
Modulações, distorções e oscilações: o alisamento de espaços e tempos estriados em canções do rock independente brasileiro via timbragens¹

Marcelo Bergamin Conter²
Cristyelen Ambrozio Ferreira³
Gabriel Fagundes Gularte⁴

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul⁵

Resumo

Partindo dos conceitos de espaço-tempo liso e espaço-tempo estriado propostos por Pierre Boulez e adaptados por Deleuze e Guattari, buscamos entender os processos de alisamento que ocorrem durante as performances de improvisação das bandas de rock independente brasileiro. Nesses momentos, a música migra de um território pulsado para um território amorfo em direção a um nomadismo sônico, onde explora-se timbres e texturas sonoras. Analisamos as sessões de exploração e improvisação sonora em performances ao vivo e gravadas das bandas My Magical Glowing Lens (ES), Rakta (SP) e Deafkids (SP).

Palavras-chave: Semiótica; timbre; rock independente; afeto; sonoridades.

Em sua leitura sobre a obra de Frith e Gracyk, Auslander (2017) faz uma discussão sobre a noção de autenticidade no rock. O autor lembra que a formação do rock dependeu diretamente do advento dos discos de 45 rotações, que foram importantes para estabelecer um tempo de duração médio das músicas, já que cada lado do disco pode abrigar apenas quatro minutos de áudio. Conforme as tecnologias de gravação avançaram, o estúdio se tornou um importante espaço de criação e composição musical. Mas a performance ao vivo sempre foi um parâmetro muito importante para o público valorizar e julgar a autenticidade de uma banda, e assim diferentes entendimentos foram se estabelecendo para diferentes cenas. Butler (2018) comenta que no final dos anos 1960, na cena contra

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor de produção fonográfica do IFRS. Doutor em Comunicação pela UFRGS. bconter@gmail.com

³ Estudante de graduação do 3º semestre do Curso de Produção Multimídia do IFRS. Voluntária de pesquisa. cristyelenambrozio@gmail.com

⁴ Estudante de graduação do 1º semestre em Letras - Licenciatura da UFRGS. Foi bolsista PIBIC-EM CNPq no IFRS durante a redação do presente texto (Edital 26/2020). gfg.gabriel.gularte@gmail.com

⁵ 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.

cultural de Los Angeles, começava a tomar corpo a ideia de que o estúdio era o lugar por excelência da criatividade no rock, enquanto que, na mesma época, a cena de São Francisco valorizava muito mais a performance ao vivo.

Por décadas, o rock tem sido afetado por este círculo vicioso: quando ouvimos um disco de uma banda, esperamos que as músicas nos deem a sensação de estarmos ouvindo uma banda ao vivo; quando vamos a um show ao vivo, criamos a expectativa de que a banda seja capaz de tocar as músicas tão bem quanto a versão de estúdio⁶.

O que acontece em geral, no rock, é que as peças musicais (especialmente os *hits*) são canções organizadas em blocos de introdução, verso, ponte, refrão, solo, final (algumas se repetem, em especial verso, ponte e refrão), com tempo pulsado e regular e recursos de previsibilidade, de modo a facilitar o engajamento ativo do ouvinte. As batidas equidistantes, as estruturas bem estabelecidas *estriam* o espaço-tempo.

Há diversas formas de operar contra esse *estriamento*, e é o que nos interessa analisar aqui. Falamos de casos em que há predominância de uma lógica lisa. São momentos em que a música parece sair dos eixos e que é bastante comum em performances ao vivo, especialmente no final das canções, quando as bandas desenvolvem um território de experimentação, improvisado ou de solos instrumentais. Momentos como esse são bastante comuns em performances de bandas de rock. Processos de alisamento ocorrem quando a música migra de um território pulsado para um território amorfo, explorando texturas sonoras, suspensão de ritmo e harmonia, privilegiando estruturas circulares, microfônias, distorções, oscilações, drones, gritos etc. Ou seja: as timbragens tomam o protagonismo, em detrimento de outros elementos como harmonia, ritmo e melodia.

Como etapa de desenvolvimento da pesquisa *O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica*, no presente artigo iremos estudar a obra de bandas que integram a cena de rock independente brasileiro atual (2015 a 2020), com foco em artistas cuja obra dialoga com o pós-punk e o pós-rock. Nos interessa este recorte porque estes gêneros conferem às timbragens protagonismo na paisagem sonora, controlados por pedais de modulação, conforme exploramos em artigo anterior

⁶ A título de curiosidade, cabe um relato de um dos autores deste texto que, logo após ter saído de um show do Oasis em Porto Alegre, em 2009, caminhando pelo estacionamento, tentou acionar sua memória pelos sons que ouviu minutos atrás e foi incapaz. Memórias visuais haviam sido criadas, mas todas as memórias musicais já haviam sido soterradas pela persistente lembrança das versões de estúdio de todas as canções executadas pela banda naquela noite.

(CONTER; GULARTE, 2021). Queremos compreender os processos ocorridos nos momentos de improvisação, experimentação, jams e interlúdios improvisados nas performances ao vivo e gravadas das bandas de rock independente brasileiro My Magical Glowing Lens, do Espírito Santo, e Rakta e Deafkids, ambas de São Paulo. As análises são realizadas através de registros fonográficos de estúdio e arquivos de áudio e vídeo, disponibilizados no YouTube e Bandcamp, e entrevistas semiestruturadas realizadas entre 2018 e 2020. Para tanto, apresentaremos a seguir o referencial teórico no qual nos baseamos para compreender os espaço-tempos lisos e estriados; depois, apresentamos algumas performances dos artistas analisados; finalmente, tecemos considerações parciais, visto que este é um estudo em desenvolvimento.

O liso e o estriado na música: em direção a um nomadismo sônico

Quando escreveu sobre a técnica musical contemporânea, Pierre Boulez (2017) direcionou sua atenção para o *espaço*. Embora não seja uma função intrínseca do fenômeno sonoro, ele atua como seu *índice de distribuição*: ele “não funciona somente na duração sobre as durações, mas igualmente sobre as alturas e as dinâmicas, e sobre os timbres [...]” (2017, p. 65). Diante dessa nova música que explorava todos os limites do espectro sonoro e que ainda dava seus primeiros passos na exploração dos aparelhos de síntese sonora, Boulez via a necessidade de refletir sobre a contribuição da dinâmica e do timbre para a composição musical, em especial em seus processos de diferenciação ao longo da duração da peça. “No mundo sonoro *natural*, os timbres, como dissemos, se apresentam sob a forma de conjuntos constituídos. Que é um instrumento, com efeito – que é a própria voz – senão um conjunto de timbres de evolução restrita numa tessitura dada?” (2017, p. 63). Para tanto, desenvolveu os conceitos de espaço-tempo liso e espaço-tempo estriado: o primeiro ocorre quando se ocupa o espaço-tempo de uma peça musical sem medi-lo (sem fazer uma marcação de tempo, por exemplo); o segundo, quando se mede para ocupar (preenche-se com sons o espaço-tempo partindo de um ritmo estável). “Desse modo, ele torna sensível ou perceptível a diferença entre multiplicidades não métricas e multiplicidades métricas, entre espaços direcionais e espaços dimensionais. Torna-os sonoros e musicais” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 183).

No platô *1440 – O Liso e o Estriado* (2008), Deleuze e Guattari se apropriam destes conceitos para compor imagens do pensamento. Como observa Edward Campbell (2013), o interesse da dupla era de compreender, através desses conceitos, para além de acontecimentos musicais, signos culturais, sociais, políticos e artísticos. Tal como Boulez reconhece na música, é importante notar que a existência desses espaços e tempos é dada através da mistura entre eles e na passagem de um estado para o outro, criando processos de estriagem e alisamento, o que difere de um pensamento dicotômico. Não há, nunca há, espaços-tempos completamente estriados ou completamente lisos. Mas podemos dizer, por experiência empírica, que quando uma música está sob o regime do formato canção, há predominância de uma lógica de estriamento. Em momentos de improviso, há maior oportunidade para alisamentos. Reconhecemos que existem vários tipos de estriamento, como códigos e expectativas, que operam até mesmo nesses momentos de improviso e experimentação, contudo há uma potência de produção de diferença nos processos de desterritorialização provocados pelas passagens de um estado para outro.

Para fins de elucidação, eis uma correlação possível: a cidade, na filosofia de Deleuze e Guattari, é o território estriado por excelência.

Ela só existe em função de uma circulação e de circuitos; ela é um ponto assinalável sobre os circuitos que a criam ou que ela cria. Ela se define por entradas e saídas, é preciso que alguma coisa aí entre e daí saia. Ela impõe uma frequência. Ela opera uma polarização da matéria, inerte, vivente ou humana; ela faz com que o *phylum*, os fluxos passem aqui ou ali, sobre as linhas horizontais. (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 122)

O interessante nessa passagem é o papel que as estradas desempenham em uma cidade. O que e como se chega em uma cidade? E dessa cidade, como se dá a saída? Quais linhas e estradas nos direcionam para fora do território da cidade? E essa linha que nos direciona para fora é reterritorializada onde? Talvez essa seja uma chave importante para o nosso trabalho aqui, aproximando a cidade do formato canção e pensando assim quais processos podem ser criados para se entrar e sair desses territórios.

O oposto da cidade talvez seja o deserto, assim como o nômade é oposto ao sedentário. Mas que fique claro de saída que não há aqui oposição do tipo ordem/caos. Os blocos de alisamento (jam, improvisação, trechos instrumentais), por sua vez, também são operados através de códigos que organizam o que pode e não pode ser feito, as convenções que são ou não seguidas. Ou seja: é possível criar hierarquias sonoras tanto no liso quanto no estriado.

Boulez ainda diferencia espaços homogêneos de espaços não-homogêneos. No primeiro caso, a homogeneidade pode ser lisa ou estriada. No segundo, há alternância ou superposição entre alisamento e estriamento. No caso do rock, entendemos que o mais comum é a não-homogeneidade: ora temos a tentativa deliberada de controle, de domesticação dos timbres, de fazê-los *funcionar* para uma finalidade maior (a canção); ora temos o jogo constante com o erro e o imprevisível, desde que compreendamos que

[...] no limite, espaço estriado e espaço liso se fundem no percurso contínuo. [...] é suficiente dispor, num espaço liso, intervalos que mantenham proporções sensivelmente iguais, para que o ouvido os conduza a um espaço estriado; da mesma maneira, se empregarmos intervalos muito dessemelhantes em proporções, num espaço estriado, a percepção os destacará de seu temperamento, para instalá-los num espaço liso; há, nos dois casos, a pregnância da disposição, do acidente, em relação ao princípio organizador. (BOULEZ, 2017, p. 84).

Nossa tentativa não é simplesmente equivaler a canção com o espaço estriado e os momentos de improvisação com o espaço liso. Nesse aspecto, Edward Campbell oferece uma perspectiva que nos parece útil:

Seria um erro simplesmente equivaler composição com identidade e improvisação com diferença, e esses polos gêmeos nunca são, de fato, mutuamente excludentes, já que toda composição tem elementos variáveis e toda improvisação é dependente do estabelecimento de convenções e regras [...]. (2013, p. 25⁷)

Desde a obra de Boulez, escrita nos anos 1960, e a de Deleuze e Guattari, da virada dos anos 1970 para 1980, muita coisa mudou na música, em especial no que diz respeito aos aparelhos de síntese sonora e no advento de equipamentos de áudio digital. E não só na música erudita ou acadêmica. Em diversos gêneros de música popular, equipamentos de modulação, em especial os pedais de efeitos, são fundamentais para esta exploração do espaço-tempo musical em termos de timbragem. Não seria nenhum exagero dizer que o timbre é uma dimensão da música pop que é tão importante quanto ritmo, melodia e harmonia. Diversos autores ressaltam esta relevância, em especial para o rock (BLAKE, 2012; BENETT, 2016; FINK, LATOUR, WALLMARK, 2018; ELFEREN, 2021).

Nas entrevistas que realizamos com os artistas para nosso projeto de pesquisa, notamos que é comum a valorização desses momentos que fogem da estrutura típica de uma canção, como observa Maria Joana de Avellar, guitarrista da banda gaúcha Sterea:

⁷ Tradução nossa. No original: It would be a mistake to simply equate composition with identity and improvisation with difference, and these twin poles are, in fact, never mutually exclusive, since every composition has variable elements and every improvisation depends upon the establishment of conventions and rules [...].

“[...] a gente toca tal coisa e tu faz uns *barulhos* aí, sabe, faz uns sons, *ruídos*, [...] a gente curte a *fritura*, né” (AVELLAR, 2018, grifos nossos). E Bruna Vilela, guitarrista da banda mineira Miêta:

[...] quando eu quero fazer umas *loucuras* eu deixo o feedback lá no talo, porque fica aquela coisa também que aí dá pra *brincar loucamente*, ficar *viajando* em cima das repetições, fica aquela coisa que cê nem precisa tocar, cê só *deixa o trem soando* lá, *noise* durante duas horas e *o pau quebra*. (VILELA, 2020, grifos nossos)

Termos como "caos", "ruído", "noise" e "barulho" acabam por simplificar a compreensão do fenômeno que queremos observar. Nos parecesse necessário desvendar esse espaço-tempo liso (ou de alisamento), perceber processos, forças e rupturas que operam nesses momentos. Os sons emitidos nos blocos de alisamento são elementos desejados no processo comunicacional – os artistas *querem* incluí-los na mensagem, portanto nada tem a ver com o conceito de ruído em Shannon (1948) –. Durante esses trechos de “pau quebrando”, “loucurada”, “deixar o trem soando”, há uma massa de elementos sonoros complexos que são compostos por timbragens que convém serem dissecadas, como faremos a seguir.

O drone e a repetição em Rakta + Deafkids



Imagem 1: Rakta + Deafkids no SESC Pompeia.
Fonte: Fernando Yokota (Scream & Yell⁸)

⁸ <http://screamyell.com.br/site/2019/07/05/ao-vivo-rakta-deafkids-no-sesc-pompeia/>

Em dois de julho de 2019, os trios paulistas Rakta e Deafkids se uniram para uma performance especial através de uma curadoria do Selo Sesc. Essa colaboração por si só gera um tipo de configuração de palco bem específica: há sempre a presença de pelo menos duas pessoas na percussão, incluindo um atabaque, um kit de bateria completa e outros instrumentos percussivos (como o cowbell e o chocalho).

Dentre várias peças, o sexteto executou a música *Forma*, cuja versão de estúdio havia sido lançada poucos dias antes, em 27 de junho⁹. Essa versão tem duração de seis minutos e meio e segue uma dinâmica progressiva de sobreposição de sons. Após uma introdução de um minuto de bateria, atabaque e cowbell, um som grave e contínuo em Dó Sustenido produzido por Paula Rebellato no teclado invade a paisagem sonora e é acompanhado pelo baixo de Carla Boregas. A nota prolonga-se por minutos, sofrendo pequenas alterações de altura melódica (subindo meio tom lentamente e depois retornando ao tom). Por volta dos dois minutos e meio, o baterista Maurício Takara passa a realizar sobreposições rítmicas que lentamente irão alterar o andamento da música, seguidos de uma mudança na altura melódica pelo baixo e teclado, que sobem um tom e meio. No auge da densidade sonora (os três minutos finais), as percussões e a bateria seguem promovendo polirritmias enquanto os demais instrumentos (vozes, guitarra, teclado e baixo) se sobrepõem intensamente, modulados por efeitos de reverberação e delay. Tais efeitos contribuem para o enriquecimento espectral e para criar sobreposições rítmicas. As vozes de Paula Rebellato e Douglas Leal passam por delay com resposta de tempo diferentes entre si e entre o andamento da bateria, proposta que remete ao dub jamaicano, forte influência do trio Rakta.

A versão ao vivo¹⁰ realizada na Sessões Selo Sesc tem doze minutos de duração, quase o dobro da versão de estúdio. A macroestrutura acompanha a versão de estúdio: primeiro, um bloco em Dó Sustenido, depois outro em Mi, sendo intercalados por notas um semitom acima (respectivamente Ré e Fá) e outras variações realizadas nas viradas de compasso, estabelecendo *grooves*. Como na versão de estúdio, o baixo de Carla é denso, textura realçada pelo pedal de Chorus da Ashland que permanece ligado por todo o show. O prolongamento do tempo de duração faz com que a estrutura circular – a

⁹ <https://rakta.bandcamp.com/track/forma>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=t6Ks3dp6Abs>

repetição incessante de uma mesma célula rítmica com pequenas variações – construa lentamente um alisamento do espaço-tempo que tira a música de seus eixos. Ao invés dos blocos narrativos e direcionais do formato canção (seta do tempo), temos o nomadismo sônico estabelecido pelas repetições e pelo drone (ciclo do tempo¹¹). “Mykolas Natalevičius (2013) define o drone como a extrema redução dos parâmetros musicais (ritmo, harmonia, melodia), e caracterizam-se pela longa duração de sons sustentados ou apenas um som único carente de contrastes salientes” (ESTIVALET, 2018, p. 6). No caso da música *Forma*, temos um drone composto de sons provenientes de pelo menos três instrumentos, teclado, baixo e guitarra.

É o drone que promove o alisamento do espaço-tempo estriado estabelecido pela bateria (que, mesmo oferecendo polirritmias, gera uma BPM regular que serve de guia para os instrumentos previamente mencionados) e que irá criar um outro modo de escuta. Barry Shank afirma que há uma dimensão política no uso do drone na música popular. Em sua análise sobre a música *Heroin* do conjunto The Velvet Underground e que passa também por La Monte Young e suas técnicas de geração de parciais harmônicas através de drones, defende que: “O impulso político específico de qualquer drone não pode ser lido através do som em si. Entender esta força requer a completa compreensão do funcionamento do drone dentro da totalidade do campo musical que este soa” (SHANK, 2014, p. 142¹²). O autor ainda defende que o drone “[...] demanda que prestemos atenção à materialidade do todo sonoro [*of all sound*], à existência do som enquanto uma série de vibrações que se repetem e diferem” (idem, p. 109¹³). Para melhor compreender este fenômeno, podemos ilustrar com a leitura de Felicity Colman sobre a composição *Amarillo ramp*¹⁴ (1998), de Lee Ranaldo. Trata-se de uma peça musical de 32 minutos de duração composta por longos drones, microfônias e *loops* de *samples* de guitarra que vão se sobrepondo progressivamente, uma homenagem à *land art* de Robert Smithson.

¹¹ Stephen Jay Gould reflete sobre esses dois modos de conceber o tempo. A “seta do tempo” organiza a história em “uma seqüência irreversível de eventos que não se repetem. cada momento ocupa sua posição distinta numa série temporal” (1991, p. 22). Já o “ciclo do tempo” cria uma perspectiva imanente: “[m]ovimentos aparentes são partes de ciclos que se repetem, e as diferenças do passado serão as realidades do futuro. O tempo não tem direção” (idem).

¹² Tradução nossa. No original: [t]he specific political thrust of any drone cannot be read off the sound itself. Understanding that force requires the complete comprehension of the workings of the drone within the totality of the musical field in which it is sounded.

¹³ Tradução nossa. No original: commands that we pay attention to the materiality of all sound, to sound’s existence as a set of repeating and differing vibrations.

¹⁴ <https://leeranaldo.bandcamp.com/album/amarillo-ramp-for-robert-smithson>

Ranaldo, assim como Smithson, nos obriga a ouvir a plataforma tecnológica de seus trabalhos, como [timbres de] cordas sujas de guitarra e amplificador. O meio é reconhecido dentro do evento da arte. A autoconsciência oferece uma inflexão crítica sobre a intencionalidade do trabalho. A comunicação não é objetiva e quantificável, mas afetiva e múltipla. (COLMAN, 2012, p. 184-185¹⁵)

Enquanto Ranaldo opera exclusivamente com microfônias e drones de guitarra, o trabalho de Rakta e Deafkids efetua uma sobreposição de espaços estriados – os ritmos, *riffs* e *grooves* – e lisos – as repetições e os drones, onde os timbres protagonizam a consolidação de um território sonoro nômade, constantemente em transe, em trânsito e em transformação.

O noise como resolução de todas as formas em My Magical Glowing Lens



Imagem 2: encerramento do show de My Magical Glowing Lens no CCSP.
Fonte: Rafael Chioccarello (Hits Perdidos)¹⁶

A artista Gabriela Terra, em suas performances ao vivo com seu projeto My Magical Glowing Lens, realiza sessões de improviso no final de shows, emendando no final de alguma canção. No final de uma performance no CCSP, na turnê de lançamento do disco *Cosmos*, em 15 de junho de 2017, após um solo de guitarra, Gabriela deita sua

¹⁵ Tradução nossa. No original: [...] Ranaldo, like Smithson, forces us to hear the technological platform of their work, whether chunks of dirt guitar strings and amplifier. The medium is acknowledged within the event of the art. The self-consciousness offers a critical inflection into the intentionality of the work. Communication is not objective and quantifiable but affective and multiple.

¹⁶ <https://hitsperdidos.com/2017/07/26/my-magical-glowing-lens-cosmos/>

guitarra no chão, se senta diante dos pedais e passa a modular os sons que emanam do amplificador, resultantes do fenômeno da microfonia, enquanto os músicos de apoio seguem tocando uma variação do tema da música. Aos poucos, conforme Gabriela intensifica a densidade sonora mexendo nos valores dos botões dos pedais, brincando com os efeitos de phaser, delay, fuzz, os demais artistas vão se libertando do encadeamento harmônico e do ritmo antes estabelecidos. Três minutos depois, cria-se uma linha melódica em cima de uma nota pedal¹⁷ em Lá e Gabriela improvisa um solo. O tecladista agora produz sons que lembram os de aviões a jato, efeito obtido por um *phaser*. Gabriela repete o riff tema da canção algumas poucas vezes (como se fosse uma "retomada do tema", comum em performances de jazz) e logo em seguida todos os músicos passam a produzir sons aleatórios, deixando os equipamentos microfonaem. Gabriela entoia uma linha vocal e a coloca em loop, cantando outra linha por cima. Os sons vão acumulando-se uns nos outros até chegar em uma sobrecarga sensorial gerada pelas microfônias de sua guitarra, as densas texturas geradas por *clusters* de notas no teclado, distorções e oscilações de sinal do baixo, *samples* agudos acionados por uma bateria eletrônica e gritos profundos feitos por Gabriela. Agora, estamos em um show de noise. Há um território sendo construído nesse processo:

[...] a gente chegou em alguma conclusão que o noise é a resolução de todas as formas e a gente ficou pirando nisso, assim. É muito libertador, né? [...] Você só usa ele livremente, caoticamente. E da parte do caos vai criando ritmo, vai criando coisas, né? Improvisar com noise é muito bom [...] tem vezes que eu sinto que os ruídos tão falando alguma coisa, quando tá muito *noise*, assim, aí parece que vem umas vozes, eu sinto umas energias, aí eu sinto que isso tem um pouco a ver com a eletricidade, sacou? Eu sinto que a eletricidade tá ali com a gente, fazendo alguma interferência (TERRA, 2018).

Deleuze e Guattari (2012) nos ajudam a compreender essa complexidade timbral quando falam dos dinamismos do feltro, no qual eles dizem que o feltro – que é um material de algodão e pelos empastados, condensados e prensados – não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado das fibras. Os microfilamentos que se emaranham e formam um conjunto heterogêneo representam o espaço liso, que por sua vez é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as

¹⁷ Nota que é executada como base para uma linha melódica ou para uma progressão de acordes que a contém. Geralmente são notas graves e, no caso do baixo e da guitarra, empregam-se as cordas soltas, em especial o Mi (bordão) e o Lá.

direções; não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua.

[...] o *noise* nos oferece uma compacta massa auditiva. Diante dela, só nos cabe admirar texturas, a formação aleatória de certas recorrências climáticas, a sobreposição de algumas frequências, a dança das intensidades. Ondas e sinais elétricos não-periódicos, diz Novak (2013, p. 123). Muito frequentemente, não há letra, não há compasso, não há nada que se assemelhe a uma trilha, sequer uma frase assobiável. (SILVEIRA, 2017, p. 306)

O que Sterne (2003) fala sobre os aparelhos de reprodução sonora servem para as performances de *noise* também. Desenvolvemos técnicas de escuta (*audile techniques*) para aprender a ouvir detalhes em meio ao que seria, para o ouvinte incauto, não versado na violência sonora do *noise*, “caos”.

If we take Attali's almost entirely cultural reading of how sound is noise or not and apply it to the types of perceptual encounter that interest Bergson, then the implication from Attali is clear: as the listener listens, things lose their noisiness, and acquire meaning or at least sense as to their purpose. (HEGARTY, 2012, p.17)

Neste trecho de encerramento do show da My Magical Glowing Lens, temos a edificação de um espaço-tempo não homogêneo em que ocorre a alternância de um bloco estriado para um liso. Mas vale constatar que a memória da experiência recente que tivemos do bloco estriado acaba por se sobrepor ao bloco liso. Alguns elementos do bloco anterior persistem ali. Às vezes é o tom da música, às vezes o andamento, até mesmo algumas células melódicas, mas cuja distribuição no espaço tempo se dá de forma aparentemente mais livre. Nota-se essa mudança na performance dos artistas, que se soltam dos seus instrumentos e os deixam livres para microfonar, reverberar, para manifestar sonoramente tudo o que seus corpos podem ser. Perde-se o controle em favorecimento de uma relação imanente entre os corpos envolvidos (dos aparelhos, dos músicos, dos espectadores, dos instrumentos, do palco) e que abre caminho para semioses afetivas do timbre.

Encaminhamentos para análises futuras

Com estas duas análises, podemos perceber duas formas bem distintas de efetuar alisamentos do espaço-tempo sonoro no rock independente: por sobreposição, no caso da Rakta + Deafkids, e por alternância, no caso da My Magical Glowing Lens. Esses

momentos são interessantes para os estudos de mídia e comunicação porque eles tornam mais evidentes as materialidades envolvidas na produção sonora e nos permitem refletir sobre a dimensão comunicacional da música durante esses blocos de espaço-tempo. Talvez não estejamos diante de uma semiótica da significação (como ocorre no formato canção), e sim de uma semiótica das sensações (CONTER; TELLES; SILVA, 2017), em que as forças sonoras irão desenvolver semioses afetivas. Os artistas aqui estudados percorrem um trajeto nômade durante suas práticas de alisamento, realizando contaminações recíprocas entre os corpos envolvidos no processo. É um espaço-tempo ocupado por acontecimentos, forças e distâncias. “Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo” (DELEUZE, 2008, p. 185).

Podemos observar um potencial de alisamento maior durante essas performances, pois nelas almeja-se sempre a desterritorialização. “O espaço liso dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior ao estriado” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 187). Como é apontado por Rogério Costa (2012), a improvisação se dá na recusa, na negação de territórios estáticos. Os artistas analisados se deslocam de um estado para outro em direção a uma variação contínua e infinita. Nesses momentos de alisamento do espaço-tempo estriado da música, a textura ocupa o espectro sonoro de forma densa e se torna difícil distinguir os instrumentos individualmente, mas conforme as peças se desenvolvem no tempo e no espaço, conforme o ouvinte vai se acostumando e aprendendo a ouvir por entre as camadas, como se tivesse de “caçar” os sons (mudando de um estado sedentário para um estado nômade). Uma libertação dos timbres começa a tomar forma uma vez que estes são territorializados em um espaço movediço, fronteiro – no limiar entre a composição e o improvisado, o intencional e o inesperado.

Como resultados parciais, observamos nesses momentos de alisamento uma potencialização nos processos de transformação do timbre, assumindo uma agência mais central na produção de diferença na música. As bandas estudadas operam através de acréscimos sucessivos e sobreposições aditivas, visando a ocupação progressiva do espectro sonoro.

Através dessas processualidades que decorrem desses momentos ao vivo, linhas de fuga surgem: rupturas, movimentos, anamorfismos, distorções e oscilações apresentam, nesse sentido, uma potência de afetar a variação da paisagem sonora do indie

como virtualidade, compondo novos territórios nas fronteiras movediças do rock independente brasileiro.

Referências bibliográficas

AUSLANDER, Philip. “Ver é acreditar”. A performance ao vivo e o discurso da autenticidade na cultura do rock. IN: ALMEIDA, L. B. F.; PIRES, V. A. N. **Circuitos urbanos e palcos midiáticos**. perspectivas culturais da música ao vivo. Edufal: Maceió, 2017. p. 167-194.

AVELLAR, Maria Joana Chagas de. 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.

BENNETT, Samantha. Time-based Signal Processing and Shape in Alternative Rock Recordings. **IASPM@Journal**. Vol. 6. no. 2. 2016. p. 3-21.

BLAKE, D. K. Timbre as differentiation in indie music. **Music Theory Online**, vol. 18, n. 2, 2012. Disponível em: <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.2/mto.12.18.2.blake.php>. Acesso em 2 Jan. 2018.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BUTLER, Jan. Clash of the timbres: recording authenticity in the California rock scene, 1966-1968. In: FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z (Orgs.). **The relentless pursuit of tone**. Timbre in popular music. New York: Oxford University Press, 2018. 279-299.

BYRNE, David. **Como funciona a música**. Barueri: Amarylis, 2014

CAMPBELL, Edward. **Music After Deleuze**. London: Bloomsbury Academic, 2013.

COLMAN, Felicity J. Sound Manifesto: Lee Ranaldo's notes for Robert Smithson. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P. (Orgs.). **Reverberations**. The philosophy, aesthetics and politics of noise. London: Continuum, 2013. p. 179-190.

CONTER, M. B.; TELLES, M.; ROCHA, A. Semiótica das afecções: uma abordagem epistemológica. **Conjectura: Filosofia e Educação**. Caxias do Sul, v. 22, n. especial, p. 36-48, 2017.

CONTER, M. B.; GULARTE, G. F. **A composição de timbragens no rock independente brasileiro. Afecções do tecnocolonialismo e da precariedade no setup dos músicos**. Passagens, 121), p.(137-159, 2021. <http://periodicos.ufc.br/passagens/article/view/70959>

COSTA, Rogério. L. M. **A livre improvisação musical e a filosofia de Gilles Deleuze**. Per Musi, Belo Horizonte, n.26, 2012, p.60-66.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1440 – O Liso e o Estriado. Tradução de Peter Pál Pelbart. IN: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

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

ESTIVALET, Felipe. Um elogio do riff - produção de presença nos drones do Sunn O))) In: 14º Encontro Internacional de Música e Mídia - São Paulo - SP ISBN: 978-85-62959-54-7, 2018. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/80143>>. Acesso em: 05/08/2021.

FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z (Orgs.). **The relentless pursuit of tone**. Timbre in popular music. New York: Oxford University Press, 2018. 279-299.

GOULD, Stephen Jay. **Seta do Tempo, Ciclo do Tempo**: mito e metáfora na descoberta do tempo geológico. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HEGARTY, Paul. A chronic condition: noise and time. In: GODDARD, M.; HALLIGAN, B.; HEGARTY, P (Orgs.). **Reverberations**. The philosophy, aesthetics and politics of noise. London: Continuum, 2013. p. 15-25.

SHANK, Barry. “Heroin”; or, the droning of the commodity. IN: _____. **The political force of musical beauty**. Durham and London: Duke University Press, 2014. p. 108-146.

SHANNON, Claude. E. A Mathematical Theory of Communication. Reprinted with corrections from **The Bell System Technical Journal**, Vol. 27, pp. 379–423, 623–656, July, October, 1948. Disponível em: <https://people.math.harvard.edu/~ctm/home/text/others/shannon/entropy/entropy.pdf>

SILVEIRA, Fabrício. Show de rock como dispositivo de confronto. IN: ALMEIDA, L. B. F.; PIRES, V. A. N (Orgs.). **Circuitos urbanos e palcos midiáticos**. perspectivas culturais da música ao vivo. Edufal: Maceió, 2017. p. 297-314.

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

VILELA, Bruna. Webconferência, Canoas, mai. 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.