

## Semioses afetivas do timbre: formulação teórica para uma análise de sonoridades do rock independente brasileiro

Grupo de Pesquisa Sonoridades, Imagem, Materialidades da Comunicação e Cultura  
Marcelo Bergamin Conter | [marcelo.conter@alvorada.ifrs.edu.br](mailto:marcelo.conter@alvorada.ifrs.edu.br)  
Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – IFRS

### resumo

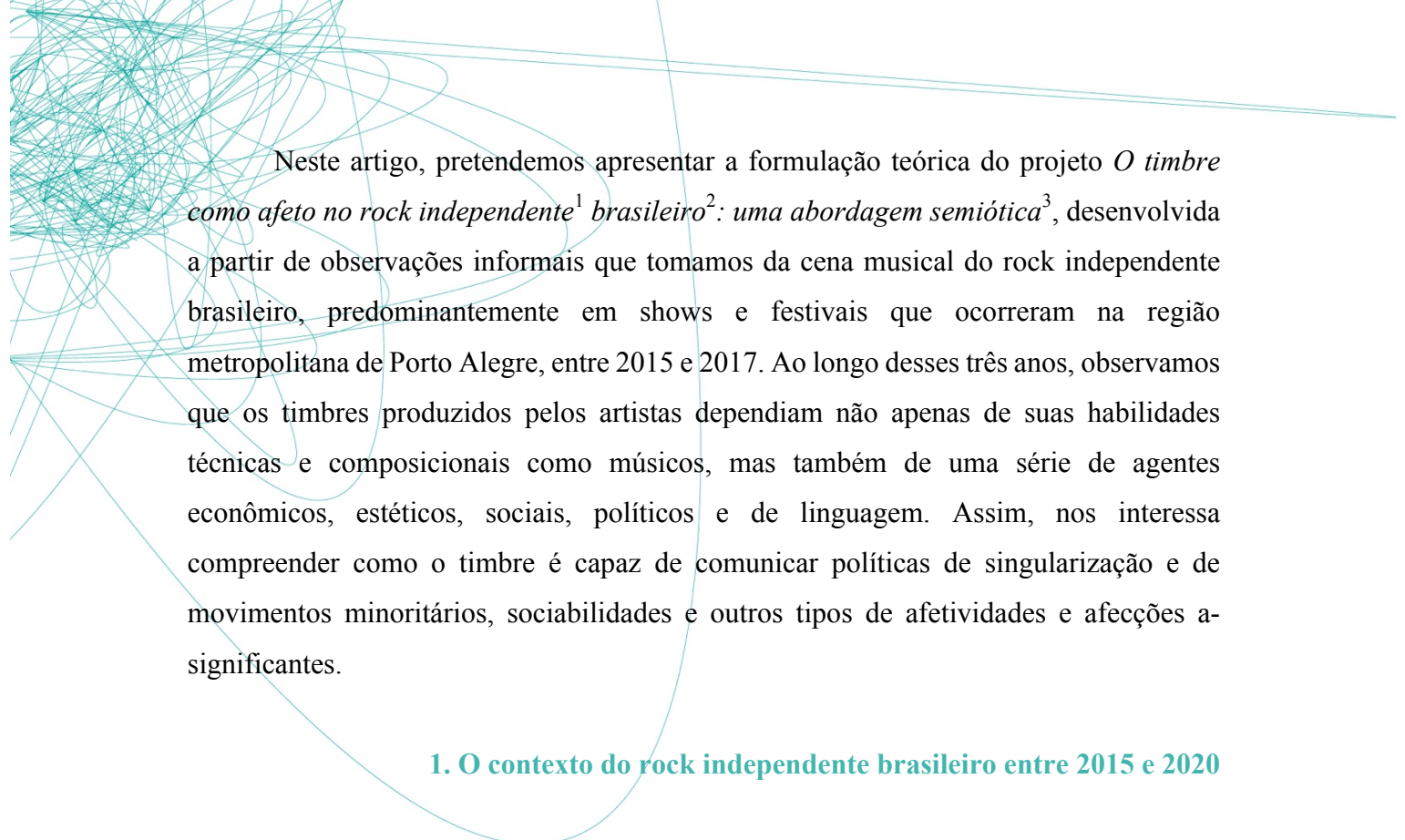
Considerando o papel central que o timbre exerce no rock independente e as limitações sociais e econômicas dos músicos brasileiros, pretende-se formular uma abordagem teórica para reconhecer como o timbre constitui afetivamente políticas de singularização e de movimentos minoritários no gênero musical em questão. Propõe-se observá-lo através de um modelo comunicacional imanente. Seguindo a filosofia da diferença de Deleuze, em vez de ser um *transmissor* de emoções, o timbre é aqui apresentado tanto como um *evento* (o resultado de uma mistura de corpos) como um *corpo transformado* (afeto), não se reduzindo assim apenas a sua forma atual. A máquina sociotécnica que permite que ele se atualize e os desdobramentos afetivos (semioses) que expandem sua virtualidade também devem ser considerados. Aponta-se para os modos pelos quais a precariedade, a antropofagia, as gambiarras e outras micropolíticas típicas do rock independente brasileiro são expressadas afetivamente através do timbre, engendrando novos mundos sônicos.

**Palavras-chave:** Comunicação. Afeto. Semiótica. Timbre. Rock independente.

### abstract

*Considering the central role that timbre exerts in indie rock and the social and economic disadvantages of Brazilian musicians, this paper aims to formulate a theoretical approach that will allow further analysis of how timbre affectively constitutes politics of singularization and of minor movements. It is proposed that timbre might be observed through an immanent communicational model. Following Deleuze's philosophy of difference, instead of a transmitter of emotions, timbre is presented both as an event (the result of a mixture of bodies) and as a transformed body (affect). The technical social machine that allows it to achieve its actual form, and the affective unfolding (semiosis) that expand timbre's virtuality must also be taken accounted for. As results, it is expected to evidence semiotic machines that derives from timbre, in which precarity, cultural anthropophagy, gambiarras and other typical micropolitics of Brazilian indie rock are affectively expressed, engendering new sonic worlds.*

**Keywords:** Media studies. Affect. Semiotics. Timbre. Indie rock.



Neste artigo, pretendemos apresentar a formulação teórica do projeto *O timbre como afeto no rock independente<sup>1</sup> brasileiro<sup>2</sup>: uma abordagem semiótica<sup>3</sup>*, desenvolvida a partir de observações informais que tomamos da cena musical do rock independente brasileiro, predominantemente em shows e festivais que ocorreram na região metropolitana de Porto Alegre, entre 2015 e 2017. Ao longo desses três anos, observamos que os timbres produzidos pelos artistas dependiam não apenas de suas habilidades técnicas e composicionais como músicos, mas também de uma série de agentes econômicos, estéticos, sociais, políticos e de linguagem. Assim, nos interessa compreender como o timbre é capaz de comunicar políticas de singularização e de movimentos minoritários, sociabilidades e outros tipos de afetividades e afecções a-significantes.

### 1. O contexto do rock independente brasileiro entre 2015 e 2020

Em sua tese de doutorado, Caroline Govari Nunes (2020) parte de um consenso entre os pesquisadores de música popular para pensar como os gêneros musicais se organizam. Nestes trabalhos, geralmente embasados na perspectiva dos Estudos Culturais, os gêneros se fundam a partir de aspectos sonoros, sociais, econômicos e afetivos. Nunes adiciona nesta fórmula as cenas musicais, em uma proposta que compreende os gêneros não apenas pelos seus consensos, mas também pelas disputas simbólicas entre seus atores a partir de um território que é a um tempo geográfico (a cena do *grunge* de Seattle; o *punk* de Londres; o *rock gaúcho* de Porto Alegre) e semiótico (regime de signos que resultam das disputas acima citadas).

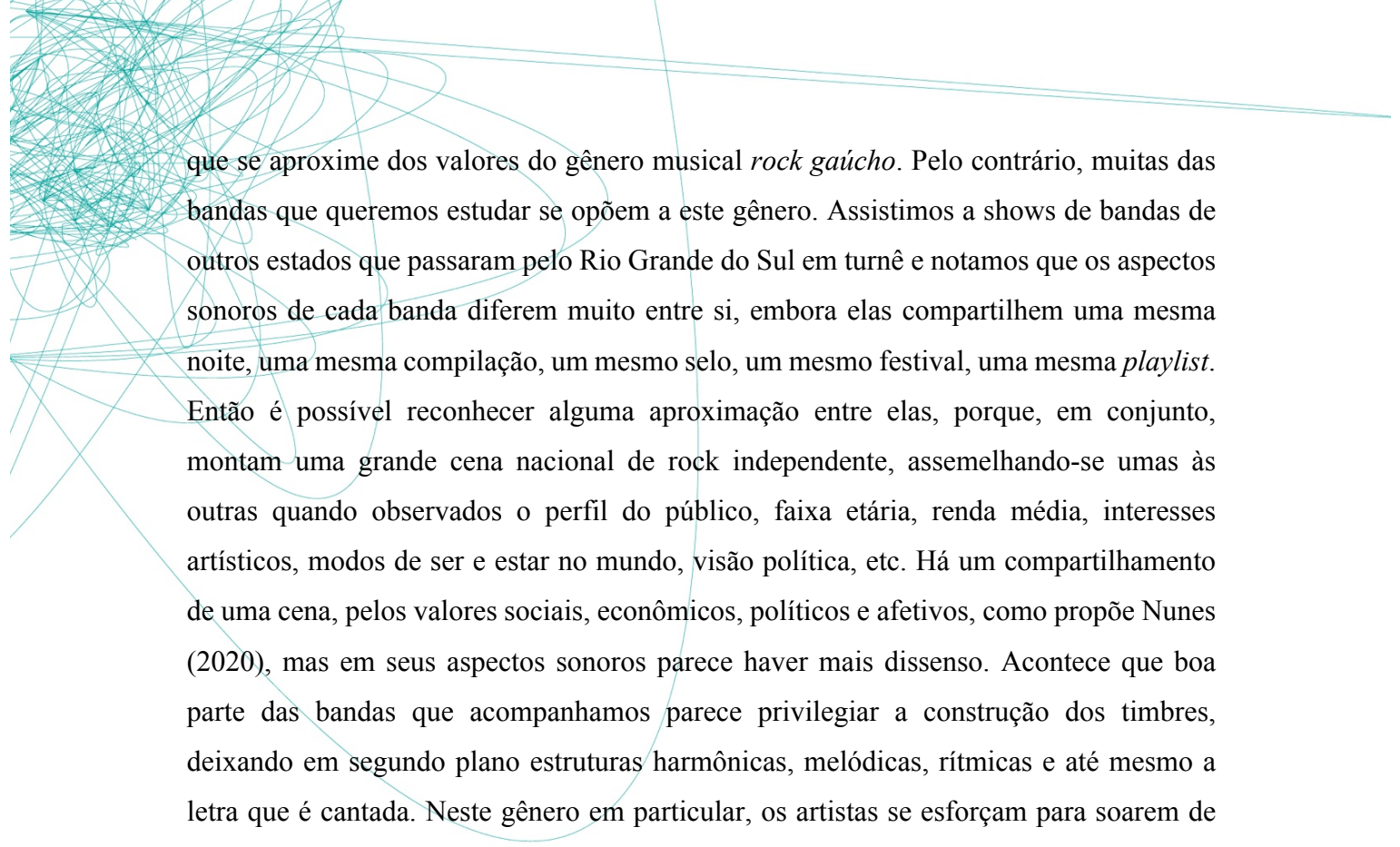
Embora nossas observações informais entre 2015 e 2017 tenham se dado predominantemente na metrópole gaúcha, não estamos interessados em nenhuma banda

---

<sup>1</sup> O rock independente tem esse nome por originalmente se organizar por conta própria, sem se relacionar com grandes gravadoras, surgindo no circuito do pós-punk britânico e estadunidense. Para uma compreensão do gênero, sugerimos consultar, sobre o pós-punk britânico, Reynolds (2006); sobre o *indie* britânico, Fonarow (2006); sobre o *indie* norte americano, Azerrad (2002), Oakes (2009) e Shank (2014); sobre a centralidade do timbre no rock independente, Blake (2012); sobre o *indie* como gênero, Gumes (2011).

<sup>2</sup> Para uma compreensão da constituição do rock independente brasileiro, há diversas pesquisas que observam o movimento em diferentes localidades do país, como por exemplo o trabalho de Fonseca (2011) sobre a cena de Belo Horizonte; de Rocha (2013), para a cena de São Paulo; de Martini (2018) sobre artistas do Rio Grande do Sul; e Garland (2019) sobre a cena do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Desenvolvida no âmbito do Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia do Rio Grande do Sul entre 2018 e 2021 e da Linha de Pesquisa Semiótica e Sonoridades (SemSono), vinculada ao Grupo de Pesquisa Sonoridades, Imagem, Materialidades da Comunicação e Cultura (SIMC). Apoio: FAPERGS, CNPq e IFRS.



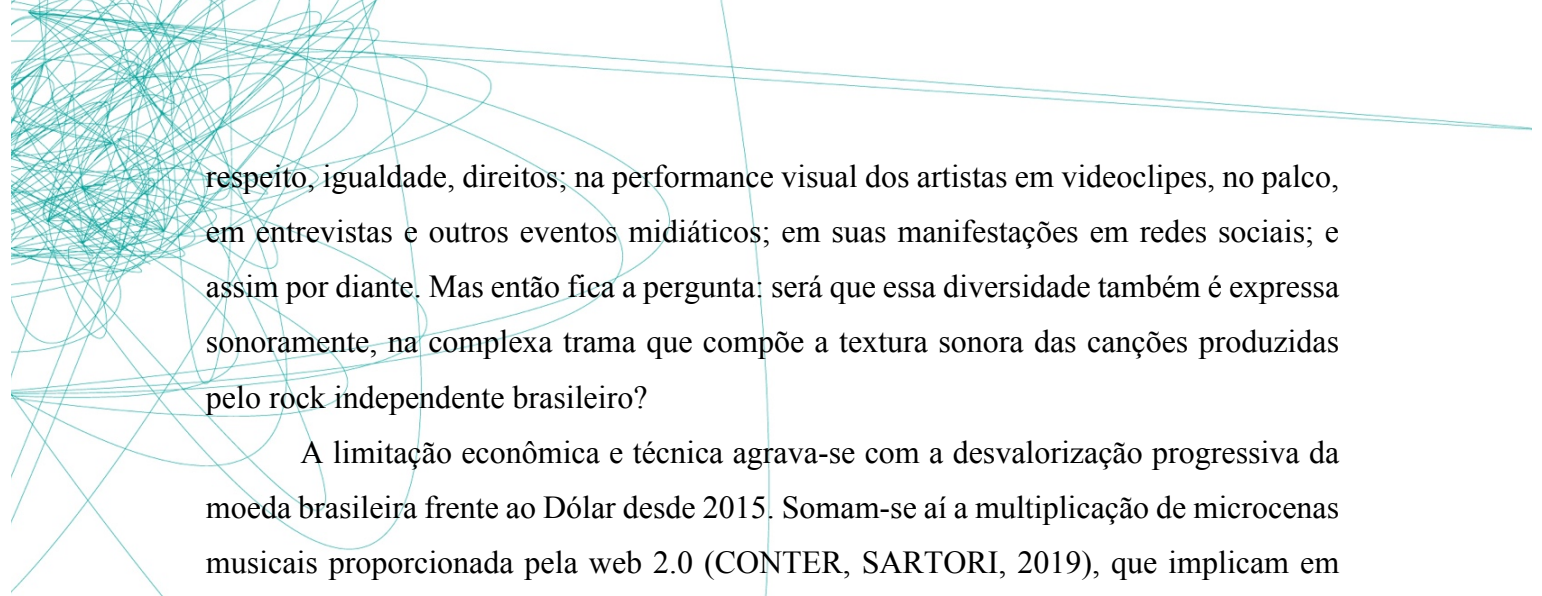
que se aproxime dos valores do gênero musical *rock gaúcho*. Pelo contrário, muitas das bandas que queremos estudar se opõem a este gênero. Assistimos a shows de bandas de outros estados que passaram pelo Rio Grande do Sul em turnê e notamos que os aspectos sonoros de cada banda diferem muito entre si, embora elas compartilhem uma mesma noite, uma mesma compilação, um mesmo selo, um mesmo festival, uma mesma *playlist*. Então é possível reconhecer alguma aproximação entre elas, porque, em conjunto, montam uma grande cena nacional de rock independente, assemelhando-se umas às outras quando observados o perfil do público, faixa etária, renda média, interesses artísticos, modos de ser e estar no mundo, visão política, etc. Há um compartilhamento de uma cena, pelos valores sociais, econômicos, políticos e afetivos, como propõe Nunes (2020), mas em seus aspectos sonoros parece haver mais dissenso. Acontece que boa parte das bandas que acompanhamos parece privilegiar a construção dos timbres, deixando em segundo plano estruturas harmônicas, melódicas, rítmicas e até mesmo a letra que é cantada. Neste gênero em particular, os artistas se esforçam para soarem de forma diferente uns dos outros. Para isto, quase sempre contam com uma série de pedais de efeito, plugados nas guitarras, baixo, microfones e sintetizadores, que modulam o sinal original do instrumento. Em alguns casos, a modulação é tão intensa que o resultado final desmonta o horizonte de expectativa do ouvinte, que não consegue reconhecer mais a sonoridade típica do instrumento em questão<sup>4</sup>.

Diferente da cena *indie* que emerge nos anos 1980 nos Estados Unidos (AZERRAD, 2002) e no Reino Unido (REYNOLDS, 2006), os músicos brasileiros, geralmente membros da classe média, têm uma dificuldade muito maior de montar seu set de equipamentos de áudio, pois seu poder aquisitivo é menor que o da classe média dos países anglo-saxões. Dar-se ao luxo de colecionar pedais, guitarras e amplificadores no Brasil torna-se uma situação rara, e com isso os músicos precisam se desdobrar para conseguir criar sua assinatura sonora.

Em paralelo, nos últimos anos no Brasil, o rock independente tem passado por um processo de reorganização política. Se antes este era o espaço privilegiado dos garotos brancos heterossexuais de classe média, agora também é lugar para levantar outras bandeiras, aumentando a participação ativa e criativa de mulheres, negros, indígenas, LGBTQI+ e outras minorias. E essa diversidade é claramente expressa na presença destes corpos nos palcos; nas vozes que cantam e nas letras que exploram a luta por visibilidade,

---

<sup>4</sup> Esse processo de dissolução identitária da sonoridade de um instrumento através de efeitos é explorado por Samantha Bennett (2016).



respeito, igualdade, direitos; na performance visual dos artistas em videoclipes, no palco, em entrevistas e outros eventos midiáticos; em suas manifestações em redes sociais; e assim por diante. Mas então fica a pergunta: será que essa diversidade também é expressa sonoramente, na complexa trama que compõe a textura sonora das canções produzidas pelo rock independente brasileiro?

A limitação econômica e técnica agrava-se com a desvalorização progressiva da moeda brasileira frente ao Dólar desde 2015. Somam-se aí a multiplicação de microcenas musicais proporcionada pela web 2.0 (CONTER, SARTORI, 2019), que implicam em uma reorganização das cenas musicais regionais; a verticalização do poder na internet gerada por serviços de *streaming* e a crise da indústria fonográfica brasileira (DEMARCHI, 2016) que fazem a manutenção do poder simbólico e da dicotomia *mainstream*<sup>5</sup>/*underground*<sup>6</sup>; os cortes orçamentários das políticas governamentais na área da cultura; e assim por diante. Nos interessa conferir como o timbre é capaz de comunicar políticas de singularização e de movimentos minoritários, sociabilidades e outros tipos de afetividades e afecções a-significantes em frente a esse cenário desfavorável.

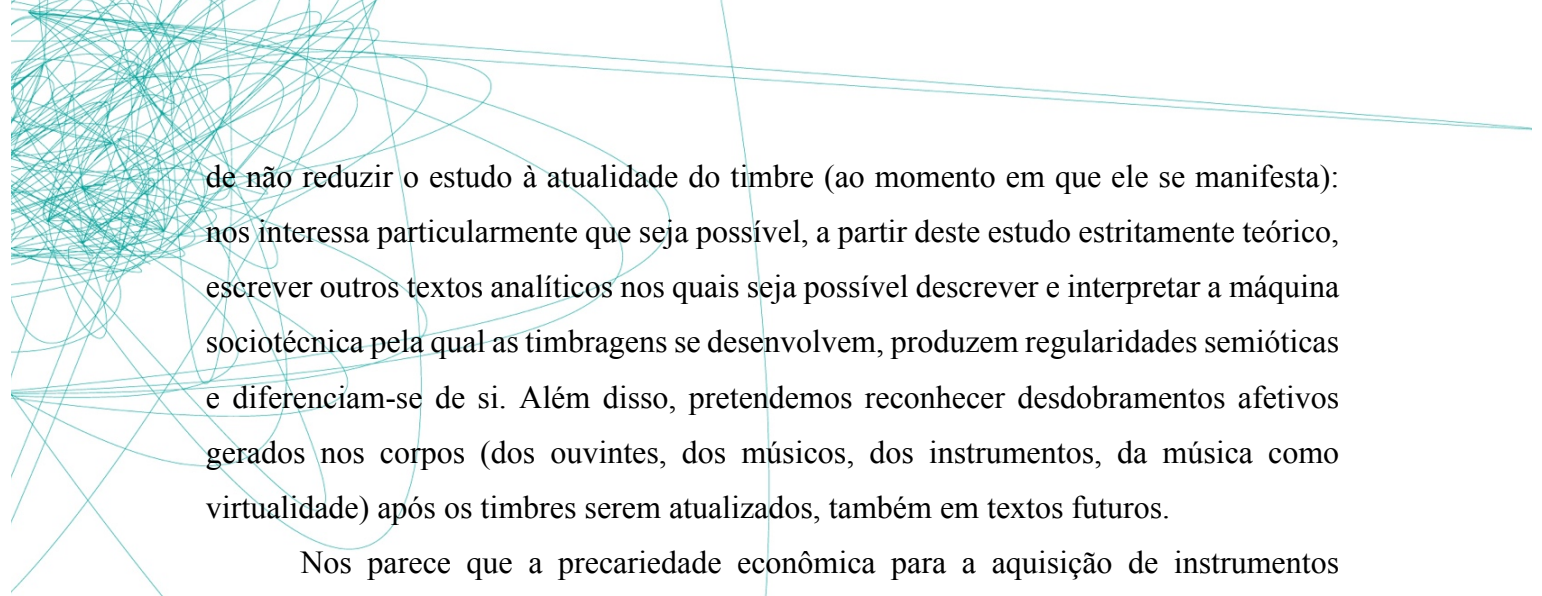
Nossa hipótese é que o timbre, que é a resultante de diversos sons se entrecruzando e sendo percebidos por nosso corpo, não se limita a significar em sua duração atual, mas se expande em uma espécie de “semiose das sensações” (CONTER; TELLES; ROCHA, 2017) que nos interessa investigar, não apenas para compreender como a música expande sua virtualidade, mas também como um exercício epistemológico para compreender o fenômeno comunicacional através da recente virada afetiva nas humanidades na última década. Queremos ainda desvincular o timbre e seus desdobramentos da experiência estética e da ideia de que seja um fenômeno que escapa à significação. Para tanto, também compreendemos o afeto como um signo, tal como proposto por Gilles Deleuze (2011). Assim, podemos encarar relações entre materialidades como processos sígnicos.

A relevância de tal estudo está na proposta de compreensão do timbre através de um modelo comunicacional imanente. Ao invés de compreendê-lo como um *transmissor* de emoções, aqui ele será apresentado tanto como um *acontecimento* (o resultado da mistura de corpos) quanto como um *corpo transformado* (afeto). Surge daí a necessidade

---

<sup>5</sup> “O termo é empregado, muitas vezes, de forma pejorativa ao *status quo* gerado pela imposição dos valores da indústria fonográfica ao mercado. O *mainstream* promove, também, e principalmente, a repetição, institucionalização e sedimentação de imagens sonoras no núcleo do sistema da música pop” (CONTER, 2016: 312).

<sup>6</sup> “Termo atribuído ao conjunto de cenas musicais menores, geralmente autônomas, independentes das grandes gravadoras e das leis do mercado fonográfico” (CONTER, 2016: 323).



de não reduzir o estudo à atualidade do timbre (ao momento em que ele se manifesta): nos interessa particularmente que seja possível, a partir deste estudo estritamente teórico, escrever outros textos analíticos nos quais seja possível descrever e interpretar a máquina sociotécnica pela qual as timbragens se desenvolvem, produzem regularidades semióticas e diferenciam-se de si. Além disso, pretendemos reconhecer desdobramentos afetivos gerados nos corpos (dos ouvintes, dos músicos, dos instrumentos, da música como virtualidade) após os timbres serem atualizados, também em textos futuros.

Nos parece que a precariedade econômica para a aquisição de instrumentos musicais se funde com a condição política minoritária<sup>7</sup>. Entendemos que a relação entre estas duas características é um elemento importante para o arranjo das sonoridades do estágio atual do gênero em questão. Retomaremos isto nas considerações finais, mas sugerimos ao leitor que tenha isto em mente ao longo do artigo.

Temos então um objeto caro para a pesquisa em Comunicação, especificamente pela vertente de estudos comunicacionais que se apoiam no estruturalismo e na semiótica, pois o timbre, como o signo, é a diferença resultante do choque entre corpos.

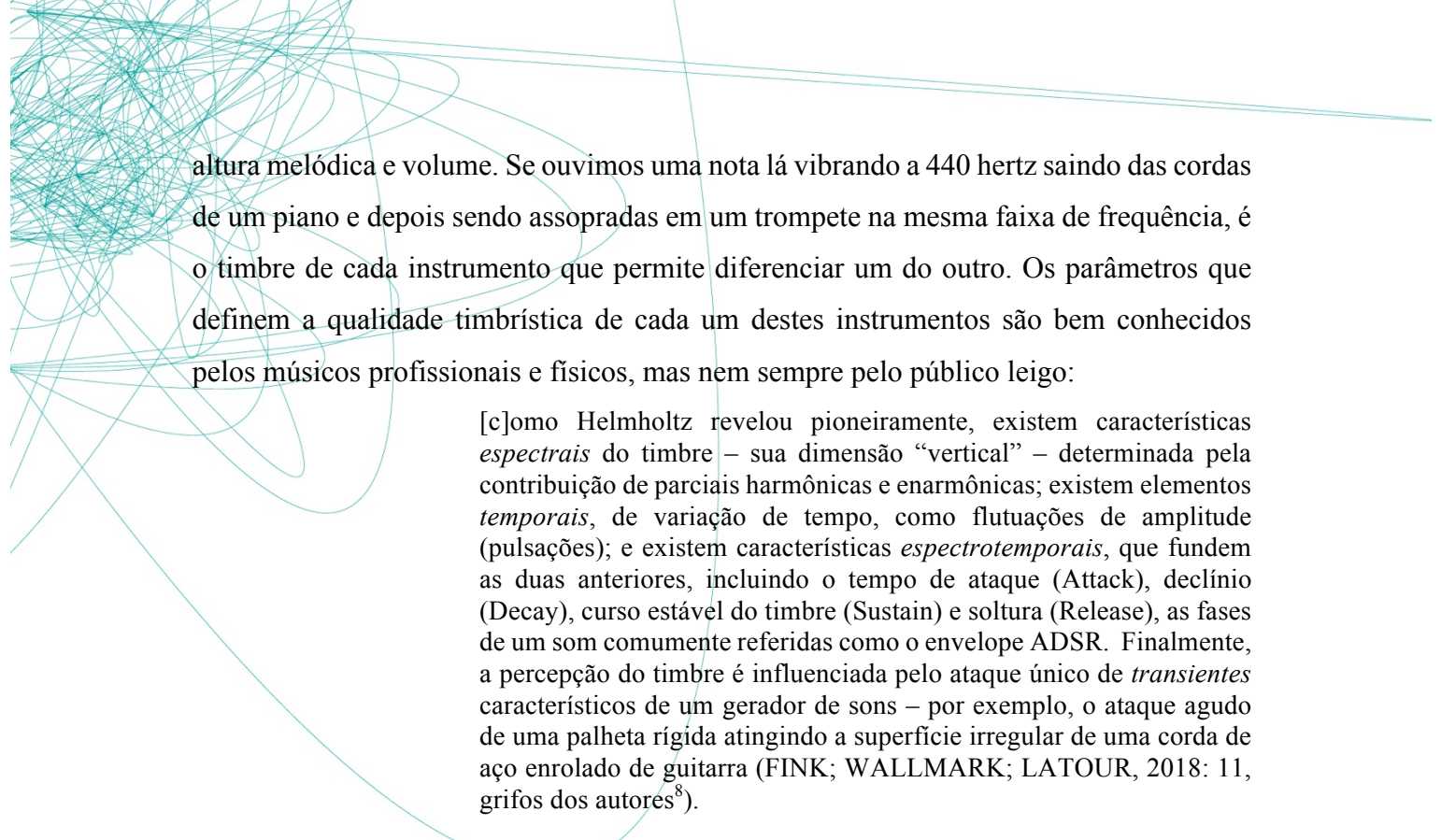
Realizamos a seguir o cruzamento de teorias e saberes de áreas diversas do conhecimento: comunicação, acústica, semiótica, filosofia, etnomusicologia e estudos de mídia, divididos em dois grandes eixos. Com o primeiro, pretende-se trazer a discussão do timbre do campo da acústica para o dos estudos de mídia. Com o segundo eixo, pretendemos especular as potências afetivas do som.

## 2. Acústica, consciência medial e características formais do timbre

Um dos lugares comuns quando se fala de timbre é o de pensá-lo como a “cor” do som; ou, já partindo para uma leitura ligeiramente mais técnica, dos parâmetros de equalização (quantidade de grave, médios, agudos); ou, ainda, da formação das ondas sonoras (senoidais, quadradas, triangulares...). Uma concepção bem comum, que tem mais de cem anos, é a de que o timbre é o que diferencia dois sons que tem a mesma

---

<sup>7</sup> Ainda que persistam homens brancos heterossexuais e de classe média e média alta na cena de rock independente no Brasil, muitos apoiam e defendem abertamente a participação das minorias. Além disso, entre 2016 e 2018 campanhas de denúncia de abuso moral e sexual por parte de pessoas com esse perfil em redes sociais foi instrumental para o rearranjo político do coletivo de pessoas envolvidas com a produção musical, prática que gerou uma série de controvérsias, como pode-se ver em matéria da *Catraca Livre*, disponível em <https://catracalivre.com.br/cidadania/por-que-uma-lista-de-denuncias-contrabandas-gerou-debate-na-web/>. Acesso em 28 mai. 2020.



altura melódica e volume. Se ouvimos uma nota lá vibrando a 440 hertz saindo das cordas de um piano e depois sendo assopradas em um trompete na mesma faixa de frequência, é o timbre de cada instrumento que permite diferenciar um do outro. Os parâmetros que definem a qualidade timbrística de cada um destes instrumentos são bem conhecidos pelos músicos profissionais e físicos, mas nem sempre pelo público leigo:

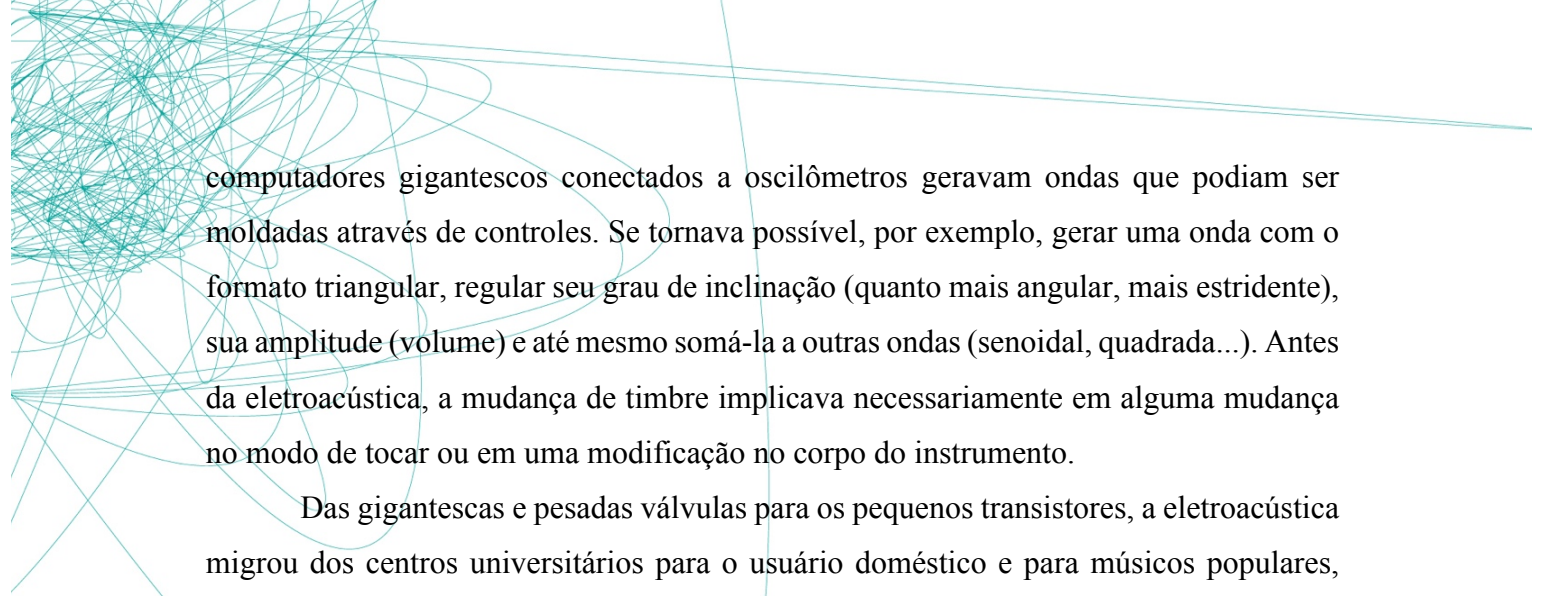
[c]omo Helmholtz revelou pioneiramente, existem características *spectrais* do timbre – sua dimensão “vertical” – determinada pela contribuição de parciais harmônicas e enarmônicas; existem elementos *temporais*, de variação de tempo, como flutuações de amplitude (pulsações); e existem características *spectrotemporais*, que fundem as duas anteriores, incluindo o tempo de ataque (Attack), declínio (Decay), curso estável do timbre (Sustain) e soltura (Release), as fases de um som comumente referidas como o envelope ADSR. Finalmente, a percepção do timbre é influenciada pelo ataque único de *transientes* característicos de um gerador de sons – por exemplo, o ataque agudo de uma palheta rígida atingindo a superfície irregular de uma corda de aço enrolado de guitarra (FINK; WALLMARK; LATOUR, 2018: 11, grifos dos autores<sup>8</sup>).

No prefácio de *A acústica musical em palavras e sons*, Menezes (2003) esclarece que, apesar da acústica ser normalmente reservada para o campo da física, ele entende ser importante para a formação dos músicos contemporâneos a compreensão de fenômenos acústicos. Acontece que, com o advento da música eletroacústica, as possibilidades de timbres aumentaram drasticamente se comparados com a música realizada com instrumentos acústicos. Com os instrumentos eletrônicos, como um teclado sintetizador, por exemplo, é possível gerar qualquer tipo de padrão de onda sonora, desde uma simples senoidal até o ruído branco, som em que todas as frequências humanamente audíveis são reproduzidas simultaneamente. Somando isto à sensação de esgotamento do sistema tonal na virada do século XIX para o XX, o timbre passa, progressivamente, a se tornar um dos elementos mais importantes para a criação de novos gêneros musicais (cf. WISNIK, 1999; GUIGUE, 2011).

Para produzir maior diversidade de timbres, era preciso compreender antes quais formas de onda geram quais tipos de textura sonora. Noções de elétrica, eletrônica e acústica passam a ser centrais para a produção musical. Nos primórdios da eletroacústica,

---

<sup>8</sup> Tradução livre. No original: “As Helmholtz first revealed, there are *spectral* features of timbre – its “vertical” dimension – determined by the contribution of harmonic and inharmonic overtones; there are time-variant, or *temporal* elements, such as amplitude fluctuation (beating); and there are *spectrotemporal* features, which meld the two, including attack time, decay, steady-state timbre, and release, the phases of a sound often referred to as the ADSR envelope. Finally, timbre perception is influenced by the unique attack *transients* characteristic of a sound generator – for example, the sharp attack of a rigid plectrum striking the uneven surface of a wound steel guitar string.” (FINK; WALLMARK; LATOUR, 2018: 11, grifos dos autores).



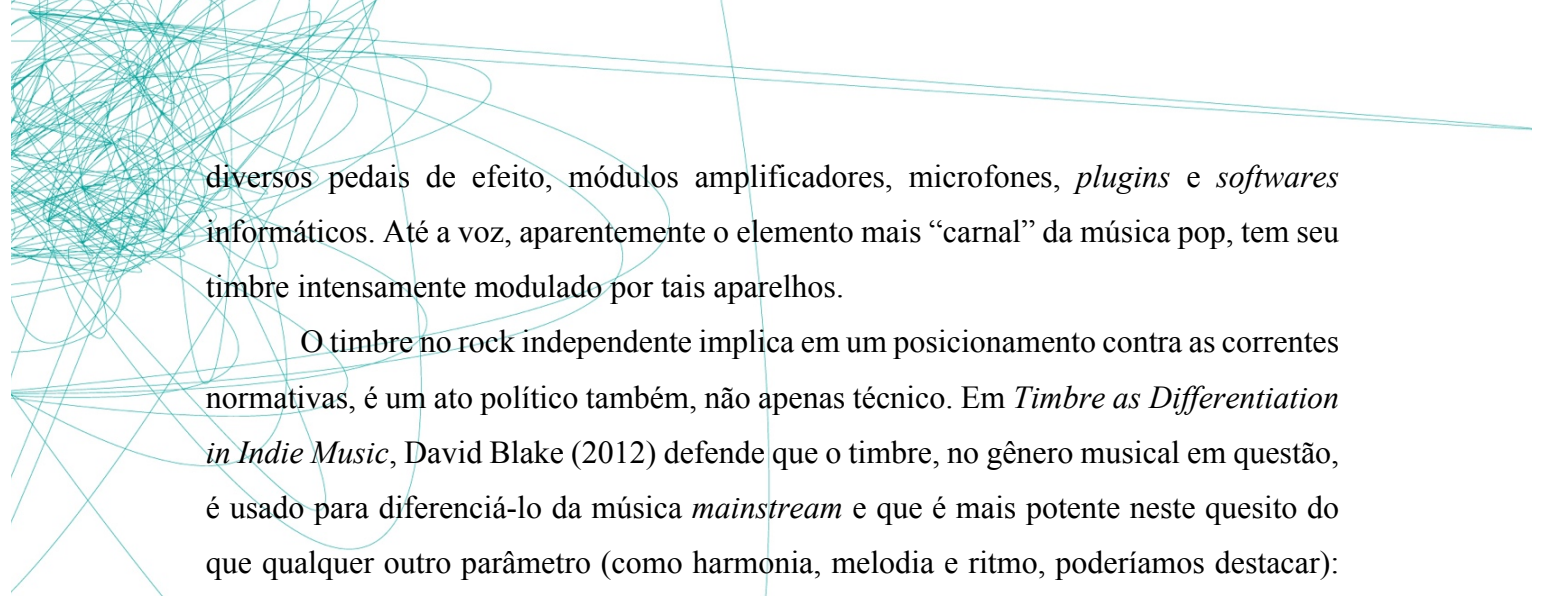
computadores gigantesco conectados a oscilômetros geravam ondas que podiam ser moldadas através de controles. Se tornava possível, por exemplo, gerar uma onda com o formato triangular, regular seu grau de inclinação (quanto mais angular, mais estridente), sua amplitude (volume) e até mesmo somá-la a outras ondas (senoidal, quadrada...). Antes da eletroacústica, a mudança de timbre implicava necessariamente em alguma mudança no modo de tocar ou em uma modificação no corpo do instrumento.

Das gigantescas e pesadas válvulas para os pequenos transistores, a eletroacústica migrou dos centros universitários para o usuário doméstico e para músicos populares, definindo a sonoridade da música pop da década de 1980. Nesse estágio, já estamos contando com teclados elétricos que simulam diversos timbres e que são reproduzidos através de alto falantes. Além disso, e em especial para esta pesquisa, em meados da década de 1960 se popularizam os pedais de efeitos portáteis. O pedal é um aparelho compacto em que é possível conectar uma guitarra, baixo, teclado, microfone, qualquer aparelho gerador de sons convertidos em pulsos elétricos, e cuja finalidade é a de modelar estes sons, gerando, em sua saída, uma forma sonora diferente, e das mais diferentes formas: interferindo na equalização (variando o volume de grave, médio, agudo); distorcendo-o (*fuzz*, *overdrive*, *distorção*); alterando sua altura melódica (*pitch shifter*); cortando-o e deixando-o soar de forma intercalada (*tremolo*); e assim por diante.

Com o advento da música pop na primeira metade de século passado, o timbre tomou um protagonismo maior na composição. Se antes o termo por vezes se confundia com quais instrumentos um compositor escolhe para executar sua sonata, no pop, a eletrificação da guitarra, baixo, piano e outros instrumentos vão aumentar drasticamente suas possibilidades sônicas com circuitarias, alto-falantes, válvulas, pedais de modulação, dentre outras coisas. O timbre, nesse contexto, comunica. Torna-se necessário observar tal fenômeno através de uma consciência medial, como propõe Fabrício Silveira:

Conforme Hans Ulrich Gumbrecht (1994, 1998, 2010), as *medialidades* – daí “*consciência medial*” – dizem respeito às condições materiais que permitem a emergência do sentido. Ou seja: importa atentar para os instrumentos, os suportes e os recursos técnicos dos quais lançamos mão nos contatos e nos registros comunicacionais de toda ordem; importa também o modo como tais aparatos serão operados (2013: 65).

Acontece que os modos como as sonoridades da música pop se configuram depende de toda uma complexa máquina sociotécnica. A maior parte dos instrumentos musicais são elétricos e/ou eletrônicos e, mesmo os que parecem mais rudimentares neste sentido, como uma guitarra elétrica, por exemplo, tem seu sinal sonoro modulado por



diversos pedais de efeito, módulos amplificadores, microfones, *plugins* e *softwares* informáticos. Até a voz, aparentemente o elemento mais “carnal” da música pop, tem seu timbre intensamente modulado por tais aparelhos.

O timbre no rock independente implica em um posicionamento contra as correntes normativas, é um ato político também, não apenas técnico. Em *Timbre as Differentiation in Indie Music*, David Blake (2012) defende que o timbre, no gênero musical em questão, é usado para diferenciá-lo da música *mainstream* e que é mais potente neste quesito do que qualquer outro parâmetro (como harmonia, melodia e ritmo, poderíamos destacar): “[...] cada artista oferece uma paleta timbral heterogênea, conectada com um senso apurado de gravação e composição que produz sons não usuais. Isto nos leva a teorização de que a música *indie* é unificada por um senso de heterogeneidade timbrística” (BLAKE, 2012: 11<sup>9</sup>).

Blake ainda demonstra como as timbragens empregadas são capazes de comunicar, para além de experiências estéticas, experiências sociais, quando, por exemplo, um músico produz uma timbragem altamente distorcida para gerar afecções abrasivas, ou uma timbragem mais “quente”, com mais presença de graves e simulando uma maior proximidade do ouvinte, para gerar uma ideia de envolvimento e partilha social (BLAKE, 2012: 11).

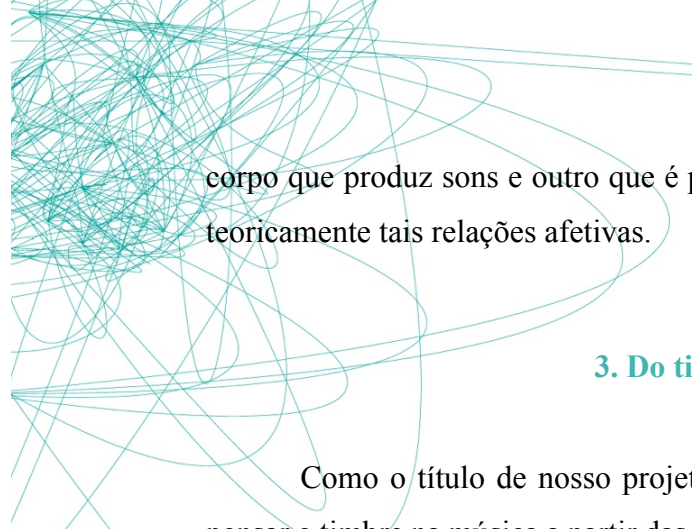
Mas como o timbre se forma? Imaginemos o ato de ouvir uma canção como a confecção de um tapete cuja trama é tecida por nossa memória. Fora de nossa consciência, não há canção (se a entendemos como uma convenção social), há ondas sonoras se deslocando pelo tempo e pelo espaço, como fios ainda não entrelaçados de uma trama em potencial. Uma infinidade de ondas sonoras atinge nosso canal auricular e passam pelo tímpano como se fossem uma só. Como nosso cérebro consegue distingui-las?

Se o timbre é uma propriedade sonora que permite a distinção entre um som e outro quando ambos têm a mesma altura e intensidade, então podemos defini-lo como o agente da diferença entre dois instrumentos sendo executados em uníssono. Temos então que é porque existe timbre que existe diferença na música, e que ele é um agenciamento de diversos atributos sonoros. Ele precisa de tempo e espaço para ocorrer. A formação deste território ocorre pelo agenciamento de diversos elementos, sendo, no mínimo, um

---

<sup>9</sup> Tradução livre. No original: “[...] each artist offers a heterogeneous timbral palette connected with an increased sense of recording and songwriting craft which produces unusual sounds. This finding may lead one to theorize that, if anything, indie music is unified by a sense of timbral heterogeneity” (BLAKE, 2012: 11[5]).





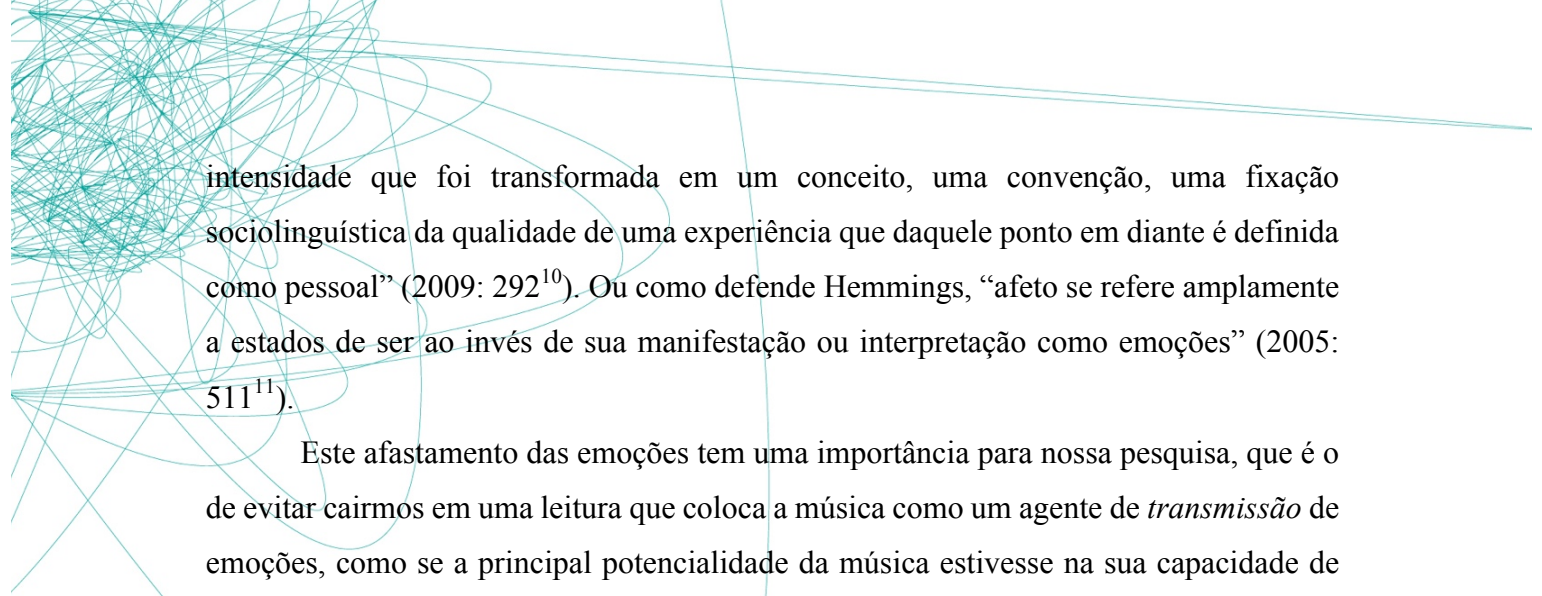
corpo que produz sons e outro que é por eles afetado. Vejamos, a seguir, como abordar teoricamente tais relações afetivas.

### 3. Do timbre como afeto às semioses afetivas do timbre

Como o título de nosso projeto de pesquisa propõe, iniciamos interessados em pensar o timbre na música a partir das teorias do afeto, mas ao longo do desenvolvimento elaboramos melhor esta ideia até chegar a outra proposta, que é a de observar as semioses afetivas do timbre. Tal movimento teórico foi fundamental para uma construção adequada de nosso ponto de observação. A seguir, apresentaremos o caminho teórico que nos direcionou a esta decisão, bem como explicitaremos o que estamos entendendo por semioses afetivas do timbre.

Ouvimos música com todo nosso corpo, não apenas com o canal auricular. Diante de uma banda de rock que extrapola os níveis saudáveis de audição, nossos pelos eriçam, podemos ter calafrios, sons graves atravessam nosso corpo, vibrando ossos, órgãos, dentes, vísceras. Impossível não ser afetado pelas diversas frequências sonoras que acometem nosso corpo. Após o inescapável impacto das vibrações de ar (pois não podemos fechar os ouvidos do mesmo modo como tampamos as narinas ou fechamos os olhos), nosso corpo se transforma: batimentos cardíacos acelerados, zumbido no ouvido, êxtase, vontade de gritar, dançar. Também pensamos sobre os sentidos que decorrem desse encontro, revirando as imagens sonoras que se formaram em nossa memória após a experiência de escuta. Quando o fazemos, estamos, também, afetando a música que ouvimos, em sua condição incorpórea. Julgar uma música, criticá-la, recomendá-la, também é afetá-la. Então, entre o músico e a música que ele produz, entre a música e o espectador, entre o espectador e a música e assim por diante, todos esses agentes estão em constante relação de afecção.

Dito isso, apesar de tentador, declaramos que não queremos confundir afeto com emoções. Num sentido mais amplo e derivado de uma longa linhagem que parte dos estoicos, passa por Spinoza (2017), Deleuze (2007; 2011) e pela virada afetiva nas humanidades, nossa conceituação de partida é a de que o afeto é uma força, uma intensidade ou uma sensação que é resultado de uma ação de um corpo contra outro (a tal ação, por sua vez, denominamos afecção). Afeto não pode ser confundido com emoção porque, como defende Mazzarella, “Uma emoção é um conteúdo subjetivo, uma



intensidade que foi transformada em um conceito, uma convenção, uma fixação sociolinguística da qualidade de uma experiência que daquele ponto em diante é definida como pessoal” (2009: 292<sup>10</sup>). Ou como defende Hemmings, “afeto se refere amplamente a estados de ser ao invés de sua manifestação ou interpretação como emoções” (2005: 511<sup>11</sup>).

Este afastamento das emoções tem uma importância para nossa pesquisa, que é o de evitar cairmos em uma leitura que coloca a música como um agente de *transmissão* de emoções, como se a principal potencialidade da música estivesse na sua capacidade de emocionar os ouvintes. Nesta pesquisa, afetos são forças, intensidades, sensações que podem ser apenas potências (virtual) ou a ação de um corpo em outro (atual). Para desenvolver tal noção, Deleuze parte dos estoicos, que determinavam duas espécies distintas de coisas, os *corpos* e os *efeitos*: “[o]s corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e paixões e os 'estados de coisas' correspondentes. Estes estados de coisas, ações e paixões, são determinados pelas misturas entre corpos” (DELEUZE, 2007: 5). Nessas misturas entre corpos ocorrem os efeitos: “[...] não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos” (DELEUZE, 2007: 5, grifo do autor). Um efeito é tanto uma afecção – o vestígio que um corpo deixa em outro – quanto um afeto – a mudança que ocorreu neste corpo.

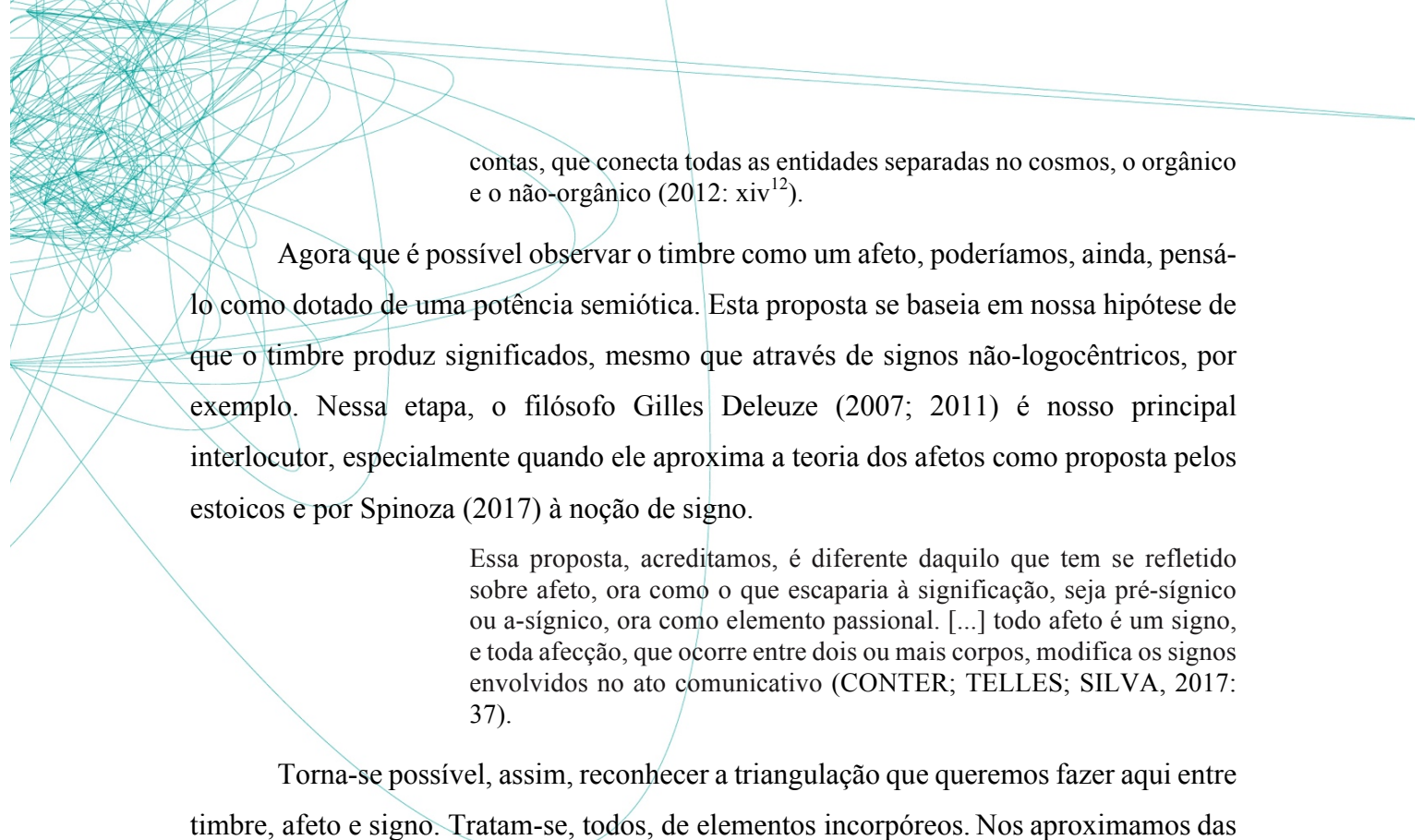
É desafiador pensar o timbre a partir dessa lógica, dado que é o elemento da música que nossa percepção reconhece de forma mais imediata. E, no entanto, sua natureza é bem difícil de determinar. Onde está o timbre? Está contido potencialmente nos instrumentos musicais? Está no ar que vibra? Está na percepção de quem o absorve? Está compartilhado coletivamente? Bem, se o timbre não está em nenhum desses lugares, mas ao mesmo tempo sua ação pode ser reconhecida em qualquer um deles, então ele não é um corpo, mas é resultado de uma afecção, de choques entre corpos. Um incorpóreo, portanto, tal como a noção de afeto em *Sonic Warfare*, de Steve Goodman, que significa

[...] a potência de uma entidade ou de um evento de afetar ou de ser afetado por outra entidade ou evento. Das *vibes* às vibrações, trata-se de uma definição que atravessa o corpo e a mente, sujeito e objeto, o vivo e o não-vivo. De uma forma ou de outra, é a vibração, no final das

---

<sup>10</sup> Tradução livre. No original: “An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal” (MAZZARELLA, 2009: 292).

<sup>11</sup> Tradução livre. No original: “Affect broadly refers to states of being, rather than to their manifestation or interpretation as emotions” (HEMMINGS, 2005: 551).



contas, que conecta todas as entidades separadas no cosmos, o orgânico e o não-orgânico (2012: xiv<sup>12</sup>).

Agora que é possível observar o timbre como um afeto, poderíamos, ainda, pensá-lo como dotado de uma potência semiótica. Esta proposta se baseia em nossa hipótese de que o timbre produz significados, mesmo que através de signos não-logocêntricos, por exemplo. Nessa etapa, o filósofo Gilles Deleuze (2007; 2011) é nosso principal interlocutor, especialmente quando ele aproxima a teoria dos afetos como proposta pelos estoicos e por Spinoza (2017) à noção de signo.

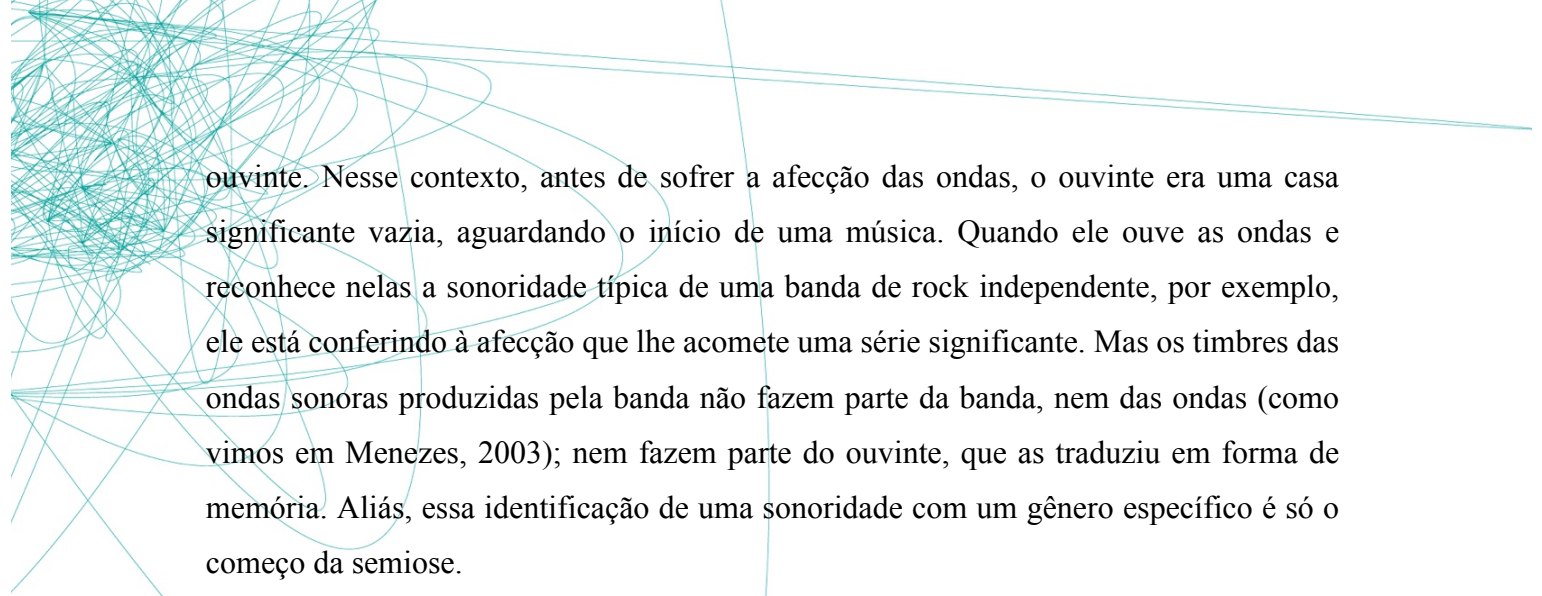
Essa proposta, acreditamos, é diferente daquilo que tem se refletido sobre afeto, ora como o que escaparia à significação, seja pré-sígnico ou a-sígnico, ora como elemento passional. [...] todo afeto é um signo, e toda afecção, que ocorre entre dois ou mais corpos, modifica os signos envolvidos no ato comunicativo (CONTER; TELLES; SILVA, 2017: 37).

Torna-se possível, assim, reconhecer a triangulação que queremos fazer aqui entre timbre, afeto e signo. Tratam-se, todos, de elementos incorpóreos. 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 e não o contrário (cf. CONTER; TELLES; SILVA, 2017). Assim, ressaltamos, é necessário superar a ideia de que o afeto é um evento que escapa à significação. Esta é uma abordagem bem diferente da que temos no senso comum, onde afeto se confunde com emoção, paixão e sentimento, até mesmo sendo compreendido como fenômeno que altera o estado de um corpo, exterior à linguagem, inexplicável. A capacidade de afecção do afeto não termina no eriçar dos pelos, na ânsia de vômito, na sensação de vertigem. O vestígio deixado por um corpo em outro é apenas o começo. Há uma processualidade do afeto que precisa ser considerada: de um afeto, linhas de fuga ocorrem: afecções menores, potências, cadeias afetivas... desdobramentos similares ao processo de semiose que podemos reconhecer na linguagem.

Se o afeto é como um signo, ele deve ter uma série significante e uma série significada (cf. DELEUZE, 2007). Como série significada, o afeto existe em si e por si. Ele não produz sentido, e só o fará se sua série significada entrar em contato com uma série significante. Imaginemos um conjunto de ondas sonoras vibrando o tímpano de um

---

<sup>12</sup> Tradução livre. No original: “So the term affect will be taken in this broadest possible sense to mean the potential of an entity or event to affect or be affected by another entity or event. From vibes to vibrations, this is a definition that traverses mind and body, subject and object, the living and the non-living. One way or another, it is vibration, after all, that connects every separate entity in the cosmos, organic or nonorganic” (GOODMAN, 2012: xiv).



ouvinte. Nesse contexto, antes de sofrer a afecção das ondas, o ouvinte era uma casa significativa vazia, aguardando o início de uma música. Quando ele ouve as ondas e reconhece nelas a sonoridade típica de uma banda de rock independente, por exemplo, ele está conferindo à afecção que lhe acomete uma série significativa. Mas os timbres das ondas sonoras produzidas pela banda não fazem parte da banda, nem das ondas (como vimos em Menezes, 2003); nem fazem parte do ouvinte, que as traduziu em forma de memória. Aliás, essa identificação de uma sonoridade com um gênero específico é só o começo da semiose.

Outro obstáculo para observar as semioses do timbre está no fato de que a terminologia do senso comum é muito precária para descrevê-lo. Geralmente empregamos termos usados para descrever outros sentidos (visão, olfato, tato, paladar), como chamar um timbre de “abrasivo”, “indigesto”, “quente”, “pesado”, “crocante”, qualidades que não são necessariamente sonoras. Até gêneros musicais nomeados pela característica dos timbres empregados devem de outras sensorialidades: heavy metal; grunge; ambient; rock; funk; techno; lo-fi; industrial; trance. Todos estes termos, embora úteis em termos classificatórios, estancam a semiose do timbre. Então nossa proposta é a de centrar a observação na capacidade do timbre de se desdobrar, de produzir linhas de fuga. Ele afetará assim não somente sujeitos (emocionando um ouvinte, por exemplo), mas também afeta a si, a sua própria variação, modificando seu estado e desenvolvendo um comportamento autônomo. Esse é nosso principal desafio teórico. Entendemos que é preciso descolar o timbre de uma ideia identitária, como se ele fosse o agente de conformação de determinados gêneros musicais através da sonoridade de certos instrumentos musicais, ao mesmo tempo em que é necessário descolar da ideia de que ele é capaz de provocar emoções em um determinado espectador. Embora ele possa ser empregado para ambas as coisas, antes disso tudo ele possui uma forma autônoma e é dotado de uma virtualidade que lhe é própria.

Nos interessa, portanto, a capacidade do timbre de se desdobrar, de produzir linhas de fuga. Com as teorias dos autores citados neste item podemos dizer que 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).

O virtual, como tal, é inacessível aos sentidos. Isso não impede, entretanto, que possa ser imaginado, no sentido de que imagens suas sejam construídas. Pelo contrário, ele requer uma multiplicação de imagens. O virtual, que não pode ser sentido, também não pode senão ser sentido, em seus efeitos. Quando expressões de seus efeitos são multiplicados, o virtual aparece fugazmente. Sua fugacidade está nas rachaduras e superfícies que cercam as imagens



(MASSUMI, 2002: 133<sup>13</sup>).

O timbre, então, não somente afeta sujeitos (emocionando um ouvinte, por exemplo), mas também afeta a si, a sua própria variação, modificando seu estado e desenvolvendo um comportamento autônomo. Estamos propondo então uma diferente compreensão de como o timbre comunica: como ensaiamos dizer no início deste item, indo além da ideia de uma *transmissão* de emoção, o timbre será entendido também como *acontecimento* (o resultado da mistura de corpos) e como *corpo transformado* (afeto). Ambas estas dimensões são fundamentais para se entender os processos de significação do timbre.

#### 4. Encaminhamentos para uma análise de sonoridades do rock independente brasileiro

Reconhecida a dimensão comunicacional do afeto a partir de um modelo pós-estruturalista, que compreende a comunicação como a produção de diferença, o desafio que a pesquisa enfrentará a seguir será o de desenvolver uma metodologia que seja capaz de analisar a semiose das afecções que decorrem das atualizações do objeto de estudo, pois, “[t]alvez uma das coisas mais seguras que se pode falar sobre afeto e sua teorização é que eles irão exceder, sempre exceder o contexto de sua emergência, como o excesso de um processo contínuo” (SEIGHWORTH; GREGG, 2010: 5<sup>14</sup>). Com isto, há três etapas a serem percorridas nas futuras análises, e que justificam o estudo ser realizado na área da Comunicação.

A primeira trata de mapear a máquina sociotécnica por detrás dos timbres das músicas a serem analisadas, de modo a compreender as condições econômicas, políticas, midiáticas e tecnológicas que o configuram como tal, seguindo na esteira dos recentes estudos voltados para as Materialidades das mídias e da Comunicação.

A segunda observa o timbre em sua condição material atual, ao se manifestar

---

<sup>13</sup> Tradução livre. No original: “The virtual, as such, is inaccessible to the senses. This does not, however, preclude figuring it, in the sense of constructing images of it. To the contrary, it requires a multiplication of images. The virtual that cannot be felt also cannot but be felt, in its effects. When expressions of its effects are multiplied, the virtual fleetingly appears. Its fleeting is in the cracks between and the surfaces around the images” (MASSUMI, 2002: 133).

<sup>14</sup> Tradução livre. No original: “Perhaps one of the surest things that can be said of both affect and its theorization is that they will exceed, always exceed the context of their emergence, as the excess of ongoing process” (GREGG; SEIGWORTH, 2010: 5).



como complexo de ondas sonoras que reverberam em um ambiente e afetam os corpos ao seu redor. Aqui entram conhecimentos de Acústica Musical e da Teoria dos Afetos.

Por fim, a última etapa é a mais desafiadora: observar o timbre como fenômeno comunicacional que desenvolve semioses afetivas. No rock independente brasileiro, pela sua natureza minoritária, engajada com o *underground*, com o amadorismo, com um certo distanciamento do *mainstream*, temos como prognóstico que as semioses afetivas do timbre nesse gênero criam uma comunicação menor, em que a precariedade, o feminismo, a antropofagia, a gambiarra, o enjambre, políticas do corpo e outras micropolíticas típicas dessa música se expressam afetivamente, e que mesmo sendo de forma não-logocêntrica, são capazes de engendrar novos mundos sônicos possíveis:

O objetivo de caracterizar uma comunicação menor é talvez deslocar o foco, abandonar noções já tão estratificadas como Mídia, Cultura, Política, Instituições, próprias dos estudos em comunicação, e prestar atenção em seu caráter inventivo, nos dispositivos inconscientes e quase imperceptíveis que subjazem a todos esses grandes agregados molares (ARAUJO, 2020: 167).

Enquanto para dar conta das duas primeiras etapas podemos contar com metodologias mais tradicionais, como mapeamentos, cartografias, *clipping* de matérias jornalísticas, observações de campo, entrevistas com os artistas, a última etapa depende de um processo mais especulativo, e que nos parece que pode ser realizado se revirmos o material coletado de modo rizomático, anti-genealógico, como propõe Deleuze e Guattari (2011) e que privilegie a observação do caráter inventivo do timbre, como proposto acima por Araujo (2020).

Como dissemos no início, o rock independente brasileiro produzido entre 2015 e 2020 nos parece ser marcado pelo insólito encontro entre a precariedade econômica que limita a aquisição de equipamentos e uma condição política minoritária. O conjunto de equipamentos que o músico utiliza em estúdio ou ao vivo se apresenta como uma máquina sociotécnica que atravessa limitações técnicas, sociais, econômicas e até mesmo políticas. Implica, portanto, na observação de diferentes corpos agindo uns nos outros. O mesmo ocorre com a condição política minoritária, que irá desenvolver uma máquina coletiva semiótica em que um regime de signos pró diversidade e pluralidade de modos de ser e estar no mundo irá reorganizar este universo. Assim, é possível propor, ainda que hipoteticamente, o motivo pelo qual o rock independente ter apresentado uma grande abertura semiótica para incorporar políticas minoritárias: a composição de timbres no rock independente não é apenas o que constitui o gênero. Mais do que isso, é o que produz

diferença *dentro* do gênero, o que cria singularidades mesmo entre canções de uma mesma banda.

Passar por estes diferentes estratos, territórios de significação e agenciamentos gerados pelos timbres que constituem nosso *corpus* com o arcabouço teórico que amarramos aqui será fundamental para entender como ocorrem as semioses afetivas do timbre no rock independente brasileiro.

## Referências

ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. **Deleuze e o problema da comunicação**. (Tese de Doutorado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

AZERRAD, Michael. **Our band could be your life**: scenes from the american indie underground 1981-1991. New York: First Back Bay, 2002.

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

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

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.

CONTER, Marcelo B. **LO-FI**: Música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.

CONTER, Marcelo B.; SARTORI, P. Práticas composicionais, micro cenas e o retorno do passado tecnocultural na música eletrônica gaúcha. IN: AMARAL et. al. (Orgs.). **Mapeando cenas da música pop**: materialidade, redes e arquivos. Vol. II. João Pessoa: Marca de fantasia, 2019. p. 91-113.

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.

DELEUZE, Gilles. Spinoza e as três éticas. In: DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011, p. 177-193.

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 342 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DE MARCHI, Leonardo. **A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009**. Dos discos físicos ao comércio digital de música. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016.

FINK, Robert; WALLMARK, Zachary; LATOUR, Melinda. Introduction—Chasing the dragon: in search of tone in popular music. IN: FINK, Robert; LATOUR, Melinda; WALLMARK, Zachary (Orgs.) **The relentless pursuit of tone**: timbre in popular music. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018. p. 1-17.

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.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare**: sound, affect, and the ecology of fear. Cambridge: MIT, 2012.

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade**: a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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. **Cultural Studies**. Vol. 19, no 5. pp. 548-567. Disponível em:

<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09502380500365473>. Acesso em 19 nov. 2014.

MARTINI, F. G. **Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevidéu**. (Tese de Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2018.

MASSUMI, Brian. **Parables for the virtual**: movement, affect, sensation. Duke University Press, Durham & London, 2002.

MAZZARELLA, William. Affect: what is it good for? In: DUBE, Saurabh (Org.). **Enchantments of Modernity**: Empire, Nation, Globalization. New York: Routledge, 2009. p. 291-309.

MENEZES, Flo. **A acústica musical em palavras e sons**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

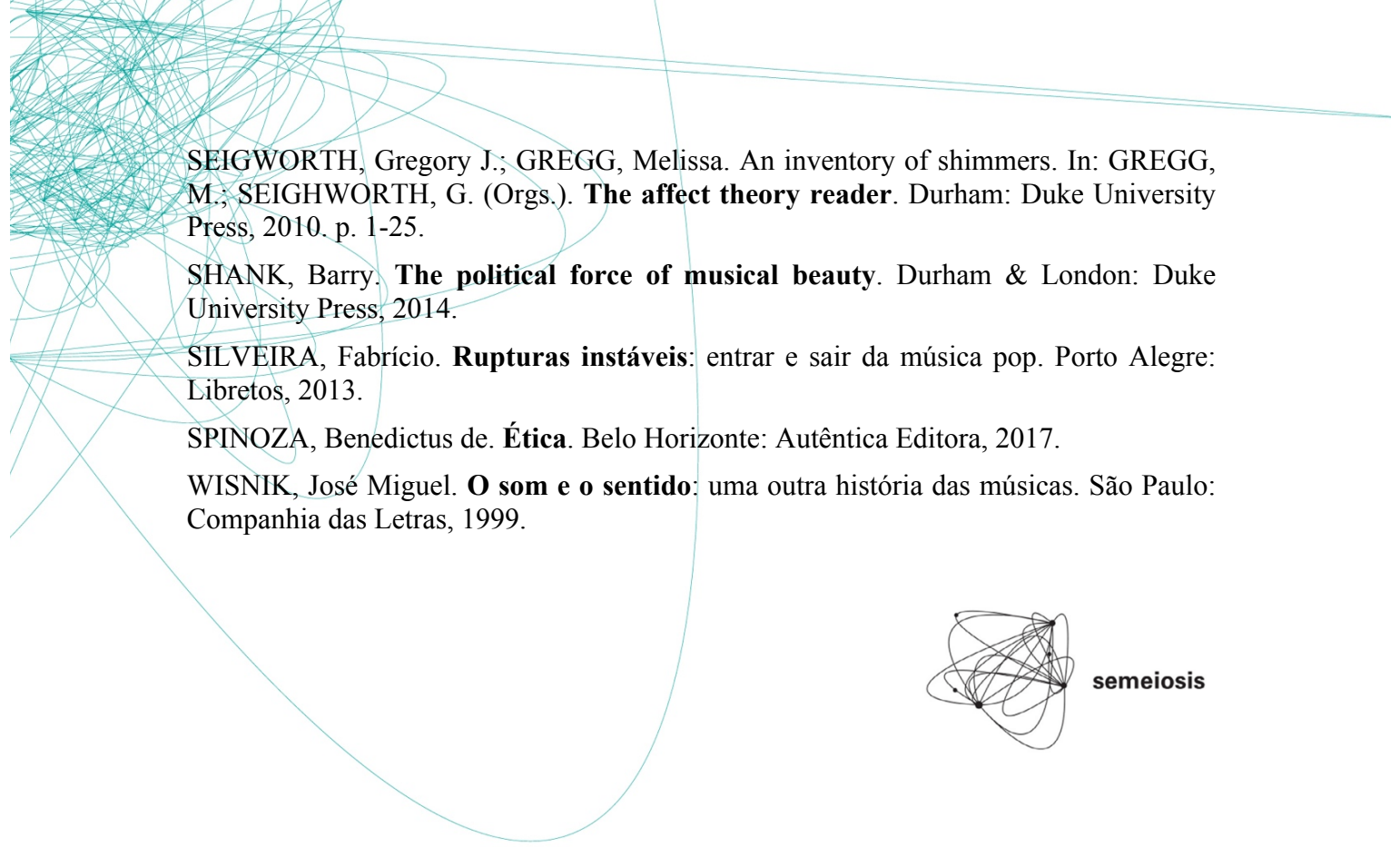
NUNES, Caroline Govari. **“Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim”**: A constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980. (Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. São Leopoldo, 2020.

OAKES, Kaya. **Slanted and enchanted**: The evolution of indie culture. Nova Iorque: Holt, 2009.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again**: post-punk 1978-1984. London: Penguin books, 2006.

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.





SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. An inventory of shimmers. In: GREGG, M.; SEIGHWORTH, G. (Orgs.). **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010. p. 1-25.

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

SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop**. Porto Alegre: Libretos, 2013.

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

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.



**semeiosis**