
A COMPOSIÇÃO DE TIMBRAGENS NO ROCK INDEPENDENTE BRASILEIRO: AFECÇÕES DO TECNOCOLONIALISMO E DA PRECARIIDADE NO SETUP DOS MÚSICOS

TIMBRE COMPOSITION IN BRAZILIAN INDIE ROCK: AFFECTIONS OF TECHNOCOLONIALISM AND PRECARIOUSNESS IN THE MUSICIANS' RIGS

MARCELO BERGAMIN CONTER

Instituto Federal do Rio Grande do Sul

GABRIEL FAGUNDES GULARTE

Instituto Federal do Rio Grande do Sul

137

Resumo: No rock independente brasileiro contemporâneo, a fruição musical depende muito de timbragens complexas desenvolvidas através de uma série de pedais de efeito que modulam o sinal dos instrumentos musicais. Mas para um artista amador ou semiprofissional, dispor de vários pedais custa caro em tempos de desvalorização da moeda brasileira. Assim, a formatação dos setups, termo empregado pelos músicos ao arranjo de instrumentos e aparelhos musicais, é atravessada não apenas por escolhas estéticas dos músicos, mas também por agenciamentos sociais, tecnológicos, econômicos e até políticos. Nos interessa observar como tais agenciamentos afetam os processos artísticos de produção de timbres na obra das seguintes bandas: Rakta; Boogarins; Winter; My Magical Glowing Lens; Cine Baltimore; Sterea; Adorável Clichê; Supervão; Zeca Viana; Harmônicos do Universo; E A Terra Nunca Me Pareceu Tão Distante; e Miêta. Os membros destas bandas e seus setups são atravessados por condições de precariedade, pela necessidade de enjambres, pelo tecnocolonialismo que se impõe à produção musical no Brasil, e tudo isto afeta o resultado final de suas timbragens. Para compreender tais afecções, descrevemos e mapeamos a máquina social técnica (criada pelo acoplamento entre músicos, instrumentos musicais, amplificadores e pedais de efeito) que agencia timbragens, com o intuito de reconhecer transformações geradas nos corpos envolvidos no agenciamento (ouvintes, músicos, instrumentos, música) após os timbres serem atualizados. Como parte de uma pesquisa maior, o presente artigo contribui na compreensão do timbre como um agente de comunicação afetiva.

Palavras-chave: timbre; afeto; rock independente; semiótica; pedais de efeito.

Abstract: In contemporary Brazilian's indie rock, musical fruition depends significantly of complex timbres that are developed through a series of effect pedals that modulate the signal of musical instruments. But for amateur or semi-professional musicians, to own several pedals is a high-cost choice, especially in times of devalued Brazilian currency. Therefore, rigs are assembled not only by the musician's aesthetic choices, but also by social, technological and political assemblages. We seek to observe how such assemblages affect the artistic processes of timbre production in the work of the following bands: Rakta; Boogarins; Winter; My Magical Glowing Lens; Cine Baltimore; Sterea; Adorável Clichê; Supervão; Zeca Viana; Harmônicos do Universo; E A Terra Nunca Me Pareceu Tão Distante; and Miêta. Members of these bands and their rigs suffer interference by precarious conditions, the necessity of quick fixes, and the technocolonialism that is imposed to musical production in Brazilian context, and it all affects the timbre's final result. To comprehend such affections, we describe and map the social technical machine (created by the assemblage of musicians, musical instruments, amplifiers, and pedals) that have agency on the timbres, aiming to recognize transformations in the involved bodies (listeners, musicians, instruments, music) after the actualization of timbres. As part of a greater research, the present paper contributes to the comprehension of timbre as an agent of affective communication.

Keywords: timbre; affect; indie rock; semiotics; effect pedals.

1 INTRODUÇÃO

Quando assistimos a um show de rock, na condição de espectador leigo, talvez nosso foco de atenção se dirija a presença dos corpos dos músicos e de seus instrumentos (geralmente guitarras, baixos e baterias) como os principais agentes de produção dos sons sendo produzidos. Mas há outros equipamentos envolvidos nessa equação e que são tão importantes quanto. Os amplificadores, por exemplo, que ficam no fundo do palco, cuja presença fica mais clara em palcos pequenos, quando sentimos diretamente os sons que deles emanam.

Outra classe de equipamentos que muitas vezes fica escondido da visão do espectador são os pedais de efeito. Trata-se de pequenas caixas dispostas no chão do palco, que tem a finalidade de modular o sinal da guitarra das mais diversas formas: distorcendo, simulando ambientes (reverberação), equalizando etc. O uso de pedais de efeito é bastante comum no âmbito do rock e é raro um guitarrista que não utilize nenhum. Bandas de pequeno e médio porte, quando fazem turnês, não podem se dar

o luxo de carregar enormes e pesados amplificadores, então contam ainda mais com pedais para criar sua assinatura sonora e tentar mantê-la semelhante a cada casa noturna que tocam, mesmo que cada palco tenha um amplificador de marca diferente. Assim, 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, maleta que conta com seus pedais de efeitos ordenados e conectados em série.

No palco, o músico deita a pedaleira, tirando a tampa e expondo seus pedais (imagem 1), 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 pedaleira é importante para reduzir tempo nas curtas passagens de som. Além disso, torna-se mais seguro viajar sem danificá-los.



Imagem 1 - Pedaleira de Carla Boregas, baixista da banda Rakta.

Fonte: Registro dos autores.

Os pedais, em conjunto com os instrumentos musicais e demais equipamentos sonoros formam um diagrama que daremos aqui o nome de setup, termo empregado coloquialmente por músicos e técnicos de som no Brasil. Ela se estende ainda, indiretamente, pelos equipamentos que em geral são fornecidos pelos estúdios ou casas noturnas, como amplificadores, caixas de som, microfones, cabos conectores

(P10, XLR), cabos de energia elétrica, captadores sonoros, dispositivos de gravação de áudio e moduladores (teclados MIDI e outros dispositivos).

Embora por vezes seja observado apenas os instrumentos e aparelhos como parte do setup, 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 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.

Nos interessa observar um segmento específico que é o de artistas e bandas que integram a cena de rock independente brasileiro ativas entre 2015 e 2020 e que se alinham com as estéticas sonoras do pós-punk e do pós-rock, conforme conceituados por Simon Reynolds (2006, 2004). 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, 2004, 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 e Boogarins, que entrevistamos para esta pesquisa, 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 é que essas bandas comunicam signos através da sonoridade, mais especificamente, pela construção de timbragens singulares. Tal regime irá desenvolver uma semiose afetiva

da timbragem¹. Assim, tratamos de mapear artistas e bandas, cuja obra a modulação de timbres é um aspecto central da sonoridade de suas peças musicais.

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 metodológica para responder a estes objetivos, optamos por realizar entrevistas² 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.

2 TECNOCOLONIALISMO FONOGRÁFICO

Castanheira (2020) comenta que as tecnologias de gravação e reprodução sonora foram moldadas historicamente por soluções cada vez mais sofisticadas, perspectiva essa que está relacionada também a um fetiche pela tecnologia. A lógica da obsolescência programada força engenheiros de som e músicos a se manterem constantemente atualizados com a chegada de novas gerações de hardware e software. Tais constantes mudanças também implicam em altos custos para as empresas e artistas do setor.

Dentro dos estúdios, nos quais as tecnologias de gravação multipista transformou as dinâmicas das sessões, o papel do músico também se modificou. Ao invés de ser alguém com conhecimento e treinado em um certo instrumento que, com esta expertise, determina o progresso de diferentes estágios de gravação, ele teve de se adaptar às lógicas da máquina. (CASTANHEIRA, 2020, p. 113³).

¹ 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).

² O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa e está cadastrado na Plataforma Brasil, CAAE 87710818.0.0000.8024.

³ Tradução nossa. No original: within studio spaces, in which multi-track recording technologies transformed the dynamics of sessions, the role of the musician was also modified. Instead of being someone knowledgeable and

Essa mudança que Castanheira reconhece ocorrer no estúdio também se manifesta em todos os processos artísticos do músico contemporâneo, pois seus pedais de efeitos, guitarras, microfones, tudo passa por uma lógica industrial e todos estes equipamentos têm algo de “caixa preta” (FLUSSER, 2011), isto é, mecanismos e modos de funcionamento que o usuário não sabe desvendar e depende de especialistas para corrigir ou consertar caso falhem. Além disso tudo, como o Brasil não é um polo de desenvolvimento tecnológico, nossos músicos e engenheiros de som estão sempre dependentes do modo como softwares, hardwares, equipamentos e instrumentos musicais são estruturados e desenvolvidos por empresas do norte global. Castanheira entende que está é uma típica manifestação do tecnocolonialismo. Um dos principais impactos deste fenômeno, de acordo com o autor, são as padronizações dos sistemas, como por exemplo desenvolver instrumentos com base no modelo da música tonal ocidental (o que dificulta a produção de música que não utilize esta escala, forçando o compositor a utilizá-la) que acompanha o modelo econômico dominante, o da economia transacional global (2020, p. 116).

Soma-se a isto tudo a desvalorização do Real frente ao Dólar de 2015 a 2020, o que deixa todos os equipamentos musicais mais caros, temos um cenário bastante limitador para os músicos que atuam em bandas de pequeno e médio porte no rock independente brasileiro. A maioria dos equipamentos profissionais de desejo geralmente são importados da Inglaterra ou dos Estados Unidos. Como a modulação das timbragens é um critério importante para a caracterização das músicas deste gênero, os artistas brasileiros precisam ser capazes de produzir muito com muito pouco.

Vejamos a seguir suas limitações e estratégias para driblar esse precário cenário.

trained in a certain instrument who, with that expertise, determined the progress of the different recording stages, the musician had to adapt to the logic of the machine.

3 CONSTITUINDO UM SETUP DIANTE DA PRECARIEDADE

Certos subgêneros de rock levam 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.

Tecnicamente, isto ainda é uma forma de fetichismo, mas, pelos termos da teoria ator-rede, é uma forma estranhamente libertadora. Os objetos físicos (guitarra, amplificador) e os sujeitos metafísicos (músico, ouvinte) se decompõem em unidades menores (cordas, palhetas, dedos, capacitores, mentalidade, transformadores, emoções), apenas para se recombinar como aspectos emergentes, mutáveis e intercambiáveis de um quase-objeto chamado timbre. Alguns dos timbres de uma guitarra podem de fato estar “dentro” da rede, não apenas anexado à mão que executa e, antes disso, na mente musical. [Bruno] Latour gosta das políticas deste tipo de agenciamento, nos quais pessoas e coisas são proporcionalmente, se não igualmente, representadas; ele as denomina um “parlamento das coisas”. Como a formulação judicial implica, a subjetividade humana aqui não é privilegiada; todo tipo de objeto que contribui para esta rede tem seu poder de fala nas negociações implacáveis que conduzem a busca pelo timbre. (FINK; WALLMARK; LATOUR; 2018, p. 6⁴).

⁴ Tradução nossa. No original: Technically, this is still a form of fetishism, but by the terms of actor-network theory, it is a weirdly liberating one. Both physical objects (guitar, amp) and metaphysical subjects (player, listener) decompose into smaller units (strings, pickups, fingers, capacitors, mindset, transformers, emotions), only to recombine as emergent, changeable, and interchangeable aspects of an encompassing quasi-object called tone. Some of the tone of a guitar might indeed be “in” the network, not just attached to the playing hand and, behind that, the musical mind. Latour likes the politics of this kind of assemblage, in which both people and things are proportionally if not equally represented; he calls it a “parliament of things”. As the juridical formulation implies, human subjectivity is not a privileged here; every single kind of object that contributes to that network has its say in the relentless negotiations that drive the pursuit of tone.

Para Samira Winter⁵, “[...] 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 (o *riff*, o *solo*), 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 Terra⁶:

[...] 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 pshhhuuaashhhh... (TERRA, 2018).

É curioso notar neste depoimento que a artista mantém em sua pedaleira um pedal que é normalmente empregado, em suas palavras, em músicas de um gênero musical bem diferente daquele 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 era de se esperar, encontramos nos depoimentos de quase todos os entrevistados certa dificuldade financeira de compor um setup minimamente adequado para o tipo de som que gostariam de fato produzir, como vemos nesta fala de Letícia Rodrigues⁷: “[...] 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

⁵ Samira lidera o projeto musical Winter. Ao vivo, ela canta e toca guitarra. É curitibana, mas tem dupla cidadania e mora atualmente na Califórnia.

⁶ Gabriela Terra lidera o projeto musical My Magical Glowing Lens (Colatina). Ao vivo, ela canta e toca guitarra.

⁷ Letícia Rodrigues é multi-instrumentista, mas a entrevistamos a respeito de sua atuação na banda Cine Baltimore, na qual ela canta e toca guitarra (Porto Alegre).

imprevisibilidade gerada por configurações improvisadas em passagens de som e palcos precários.

Outro ponto comum é o uso de guitarras de segunda linha 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 Avellar⁸: "[...] 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 depoimento de Gabrielle Philippi⁹, quando ela se refere à prática comum de artistas utilizarem amplificadores fornecidos pelas casas noturnas: “[...] o amp é o da casa [de shows] geralmente, em [minha] casa eu tenho um [Meteoro] 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).

Um cenário parecido é trazido por Julia Barth¹⁰, que encontra dificuldades em usar seu microfone pessoal em locais precários.

[...] microfones eu trabalho com o que tem né, apesar de que eu tenho um microfone meu eu não uso ele, não – nos shows, né? – não é alguma coisa que eu carregue comigo, até porque a gente faz muito show em buraco, lugares onde, enfim, eu não vou botar meu microfone [...] (BARTH, 2018).

Para realizar ensaios e gravações, as bandas geralmente encontram alternativas aos espaços profissionais, acabando por elaborar estúdios caseiros em ambientes improvisados, muitas vezes na própria casa do artista, como o vocalista e guitarrista Mario Arruda¹¹, que além de ensaiar na sua casa, gravou um disco inteiro (*Faz Party*, 2019) em seu espaço pessoal: “[...] não podia gravar a voz [adequadamente] lá porque não tem isolamento, aí se [...] dava barulho de chuva já

⁸ Maria Joana de Avellar é guitarrista e vocalista na banda Sterea (Porto Alegre).

⁹ Gabrielle Philippi é guitarrista e vocalista na banda Adorável Clichê (Blumenau).

¹⁰ Entrevistamos Julia Barth por atuar como baixista na banda Cine Baltimore, mas sua experiência como vocalista na banda punk Os Replicantes trouxe contribuições importantes. Ambas as bandas são de Porto Alegre.

¹¹ Mario Arruda é membro do trio Supervão (São Leopoldo).

não podia, se era um chavisquinho ainda dava, mas assim, chovendo mesmo, não.” (ARRUDA, 2019). Mario narra como adquiriu o atual violão de gravações em uma permutação de uma guitarra da marca Jennifer e um violão Lauren, somados com a quantia de cem reais para a obtenção de um violão da marca Eagle, ainda longe dos padrões ditos profissionais. Mario prefere gravá-lo durante o inverno, época do ano que o instrumento parece funcionar melhor. “[...] e o interessante desse violão é que ele não é bom no verão né, porque no verão, ah... ele fica mais solto, né?” (ARRUDA, 2019). A mistura desses dois elementos ajuda a criar um espaço sonoro singular no trabalho do Mario Arruda, que apesar das irregularidades de seu setup, busca nos materiais à mão uma produção mais próxima o possível de uma mixagem *mainstream*.

Esse modo de produção interfere diretamente na sonoridade que o artista produz, onde os agentes da baixa definição, (a improvisação, o enjambre, as gambiarras em geral), se desdobram e afetam a obra do músico. Poupar recursos financeiros para poder compor um setup adequado às sonoridades almeçadas pelas bandas também é uma preocupação comum, como declara Gabriela Philippi: “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 “podre” em questão se tratava de um Zoom 505 (imagem 2). 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 e aprender a usar diversos efeitos. Em contrapartida, a resolução sonora é bastante reduzida.



Imagem 2 - Pedaleira digital Zoom 505 Guitar.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Zoom_505.jpg.

Acesso em: 10 maio 2021.

Assim, este pedal acaba por promover sentimentos bem diversos entre os músicos, alguns reprovam ele totalmente, outros lembram com carinho dos primeiros passos como compositor, como podemos ver no depoimento de Zeca Viana¹²:

[Minha] primeira pedaleira, que eu tenho até hoje aqui foi aquela pedaleira Zoom, inclusive eu fui testar o *chorus* dela e é maravilhoso, vou fazer alguma coisa com ele em algum momento. Mas foi uma pedaleira né, que [...] reunia várias coisas numa só, então pra mim meio que funcionava num primeiro momento, mas logo percebi que você não dava pra ir muito além, você não conseguia misturar muitas coisas, era aquele som ali meio chapado e não tinha muito pra onde ir. (VIANA, 2020).

148

E de Desirée¹³ Marantes, quando lembra de um show de Ron Selistre¹⁴ em Porto Alegre:

[...] ele apareceu com a famigerada Zoom 505, a pedaleira podre que todo mundo já teve um dia na vida. E eu falei "eu não acredito que ele vai tocar com esse negócio, esse bagulho dá um baita de um ruído de linha, come sinal, um terror". E esse cara não toca e tira um timbrão daquela porcaria? E eu fiquei "caralho", tipo, "é isso aí Desirée, cala a boca entendeu?", quem conhece o equipamento sabe como tirar o melhor dele". (MARANTES, 2020).

¹² Zeca viana é multi-instrumentista e tem carreira solo (Recife). Também foi produtor da série de coletâneas de música independente *Recife lo-fi*.

¹³ Desirée Marantes é violinista, tecladista e guitarrista e produtora de áudio. Tem um projeto de música instrumental chamado Harmônicos do Universo (São Paulo).

¹⁴ Ron Selistre foi guitarrista na banda Damn Laser Vampires (Porto Alegre).

A Zoom 505 não era a única pedaleira, tampouco o único equipamento desse tipo. Amplificadores domésticos também podem oferecer diversos simuladores de efeitos embutidos em seus cabeçotes e desempenham um importante papel na vida de novatos, como foi para Bruna Vilela¹⁵:

[...] quando eu comprei um amplificador ele cumpriu muito essa função de apresentar os efeitos assim pra conhecer, pra brincar e tal. [...] E na verdade eu comprei ele justamente porque eu não ia ter dinheiro pra comprar um tanto de pedal [...]. E pra tocar em casa era bom porque meu amplificador tem várias possibilidades de modulação, ele tem uns “efeitinhos” assim de flanger, phaser e tal, então em casa eu conseguia experimentar com esses, tipo assim, brincar com esses timbres, saber o que era cada coisa. (VILELA, 2020).

À medida que os artistas vão se envolvendo com o universo musical, estes equipamentos passam a ser substituídos pelos pedais de efeito individuais. Mas isto, conseqüentemente, implica em outras despesas, como por exemplo, a aquisição de uma maleta para transportá-los. Após abandonar o Zoom 505, Maria Joana passou a contar 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 3). Assim, toda vez que vai ensaiar ou fazer shows, ela precisa montar seu setup do zero. Mesmo artistas de maior circulação, como Benke Teixeira¹⁶, 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 4):

É ridículo, eu uso os mesmos 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).

¹⁵ Bruna Vilela é guitarrista da banda Miêta (Belo Horizonte).

¹⁶ Benke Teixeira é guitarrista na banda Boogarins (Goiânia).



Imagens 3 e 4 - Pedais de Maria Joana guardados em merendeira e pedaleira de Benke instalada no palco.

Fonte: Imagem 3: Maria Joana de Avellar; Imagem 4 registro dos autores.

A guitarra de Maria Joana, uma Ibañez Gio Grx 40 vermelha, também se apresentava como um elemento de limitação em seu setup:

[...] tô louca pra trocar de guitarra [risos], eu sei que ela é legal, as pessoas que manjam mais que eu tocam nela e falam que eu só tenho que mandar regular e vou ser super feliz com ela, mas 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 para deixar ela mais potente. (AVELLAR, 2018).

Por outro lado, se retomarmos a discussão de que as bandas aqui entrevistadas atualizam a linha de variação contínua do pós-punk e do pós-rock, é curioso como a descrição de Maria Joana para o som de sua própria guitarra dialoga com a de Simon Reynolds para o pós-punk dos anos 1980. Alguns guitarristas desse primeiro momento do pós-punk:

[...] preferiam um estilo "magrelo" de guitarra rítmica frequentemente inspirado pelo reggae e funk. Por ser mais compacto sonoramente, o estilo magricelo de guitarra não preenchia todos os cantos da paisagem sonora, e isso permitiu ao baixo avançar de seu comum papel pouco notado e coadjuvante para se tornar o instrumento principal, preenchendo uma função melódica mesmo que ainda carregasse o *groove* (REYNOLDS, 2006, p. 3¹⁷).

¹⁷ Tradução nossa. No original: [...] preferred a "skinny" rhythm guitar style often inspired by reggae or funk. This more compact, scrawny style of guitar playing didn't fill up every corner of the soundscape, and this allowed the bass to step forward from its usually inconspicuous, supportive role to become the lead instrument voice, fulfilling a melodic function even as it pushed the groove.

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 Silva¹⁸:

[...] eu tava usando [encordoamento] 0.12, 0.09 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.

4 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 Viana¹⁹ era o de poder sempre contar com dois amplificadores no palco, um para o sinal limpo da guitarra e outro para o distorcido, mas ter tanto equipamento assim no palco é raríssimo no contexto da cena independente brasileira. “[...] 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).

¹⁸ Marlon Lopes da Silva é guitarrista na banda Adorável Clichê (Blumenau).

¹⁹ Luden Viana é guitarrista na banda E A Terra Nunca Me Pareceu Tão Distante (São Paulo).

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 5 - Pedaleira de Gabriela Terra²⁰

Fonte: Registro dos autores.

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), cirando uma textura mais suja, diminuindo o controle sonoro do instrumentista. Gabriela segue:

²⁰ 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 fila de baixo e segue na fila de cima.

[...] eu acho que timbre estragado sempre pra mim é uma forma de protesto, porque é isso, a galera quer sempre o high [alta qualidade], né? Quer sempre a parada super cristalina, super nos padrões que foram inventados da indústria, não sei o quê, e tipo, não, velho, eu quero colocar o reverb antes [na sequência dos pedais] pra estragar o som mesmo, não quero que fique lá nos padrões, tipo, é buscar uma outra parada pra algo que já foi dado, né? (TERRA, 2018).

Desirée Marantes 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:

Então, essa sobreposição que tu tá falando, que começa a saturar e começa ficar tudo meio confuso, eu odiava isso, odiava, odiava, odiava. Mas era uma limitação do pedal de *looping* que eu usava na época, que era aquele Boss grandão, que ele tinha três canais, então ele me dava possibilidade de usar mais instrumentos, tipo guitarra, violino e teclado. [...] Por essa limitação, se tu botava muitas linhas no mesmo canal, começava a dar essa saturação. 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 microfônicas, 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 e na verdade os ruídos tão na nossa volta, sempre tá tendo, tipo, sons, constantemente, então é só meio que canalizando isso e você tem muito mais liberdade, né? Quando cê 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 Vilela²¹:

[...] quando eu quero fazer umas loucuras eu deixo o feedback lá no talo porque fica aquela coisa também que aí dá pra brincar loucamente né, 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. Na Miêta a gente usava muito isso também, porque em alguns momentos a gente fazia umas transições, umas vinhetas assim de *noise*, umas introduções muito atmosféricas espaçadas assim, aí dava pra brincar bastante com essas loucuras também. (VILELA, 2020).

Observamos em falas como estas de Gabriela, 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, como propõe Vilém Flusser (2011).

²¹ Bruna Vilela é guitarrista na banda Miêta (Belo Horizonte).

5 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. Irredutível às propriedades dos artefatos ou às sensibilidades dos indivíduos, o timbre demarca um campo afetivo de interação entre pessoas e coisas que materializa o clima geral ou o sentimento dessa relação (FINK; WALLMARK; LATOUR, 2018, p. 5²²).

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 tecnocolonialismo (CASTANHEIRA, 2020) 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

²² Tradução nossa. No original: A stringed instrument’s tone is not simply “built into” it by the luthier or “heard” in more or less sophisticated ways by their listener; it is also the “structure of feeling” that organizes the encounter and invests it with a force and intensity that is hard to put into words. Reducible to neither the properties of artifacts nor the sensibilities of individuals, tone demarcates an affective field of interaction between people and things that materializes the general mood or feeling of that relationship.

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.

Mesmo diante de tantas limitações, as bandas conseguem produzir suas assinaturas sonoras, diferenciando-se umas das outras, mesmo quando empregando equipamentos similares:

[...] a mina da banda ao lado do show seguinte vai tá usando o mesmo tipo de pedal, o mesmo tipo de amplificador e tal, mas ela vai fazer de uma forma diferente e aí a mensagem dela também vai ser de uma forma diferente por mais que remeta algumas coisas em comum, assim. (VILELA, 2020).

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 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

ARRUDA, M. Depoimento. Alvorada, agosto, 2019. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (69 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

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.

BARTH, J. Depoimento. Alvorada, outubro, 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.

CASTANHEIRA, J. C. S. Studio sounds: digital tools and technocolonialism. *In*: CÁRDENAS, A. (Org.). **Border-Listening/Escucha Liminal**. Radical Sounds Latin America in 2020 Berlin, Germany, v. 1, p. 107-119, 2020. Disponível em: <https://radicalsoundslatinamerica.com/2020/11/24/border-listening-escucha-liminal-vol-1-2020/>. Acesso em: 10 maio 2021.

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, p. 1-17, 2018.

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. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161906/155851>. Acesso em: 10 mai. 2021.

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.

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

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, p. 323-344, 2018.

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.

VIANA, Z. Depoimento. Canoas, maio, 2020. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (77 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.

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.

SOBRE OS AUTORES

Marcelo Bergamin Conter

Professor de Produção Fonográfica no Instituto Federal do Rio Grande do Sul. Realizou pós-doutorado em Comunicação na Unisinos. Doutor e Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com doutorado sanduíche (CAPES) pela Columbia University (Nova Iorque).

E-mail: marcelo.conter@alvorada.ifrs.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8612017935036245>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1413-8903>

Gabriel Fagundes Gularte

Discente do Curso Técnico Integrado em Produção de Áudio e Vídeo no Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Campus Alvorada. Bolsista PIBIC-EM (CNPq (Edital IFRS 26/2020) na pesquisa O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

E-mail: gfg.gabriel.gularte@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8227468182695246>

COMO CITAR ESTE ARTIGO

CONTER, Marcelo Bergamin; GULARTE, Gabriel Fagundes. A composição de timbragens no *rock* independente brasileiro: afecções do tecnocolonialismo e da precariedade no setup dos músicos.

Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 12, n. 1, p. 137-159, jan./jun. 2021.

RECEBIDO EM: 10/05/2021

ACEITO EM: 30/05/2021
