atenuação da virtuosidade, onde não vai importar tanto o domínio formal do artista sob o instrumento, mas sim sua capacidade de produzir diferença através da modulação de timbres, que pode ocorrer durante a composição ou até mesmo durante improvisos.

Como dissemos, algo que é notável nas bandas de rock independente brasileiro é o protagonismo de setups complexos na composição da paisagem sonora de suas composições. Por protagonismo, não estamos entendendo apenas pelo uso de grande quantidade destes equipamentos (isto ocorre no heavy metal também), mas pelo fato de que artistas abrem mão do controle dos sons produzidos pelos equipamentos. É comum deixar que ocorram microfônias, seções de ruídos prolongados em que o instrumento musical é deixado de lado enquanto músicos brincam com os botões de regulagem de seus pedais. Para Samira Winter<sup>6</sup>, “[...] quando você tá fazendo umas *jams*, assim, *noise*, experimentando, você meio que se conecta com o teu subconsciente, com as coisas que talvez não sejam conscientes.” (WINTER, 2018). Assim, vários estereótipos do rock tradicional são desconstruídos, senão excluídos da paisagem sonora. A distorção, antes símbolo de masculinidade, é reorganizada para se tornar elemento de produção de imagens sonoras hipnagógicas, como podemos ver em parte da descrição da pedaleira de Gabriela Terra<sup>7</sup>:

[...] tem um pedal de metal, da minha época que eu ouvia metal, na adolescência, que eu uso até hoje, que ele tem um [botão de] *tone* que você consegue regular grave e agudo, [...] ele é bom pra fazer noise nas partes de *jam* e *noise*, aí cê coloca o phaser junto e dá aquele pshhhuaashhhh... (TERRA, 2018)

É curioso notar neste depoimento que a artista mantém em sua pedaleira um pedal que é normalmente empregado em músicas de um gênero musical bem diferente daquele

---

<sup>6</sup> Samira lidera o projeto musical Winter. Ao vivo, ela canta e toca guitarra.

<sup>7</sup> Gabriela Terra lidera o projeto musical My Magical Glowing Lens. ao vivo, ela canta e toca guitarra.

---

que ela produz. Desconfiamos que, mais do que um pedal que “foi ficando”, a resistência deste equipamento no setup de Gabriela poderia ser resultado também de limitações econômicas que afetam boa parte dos músicos que entrevistamos a seguir. Assim, decidimos por insistir nessa questão nas demais entrevistas, como veremos a seguir.

### **Constituindo um setup diante da precariedade**

Encontramos nos depoimentos de quase todos entrevistados uma dificuldade financeira de compor um setup minimamente adequado para o tipo de som que gostariam de fato produzir, como vemos nesta fala de Letícia Rodrigues<sup>8</sup>: “[...] a marca, a qualidade dos instrumentos, é muito importante pro timbre, então a gente vive contra uma questão financeira e tentar ter aquilo que vai nos caracterizar de uma maneira que a gente possa pagar” (RODRIGUES, 2018). É nessa condição de limitação orçamentária e confiança total no equipamento adquirido que musicistas desenvolvem suas timbragens, seguindo uma tensa relação com seus equipamentos, ora tentando controlar os timbres o máximo possível, ora abraçando a imprevisibilidade gerada por configurações improvisadas em passagens de som e palcos precários.

Como era de se esperar, encontramos nos depoimentos de quase todos os entrevistados uma dificuldade financeira de compor um setup minimamente adequado para o tipo de som que gostariam de fato produzir. A maioria dos equipamentos profissionais de desejo geralmente são importados da Inglaterra ou dos Estados Unidos. Outro ponto comum é o uso de guitarras de segunda linha (Squiers, Shelter, Tagima) e que por vezes são adaptadas para melhorar o som. Alguns dos guitarristas se veem constantemente frustrados com essa condição econômica terceiro mundista, caso de Maria Joana de Avellar, guitarrista e vocalista na banda Sterea: “[...] eu tenho também um lance de eu achar que eu não mereço as coisas, então eu quero muito honrar as coisas que eu tenho [...] e não me criem uma culpa, por que é contraproducente sabe, então eu tô tentando criar essa relação de merecimento” (AVELLAR, 2018).

Um setup pode mudar de forma substancial a depender se o artista está no palco ou no estúdio, já que existe uma limitação de espaço e material que é razoável, dentro de cada condição econômica, para o artista transportar. Como podemos observar no

---

<sup>8</sup> Letícia Rodrigues é multiinstrumentista, mas a entrevistamos a respeito de sua atuação na banda Cine Baltimore, na qual ela canta e toca guitarra.



depoimento de Gabrielle Philippi<sup>9</sup>, quando ela se refere à prática comum de artistas utilizarem amplificadores fornecidos pelas casas noturnas: “[...] o amp é o da casa geralmente, em casa eu tenho um MGV30, mas eu não comprei esse amp pensando em timbre, comprei pensando ‘se eu tocar num rolê, esse amp vai me deixar na mão ou não vai?’” (PHILIPPI, 2018).

Poupar recursos financeiros para poder compor um setup adequado às sonoridades almeçadas pelas bandas também é uma preocupação comum, como declara Gabriela: “Eu guardei dois meses do meu primeiro estágio pra comprar o meu pedal de voz” (PHILIPPI, 2018). E Maria Joana:

Eu cheguei com o meu pedal, meu Zoom podre e elas falaram “não, tira isto da nossa frente”. Mas aí tá, quando a gente começa a pesquisar o lance de pedais vira uma coisa muito viciante, quando vê tá a tarde inteira estudando e ainda mais que eu tinha muito tempo perdido, aí rolou o lance do FGTS do Temer. E aí eu gastei tudo em pedal [...]. (AVELLAR, 2018)

O pedal em questão se tratava de um Zoom 505. Trata-se de uma mini pedaleira digital com diversos simuladores de efeito embutidos. Lançado em 1998, a proposta era oferecer ao músico com poder aquisitivo reduzido a possibilidade de descobrir diversos efeitos. Em contrapartida, a resolução sonora é bastante reduzida. Quando a entrevistamos, a compositora já contava com pelo menos cinco pedais de efeito individuais. No entanto, ainda faltava um elemento importante: “eu não tenho meu pedalboard [pedaleira], eu ando com os meus pedais todos soltos e levo na minha merendeira rosa” (AVELLAR, 2018) (imagem 02). Assim, toda vez que vai ensaiar ou fazer shows, Maria Joana precisa montar seu setup do zero. Mesmo artistas de maior circulação, como Benke Teixeira<sup>10</sup>, passam muito tempo da carreira sem investir em uma pedaleira. Antes de o entrevistarmos, durante a passagem de som, observamos que seus pedais pareciam bastante surrados, sujos e com muitos arranhões (imagem 03):

É ridículo, eu uso os mesmo pedais desde o começo da banda praticamente e sempre viajando com [...] cinco ou seis pedais soltos na mochila, e viajava com essa mochila pra cima e pra baixo, e montava sempre os pedais sempre, aí comprei o pedalboard, mas o pedalboard nunca foi desses fodaços, dessas coisas de ficar preso, nunca tive tempo de parar e montar um pedalboard e nem grana pra pagar alguém para montar isso pra mim. (TEIXEIRA, 2018)

---

<sup>9</sup> Gabrielle Philippi é guitarrista e vocalista na banda Adorável Clichê.

<sup>10</sup> Benke Teixeira é guitarrista na banda Boogarins.





Imagem 02<sup>11</sup>

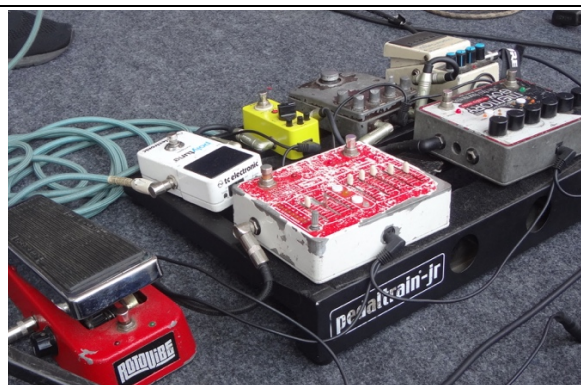


Imagem 03<sup>12</sup>

A guitarra da Maria Joana, uma Ibanez Gio Grx 40 vermelha, também se apresentava como um elemento de limitação em seu setup: “[...] às vezes eu acho que ela tem um som horrível de guitarrinha de brinquedo, uma coisa minguada, às vezes eu não sei o que fazer pra deixar ela mais potente” (AVELLAR, 2018).

Muitos dos artistas entrevistados se encontram em situações como essa, esperando o momento certo para investir em equipamentos mas ao mesmo tempo tendo que extrair o máximo possível do que já tem a disposição, como podemos ver neste outro depoimento de Marlon Lopes da Silva<sup>13</sup>:

[...] eu tava usando [encordoamento] 0.12, 0.9 e 0.10 na mesma guitarra, mas sem nenhum motivo lunático, [...] era o que tinha de encordoamento lá em casa e o que tava parado eu [usava] mas agora, tipo, não, eu tô responsável, só uso Ernie Ball 0.10 e... mais por uma preferência pessoal de sentir a guitarra, assim, sabe? (SILVA, 2018)

A seguir, veremos como essas limitações sociais, econômicas e tecnológicas interferem também no palco.

### Controlando timbragens durante a performance

A composição do pedalboard com vários pedais de efeito ainda não é o suficiente para que os músicos consigam desenvolver a sonoridade desejada. Há ainda outro fator de limitação que é o palco em que a banda irá tocar. O desejo de Luden Viana<sup>14</sup> era o de poder sempre contar com dois amplificadores no palco, um para o sinal limpo da guitarra

<sup>11</sup> Foto fornecida por Maria Joana de Avellar

<sup>12</sup> Foto dos autores.

<sup>13</sup> Marlon Lopes da Silva é guitarrista na banda Adorável Clichê.

<sup>14</sup> Luden Viana é guitarrista na banda E A Terra Nunca Me Pareceu Tão Distante.

e outro para o distorcido, mas ter tanto equipamento assim no palco é raríssimo no contexto da cena independente brasileira. “Hoje em dia eu tô mais tranquilo com isso do que eu era no começo, eu ficava 45 minutos timbrando até achar uma porra de um timbre limpo, pra cagar com o timbre limpo depois. Hoje em dia eu meto do jeito que tiver e vamos” (VIANA, 2018). Essa situação é parecida para Benke: “Eu tinha várias ideias de, tipo assim, ligar e fazer aqueles pedais de sistema de *loop* e ter vários *patches* com os timbres prontos, mas quando eu cheguei na estrada e fui ligando as coisas eu fui vendo que não tem jeito, você vai tocar só meia hora e tem que destruir o palco, tem que tocar as coisas tudo junto e foda-se” (TEIXEIRA, 2018).

Essa falta de controle ao vivo para as bandas independentes proporciona uma situação em que eles se sentem menos no controle criativo das timbragens, desenvolvendo assim uma “economia da simbiose criativa com os equipamentos”, o que para nós evidencia a produtividade do conceito de máquina social técnica de Deleuze e Guattari (2008). Ocorre com Gabriela Terra e sua escolha de fugir de timbres cristalinos:

Eu uso o reverb na frente de tudo, pra estourar a distorção, aprendi isso com o Kevin Parker [guitarrista do Tame Impala] em alguma entrevista dele, ele falou tipo... O reverb, ele, é como se fosse, sei lá, uma coisa dentro de uma caixa explodindo pra fora, aí ele falou, quando você coloca o reverb pra dentro, antes da distorção, é como se fosse uma parada de fora implodindo pra dentro (risos) aí eu fiquei curiosa pra saber, liguei e nunca mais mudei. (TERRA, 2018)



Imagem 04: pedaleira de Gabriela Terra<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Foto dos autores. Vale observar que o pedal de reverb (Holy Grail) se encontra antes dos pedais de distorção (Fuzzface, Turbo Distortion e Mega Distortion). Os pedais são sequenciados da direita para a esquerda. Na pedaleira da Gabriela Terra, a cadeia começa pela fica de baixo e segue na fila de cima.

Aqui uma mudança na ordem dos pedais deturpa a finalidade tradicional do reverb, que é o de simular espaços acústicos específicos, para se tornar um gerador de efeitos especiais (cf. THÉBERGE, 2018, p. 335), criando uma textura mais suja, diminuindo o controle sonoro do instrumentista.

Desirée Marantes<sup>16</sup> constrói suas composições através de um recurso de *loop*, isto é, gravar um motivo melódico e/ou harmônico, colocá-lo para repetição e depois gravar outro motivo por cima. Tal método pode gerar limitações para o equipamento de áudio utilizado, que começa a saturar por causa da sobreposição aditiva de *samples* sonoros, no caso, de gravações que ela faz ao vivo de guitarra, violino e teclado:

Como eu não tinha como resolver isso, eu passei a usar meio que como um efeito, entendeu? Quando chegava em algum ponto da música eu queria que o bagulho ficasse confuso mesmo, um som muito grande que cada momento que tu fosse prestar atenção tinha alguma coisa acontecendo em algum lugar. Já me comentaram: “nossa, muito esquizofrênica a sua música”, eu levei como um elogio. Então é isso, às vezes, o que tu quer tu não consegue fazer com o equipamento que tu têm. Aí vale tu decidir se tu quer usar isso como uma característica ou simplesmente ficar puta porque o negócio saturava, que era a minha reação inicial (MARANTES, 2020).

Mais adiante na entrevista, Desirée comenta sobre momentos como este: “[...] às vezes me parece que [os instrumentos] querem [...] trazer alguma coisa pra música e eu tô ali só pra... engraçado né, eu sou a ferramenta e não o instrumento, não sei se dá pra entender isso” (MARANTES, 2020). Seguindo no mesmo caminho, tanto nas suas gravações quanto ao vivo, Samira opera com microfônias, oscilações sonoras ruidosas geradas por pedais de delay e reverb e outros sons provocados pela aproximação da guitarra com o amplificador ou da manipulação dos botões dos pedais: “Os ruídos falam muitas coisas [...]. Quando você vai mexendo com seus pedais parece que você se sente mais livre” (WINTER, 2018). Usar os ruídos gerados pelos pedais também é um recurso empregado por Bruna Vilela<sup>17</sup>: “[...] eu deixo o feedback lá no talo porque fica aquela coisa que dá pra brincar loucamente, ficar viajando em cima das repetições, aquela coisa que você nem precisa tocar, você só deixa o trem soando lá, *noise* durante duas horas e o pau quebra” (VILELA, 2020).

---

<sup>16</sup> Desirée Marantes é violinista, tecladista e guitarrista e que toca sozinha o projeto de música instrumental Harmônicos do Universo.

<sup>17</sup> Bruna Vilela é guitarrista na banda Miêta.

---

Observamos em falas como estas de Desirée, Samira e Bruna um ponto de vista que não separa sujeitos de objetos. Para elas, a relação entre musicista e instrumentos/equipamentos musicais é inerente à expressão musical e à criação de timbres. Compõe-se máquina social técnica, entre corpos humanos e não-humanos, mas cabe notar aqui que os corpos humanos são apenas um dentre vários outros objetos com agência e se colocando em relações: a madeira das guitarras ressoa; os captadores magnéticos absorvem as vibrações não só das cordas, mas de tudo que soa ao redor (daí a retroalimentação gerada pelos alto-falantes); os pedais modulam os pulsos elétricos enviados pelos captadores; no meio dessa parafernália, o músico toma decisões, escolhe abrir ou fechar caminhos (pode anular uma microfonia colocando o próprio corpo entre o fluxo sonoro gerado entre a guitarra e os alto-falantes, por exemplo), *homo ludens* que brinca com os aparelhos e tenta esgotar seus programas enquanto é dominado pelos aparelhos, como propõe Vilém Flusser (2011).

### **Considerações finais**

Como vimos, a composição dos timbres no rock independente é muito mais do que formador do gênero. Ele é, dentro do gênero, o que produz diferença, o que singulariza determinadas bandas, diferenciando umas das outras e até mesmo uma música de outra de um mesmo artista, de um mesmo disco.

A tonalidade de um instrumento de cordas não é simplesmente “embutida” pelo luthier ou “escutada” de maneiras mais ou menos sofisticadas pelo ouvinte; ela é também a “estrutura de sentimento” que organiza o encontro e o investe com uma força e uma intensidade que é difícil de ser colocada em palavras. (FINK; WALLMARK; LATOUR, 2018, p. 5, tradução nossa)

Ou seja, os timbres são atravessados por diversos agenciamentos sociais, históricos, econômicos, tecnológicos e até políticos, e estes agenciamentos interferem no modo como percebemos os timbres e como eles se comportam como signos afetivos.

Como vimos nos tópicos anteriores, restrições orçamentárias, equipamentos de segunda linha e limitações de equipamento afetam profundamente o resultado final das timbragens, resultado da condição terceiro-mundista de colonialismo tecnológico que os músicos enfrentam, pois os músicos são dependentes da tecnologia do primeiro mundo para determinar como sua música e suas timbragens irão soar.



Todos os artistas entrevistados são afetados constantemente pelas limitações de seu setup no palco, no estúdio e nos ensaios. O controle do timbre acaba sendo compartilhado com a forma como seus equipamentos estão conectados e muitas vezes os músicos organizam o setup para que sejam produzidos sons que saem de seu controle (oscilações de delay, feedback, reverb distorcido...), propositalmente. Um processo de tentar jogar contra o aparelho, anti-virtuosístico e, arriscaríamos dizer, pós-humanista, numa tentativa de produzir outras sonoridades através de práticas não-convencionais, aceitando as limitações e compondo com aquilo que se têm à disposição enquanto se permite deixar compor pela agência dos objetos que cercam os artistas.

Os timbres no rock independente brasileiro são constantemente afetados por corpos que desestabilizam suas regularidades, forçando novas timbragens que não emergem de tecnologias de última geração, e sim da relação precária entre aparelhos de segunda mão e artistas provocados por uma situação limite gerada pelos agenciamentos econômicos, sociais, técnicos e políticos que formam um território constantemente irregular, onde o timbre se desdobra e expande sua semiose afetivamente. Há uma processualidade comunicacional que nos interessa aqui, e que pretendemos observar mais detalhadamente em futuros artigos, retomando os depoimentos dos artistas e, principalmente, analisando os registros fonográficos, para podermos mapear e reconhecer os regimes de signos que emergem das timbragens e desenvolvem novos modos de ser e estar no mundo.

## Referências bibliográficas

AVELLAR, M. J. C. Depoimento. Porto Alegre, setembro, 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (54 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

CONTER, M. B. Semioses afetivas do timbre: formulação teórica para uma análise de sonoridades do rock independente brasileiro. In: **Semeiosis**. Semiótica e transdisciplinaridade em revista. São Paulo, v. 11, n.1, p.96 a 112, Jul. 2020. <http://www.semeiosis.com.br/semioses-afetivas-do-timbre-formula%3%a7%3%a3o-te%3%b3rica-para-uma-an%3%a1lise-de-sonoridades-do-rock-independente-brasileiro/#ixzz6abq1VDQ3>. Acesso em 11 out. 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FINK, R.; WALLMARK, Z; LATOUR, M. Introduction—chasing the dragon: in search of tone. In: FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z. **The relentless pursuit of tone**. Timbre in popular music. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018. p. 1-17.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GARLAND, S. Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 73, p. 47-63, ago. 2019. <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161906/155851>. Acesso em 11 out. 2020.

MARANTES, D. Depoimento. Canoas, webconferência, maio, 2020. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (78 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

PHILIPPI, G. Depoimento. Canoas, novembro, 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (58 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

REYNOLDS, S. **Rip it up and start again**: postpunk 1978–1984. Londres: Penguin Books, 2006.

\_\_\_\_\_. Post-Rock. In: Cox, C., & Warner, D. (Orgs.). **Audio culture**: readings in modern music. New York: Continuum, 2004. p. 358-361.

RODRIGUES, L. Alvorada, novembro, 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (51 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

SILVA, M. L. Depoimento. Canoas, novembro, 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (58 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

TERRA, G. D. Depoimento. Porto Alegre, junho, 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (45 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

TEIXEIRA, B. Depoimento. São Paulo, setembro, 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (45 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

THÉBERGE, P. The sound of nowhere: reverb and the construction of sonic space. In: FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z. **The relentless pursuit of tone**. Timbre in popular music. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018. p. 323-344.

VIANA, L. Depoimento. São Paulo, setembro, 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (48 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

VILELA, B. Depoimento. Canoas, webconferência, maio, 2020. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (59 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

WALLMARK, Z. The sound of evil: timbre, body, and sacred violence in death metal. In: FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z. **The relentless pursuit of tone**. Timbre in popular music. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018. p. 65-87.

WINTER, S. E. Depoimento. Porto Alegre, junho. 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (45 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.