
***Band in a Girl*: devir-mulher nas timbragens do rock independente brasileiro ***

Marcelo Bergamin Conter**

Juliana Henriques Kolmar***

Ingrid Cristina Pontes Luz****

Gabriel Fagundes Gularte*****

Resumo: Este texto deriva da pesquisa *O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica*, na qual objetivamos entender como o timbre, na música, é capaz de se comunicar através de processos afetivos, sendo compreendido como forças, intensidades, sensações que podem tanto ser potencialidades quanto a ação de um corpo sobre outro. Em particular, pretendemos refletir aqui sobre como questões referentes ao feminino e o feminismo afetam e são afetadas pelos processos de singularização de timbragens no gênero em questão. Mapeamos a obra de musicistas inseridas no circuito do rock independente brasileiro contemporâneo (2015-2020), a partir da observação de shows ao vivo, registros fonográficos e entrevistas semiestruturadas que realizamos com as artistas, passando por questões econômicas, políticas, estéticas e afetivas da música. Apoiados na filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, reconhecemos, em seus depoimentos e na sonoridade de suas composições, um devir-mulher que se expressa nas timbragens e que rompe com normatividades de gênero. Melhor do que isso, as musicistas compõem com os equipamentos musicais uma máquina desejante que se expressa afetivamente através de timbragens singulares.

Palavras-chave: timbre; afeto; comunicação; rock independente; feminismo.

* O presente trabalho foi realizado com apoio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.183864>.

** Docente do Curso Superior de Tecnologia em Produção Multimídia no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), campus Alvorada, RS, Brasil. E-mail: marcelo.conter@alvorada.ifrs.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1413-8903>.

*** Bolsista PIBIC-EM CNPq (Edital IFRS 26/2020) e estudante do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), campus Alvorada, RS, Brasil. E-mail: julianakolmar@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4802-7363>.

**** Bolsista de fomento interno do IFRS (Edital 77/2017) e estudante do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), campus Alvorada, RS, Brasil. E-mail: indyPontes2@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6786-9219>.

***** Bolsista PIBIC-EM CNPq (Edital IFRS 26/2020) e estudante do Curso Técnico em Produção de Áudio e Vídeo no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), campus Alvorada, RS, Brasil. E-mail: gfg.gabriel.gularte@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1851-4870>.

Introdução

Este texto deriva da pesquisa *O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica*. Nossa proposta é a de observar como o gênero musical expande suas sonoridades¹ através de timbragens singulares que emergem de agenciamentos afetivos. Na etapa que apresentaremos aqui, pretendemos refletir como as questões referentes ao feminino e o feminismo afetam e são afetadas pelos processos de singularização de timbragens no rock independente brasileiro. Para tanto, mapeamos a obra de musicistas inseridas no circuito do rock independente brasileiro contemporâneo (2015-2020), a partir da observação de shows ao vivo, registros fonográficos e principalmente de entrevistas semiestruturadas com tópicos que passavam por questões econômicas, políticas, estéticas e afetivas da música.² Nossa escolha por bandas capitaneadas por musicistas se justifica não apenas pelo crescente protagonismo das mesmas na cena, mas principalmente pela renovação da linguagem do rock independente contemporâneo que elas proporcionam através da timbragem de seus instrumentos e pedais de modulação sonora.³

Especificamente no caso do rock independente, vale salientar que o timbre exerce uma função central no desenvolvimento do gênero. David Blake (2012, p. 11) afirma que “[...] a música indie é unificada por um senso de heterogeneidade timbral”.⁴ Já Bennett (2016, p. 18) comenta que “a disposição em primeiro plano de efeitos de reverberação, eco, *delay* e *chorus* na totalidade da tela musical apresenta um desafio para os valores de produção proporcionais ao *mainstream* comercial e é, portanto, intrínseco às músicas alternativas”.⁵ É típico do rock independente essa conformação de uma paisagem sonora recheada de efeitos sonoros e de uma variabilidade de timbres entre bandas e entre canções de uma mesma banda.

¹ Guigue conceitua sonoridade como uma unidade sonora composta, “[...] um *momento* que não tem limite temporal *a priori*, pois pode corresponder a um curto segmento, a um período longo, ou até a obra inteira. Será sempre um *múltiplo*, que se coloca, no entanto, como *unidade* potencialmente morfológica, estruturante” (2011, p. 47). Partindo desta conceituação, interessa-nos refletir sobre como as materialidades dos instrumentos e equipamentos musicais, bem como os corpos das musicistas afetam e transformam essas sonoridades, expandindo o horizonte de possibilidades sonoras para o rock independente. Então, o conceito de sonoridade está mais próximo da ideia de *singularidade* do que de *identidade* no presente texto. Para uma compreensão mais ampla das diversas aplicações e conceituações do termo “sonoridade” na área da comunicação e da semiótica, ver Mazer *et al.*, 2020.

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

³ Esse movimento pode ser facilmente reconhecido no cenário estadunidense, como demonstra matéria do New York Times (<https://www.nytimes.com/2017/09/01/arts/music/rock-bands-women.html>), bem como no cenário brasileiro, em matérias da Revista Cult (Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/punk-feminista-ganha-forca-no-brasil-em-meio-ao-caos-politico/>) e Hoje Em Dia (Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/bandas-formadas-por-mulheres-exp%C3%B5em-for%C3%A7a-feminina-do-rock-em-belo-horizonte-1.704707>), entre outras.

⁴ Tradução nossa. No original: “indie music is unified by a sense of timbral heterogeneity” (BLAKE, 2012, p. 11)

⁵ Tradução nossa. No original: “The foregrounding of reverbs, echoes, delays and chorus effects in the overall musical canvas presents a challenge to production values commensurate with the commercial mainstream and is, therefore, intrinsic to alternative musics” (Bennet, 2016, p. 18).

Como manifestação sonora, o timbre é resultado das formantes das ondas sonoras: dependendo de como elas vibram (padrões senoidais, triangulares, quadrados, mistos), o timbre muda; há ainda características espectrais: se o som que ouvimos é rico em parciais harmônicas (“estridente”, “agudo”) ou escasso (“anasalado”; “grave”); ele também muda no tempo: um som muda de timbre conforme perde energia ou muda drasticamente, com um ataque de palhetada, por exemplo.⁶

Embora seja de nosso interesse pensar sobre o timbre em sua atualidade, suas características formais e materiais, o foco deste estudo é o de refletir sobre as semioses⁷ afetivas do timbre, os desdobramentos sógnicos que ocorrem após as atualizações e que tornam possíveis novos modos de ser e estar no mundo. Esta premissa teórica é fundamentada em especial no modo como Deleuze (2007; 2011) e Deleuze e Guattari (2008; 2011; 2012) se apropriam da semiótica de Peirce (2017), aproximando-a do pensamento estoico e da *Ética* de Espinosa (2017). A compreensão de *corpo* nos estoicos é fundamental para nossa análise:

Os estudos de linguagem começam, para os estóicos, com a *palavra*. Mas a palavra, para essa filosofia, não é algo imaterial, mas um corpo, pois age – ela vai daquele que fala àquele que escuta – e tudo que age é corpo. Na teoria dos signos (*semeion*), eles desdobram esse conceito, dizendo que três coisas estão aí associadas: o que é significado, aquilo que significa e o objeto. Ou a ideia ou sensação obtida ao se ouvir essa palavra, o termo usado e a própria coisa. Esses dois últimos são corpos; quanto ao primeiro, aquilo que é significado, é incorpóreo, pode ser verdadeiro ou falso. (Marcondes Filho, 2004, p. 37)

Em *Spinoza e as três éticas*, Deleuze sugere que os signos “[s]ão estados de corpo (afecções) e variações de potência (affectos) que remetem uns aos outros. Os signos remetem aos signos. [...]” (2011, p. 180). Ora, o timbre também pode ser observado como um afeto. Como estado de corpo, ele nos afeta (como ouvintes), afeta os gêneros musicais, os instrumentos; e só se conforma pelo agenciamento de diversas materialidades postas em relação (parciais harmônicas, reflexões sonoras, vibrações, transientes etc.). Como variação de potência, ele acaba por transformar os corpos afetados, gerando novos signos, novos perceptos: “quando consideramos uma matéria enquanto afetada, não mais podemos falar em termos de objeto: já nos encontramos no elemento das

⁶ Para mais detalhamentos sobre o timbre na música popular, recomendamos a leitura da coletânea *The relentless pursuit of tone: timbre in popular music*, de Fink, Latour e Wallmark (2018).

⁷ A semiose é a capacidade de um signo remeter a outro signo, “[...] uma relação de momentos num processo seqüencial-sucessivo ininterrupto” (Plaza, 1987, p. 17). Embora o presente texto tome como base teórica a concepção de signo de Deleuze e Guattari, cabe salientar que somos também instigados pela compreensão do fenômeno pela Semiótica da Cultura, “[...] uma disciplina teórica para o estudo dos mecanismos de funcionamento das transmissões” (Machado, 2003, p. 52-53). É a processualidade dos signos e sua capacidade de expandir e transformar a virtualidade dos objetos que são por eles representados que nos interessa observar, portanto.

forças” (Zourabichvili, 2020, p. 70). Assim, é possível sugerir uma triangulação entre timbre, afeto e signo que nos interessa explorar em nossas análises.

Em outras palavras, objetivamos entender como o timbre, na música, é capaz de se comunicar através de processos afetivos, como produtor de diferenças na música, uma agência comunicativa de atributos sonoros, sendo compreendido como forças, intensidades, sensações que podem tanto ser potencialidades quanto a ação de um corpo sobre outro, capaz até mesmo de transformar a dimensão política da música. Interessa também acompanhar a forma como Shannon Garland (2020) e Barry Shank (2014) se apropriam dessas discussões para compreender a indissociabilidade das dimensões estéticas e políticas na música.

Em seu livro *As Artes da Política*, Nigel Thrift e Ash Amin (2013) argumentam que o afeto é crucial para a articulação de qualquer projeto político, pois os afetos fazem o sentimento de como o mundo *deveria ser* adquirir força e desejo para sujeitos políticos individuais. (Garland, 2020, p. 138)

Enquanto a preocupação de Garland era refletir sobre o modo como partidos políticos se apropriam da música popular, Shank (2014) toma uma direção mais similar ao nosso trabalho. Em seu livro *The political force of musical beauty*, o autor propõe que

[...] quando a música faz a redistribuição do sensível auditivo, a experiência da beleza musical gera uma remodelação sônica da experiência de relações de diferença. Novas possibilidades para uma comunidade política podem emergir da agradável experiência de novas formações de diferença. Isto sugere que a emergência de uma comunidade política é, em parte, uma experiência estética. (Shank, 2014, p. 18)⁸

Conseqüentemente, interessa-nos perceber como as timbragens desenvolvidas pelas bandas analisadas contribuem para a formação de uma comunidade política. Como resultado, reconhecemos, em seus depoimentos e na sonoridade de suas composições, um devir-mulher (Deleuze; Guattari, 2012, p. 72-73) que se expressa nas timbragens e que rompe com normatividades de gênero. Melhor do que isso, as musicistas compõem com os equipamentos musicais uma máquina desejante que se expressa afetivamente através de timbragens singulares.

⁸ Tradução nossa. No original: “[...] when music redistributes the auditory sensible, the experience of musical beauty generates a sonic reshaping of the experience of relations of difference. New possibilities for political community can emerge from the pleasurable experience of new formations of difference. This suggests that the emergence of political community is, in part, an aesthetic experience”. (Shank, 2014, p.18)

1. Da ‘garota da banda’ à ‘banda de garotas’: ressignificando a história do rock

A história triunfalista do rock, ao menos no intervalo que vai de sua criação nos anos 1940 até o final dos anos 1980, é uma história sexista.⁹ Por triunfalista compreendemos as histórias que compõem o cânone e o imaginário normativo desse gênero musical. Na introdução de sua tese *Queering the textures of rock and roll history*, Stephens (2005) problematiza um pequeno filme sobre a história do rock que assistiu ao fazer uma visita guiada pelo *Rock And Roll Hall of Fame*, no qual percebeu um apagamento de figuras *queer* e femininas. Concordamos com o autor que é importante “demonstrar como a homofobia e a conformidade de gênero são realidades estruturais que afetam a habilidade de não conformistas de sexo e gênero a participarem integralmente como cidadãos dentro da cultura popular e da esfera pública” (Stephens, 2005, p. 8).¹⁰ Sabemos, também, que houve diversos movimentos para tentar desconstruir essa lógica, como é o caso da obra de Patti Smith (Shank, 2014) e, em especial para este trabalho, do movimento *Riot Grrrl*, liderado por Kathleen Hanna, que, na virada da década de 1980 para 1990, exigia aos homens que assistiam aos shows de sua banda Bikini Kill que ficassem no fundo, para que as garotas pudessem chegar perto do palco para curtir o show, além, é claro, de colocar as garotas para protagonizar no palco (Gelain; Amaral, 2017). Visando transformar essa história também no Brasil, nos últimos cinco anos, o rock independente brasileiro passou por uma grande adaptação após a exposição sistemática de atos machistas de músicos (Polivanov *et. al.*, 2020) e uma incorporação das bandeiras minoritárias, iniciando um processo que tirou o gênero musical da mão da classe média branca patriarcal, passando-o também para artistas pertencentes a minorias sociais. Como pode-se perceber por diversos estudos a respeito (Bomm; Nunes, 2013; Janotti Jr., 2014; Medici; Castro; Monteiro, 2017; Requião, 2020, entre outros), esse enfrentamento ocorreu de forma muito pronunciada na letra das músicas, em discursos, entrevistas e posts em redes sociais, na moda e na reorganização do espaço público. Mas e quanto a sonoridade? Será que é possível reorganizar politicamente o rock independente também através da música que soa pelos alto-falantes?

Para responder a essa dúvida, entrevistamos musicistas que exercem papel central em suas bandas. A maior parte das artistas que entrevistamos, cabe destacar, são uma espécie de “banda inteira em uma pessoa só”: elas compõem, cantam e tocam todos os instrumentos, gravam, mixam e masterizam tudo em

⁹ Para fins de ilustração, recomendamos a leitura do capítulo *Heavy music: cock rock, colonialism, and Led Zeppelin* do livro *Instruments of desire* de Steve Waksman (1999, p. 237-276).

¹⁰ Tradução nossa. No original: “The key to uncovering these hidden histories is demonstrating how homophobia and gender conformity are structural realities that affect the ability of sex and gender non-conformists to fully participate as citizens within popular culture and the public sphere”. (Stephens, 2005, p. 8)

casa, daí o título do artigo, *Band in a girl*, uma inversão do termo *Girl in a band*, título da autobiografia de Kim Gordon (2015). Então, é uma situação bem diferente do papel tradicional das mulheres nas bandas de rock alternativo nos anos 1990, geralmente colocadas em segundo plano, fazendo *backing vocals* e sem espaço para solos, além de ter de responder com frequência à pergunta “como é ser a única garota da banda?”. Agora, o protagonismo é total, o que apresenta um novo cenário em termos de produção, criação, circulação e exposição. O que nos interessa neste trabalho em particular é mapear a máquina social técnica (Deleuze; Guattari, 2008) que permite às artistas desenvolver timbragens que expressam seu senso de comunidade política. Isso só é possível, é claro, quando reconhecemos o encontro entre tal máquina e os corpos das musicistas – e é desse choque entre corpos que os timbres emergem.

Nas entrevistas, elas descreveram o modo como organizam os seus equipamentos musicais (quais instrumentos utilizam, quantos são e qual é a ordem dos pedais de efeito, amplificadores, equipamentos caseiros de gravação e assim por diante). Vale salientar que todas as artistas entrevistadas são afetadas constantemente por limitações técnicas, tanto de seu equipamento como de palco e de estúdio. A condição terceiro-mundista, o câmbio desfavorável e o tecnocolonialismo (Castanheira, 2020) as colocam em uma situação limite em que é preciso produzir timbragens complexas em riqueza espectral (o que é típico do gênero em questão) com muito pouco equipamento. Mesmo quando contam com equipamentos minimamente adequados, é preciso enfrentar casas noturnas com aparelhagem de baixa qualidade e instalações elétricas precárias, bem como estúdios em situações similares.

Nas entrevistas, perguntamos se elas tinham algum interesse em expressar o feminismo ou o feminino através dos timbres (se é que elas consideram isso possível), e não apenas pela performance de palco, letras ou outros métodos. Mas a resposta que tivemos nos levou a outros caminhos: “Eu queria muito que às vezes, na música, não fosse só porque eu sou uma menina tocando que vira algo feminista, sabe? Porque eu acho que [...] o ideal seria passar disso pra, tipo, não ter que ser sobre ser uma mulher [...]” (Winter, 2018). Foi recorrente nos depoimentos um aparente cansaço de ter que discutir o empoderamento feminino:

Eu concordo com a Samira, ninguém pergunta pra um cara tipo “onde que eu acho masculinidade na tua música?”, sabe? E sou bem contra associações normativas à feminilidade, esse tipo de coisa, porque né, dificilmente acho que alguém vai perguntar pra um cara isso. (Marantes, 2020)

O esgotamento também pareceu ser reflexo do horizonte de expectativas do público:

“ah, Joana, vi que tu tá numa banda de mulheres, deixa eu adivinhar: é punk com vocal bem gritado tipo *riot grrrr!*, não, não é [...] então a gente precisa ser muito foda pra ser uma guitarrista, [...] bah, gente, de verdade, se eu for esperar eu ser muito foda pra fazer alguma coisa eu nunca vou fazer nada (Avellar, 2018).

Ou seja, não basta o fato de ser uma mulher (o que já implica em obstáculos adicionais), há ainda a pressão por fazer jus ao espaço que estão ocupando no palco. Esperar que uma mulher “toque que nem homem” no rock nos parece a interferência mais evidente do machismo estrutural na sonoridade das bandas lideradas por mulheres, mas está longe de ser a única. “[...] tocar bateria foi uma questão de honra, tocar mais forte do que qualquer macho, isso não me deixou explorar tantas sutilezas que eu poderia ter aprendido, mas eu desenvolvi meu estilo próprio de bateria, isso eu tenho bastante orgulho” (Rodrigues, 2018). Assim como Letícia, sua colega Julia Barth também percebeu que o machismo estrutural estava por ela incorporado, interferindo em suas decisões timbrísticas:

Quando eu entrei nos Replicantes as pessoas [perguntavam] “bah, como é que tu faz pra cantar que nem homem?” e eu sempre disse “porque eu sempre quis cantar que nem homem” e era horrível, porque era uma coisa machista que eu dizia que eu não digo mais, que é “nunca quis cantar como mulher”. O que se espera de uma mulher é uma voz limpa, com técnica, e na verdade era isso que eu queria dizer, mas eu não sabia dizer. (Barth, 2018)

No início dos anos 1990, no noroeste estadunidense, o contexto em que o movimento *Riot Grrrr!* surgiu era praticamente o mesmo. Kaya Oakes lembra que a “[...] Bikini Kill e outras bandas de mulheres acreditavam que apenas tocar um instrumento era o mais significativo gesto de provocação que elas poderiam fazer” (2009, p. 127).¹¹ Já no tempo presente, ao menos para as bandas que estamos estudando, é preciso avançar. Torna-se necessário operar essas transformações em outras esferas, inclusive na percepção espectral dos sons que emanam de seus próprios corpos. Em sua revisão sobre os estudos de semiótica da canção, Shimoda (2013) revisita Tatit (2002) e sua proposta de entender a voz como uma explicitação da presença do corpo e como o timbre dessa voz “figurativiza o sujeito e sua corporeidade” (Shimoda, 2013, p. 131), como exploraremos nos itens a seguir.

2. Técnicos de som e as normas de gêneros musicais/sexuais

Nos depoimentos, as partes mais reveladoras sobre a relação entre timbres e gênero sexual apareceram quando desviamos desse assunto. Ao pedirmos à

¹¹ Tradução nossa. No original: “Bikini Kill and other female bands believed that simply playing an instrument was the most significant gesture of defiance they could make.”

Gabriela Terra que falasse sobre a ideia de que a escuta não é apenas auricular, mas feita com todo nosso corpo, obtivemos esta resposta: “Eu sempre falei isso e a galera super entendida lá da técnica do som sempre me criticou falando que ‘não, que tem que cortar tudo’, eu acho cara, que pra mim isso é muito óbvio, não é por que você não ouve com o tímpano que você não ouve com a pele, sacou?” (Terra, 2018). Na carona do depoimento de Gabriela, Samira declara que “essa galera do som, cê tem que tomar muito cuidado, eu já passei por muita coisa em estúdio de eu não poder fazer coisas, tipo ‘ah, eu quero conectar meu microfone nos meus pedais’, ‘ah, não, mas daí a frequência...’ essa galera do som é outro tipo de mentalidade” (Winter, 2018).

O universo dos operadores/técnicos de som é majoritariamente tomado por homens. Por questões de normatização técnica, há certa resistência nessa área para inovações e improvisos. “Cortar tudo”, no depoimento de Gabriela Terra, refere-se a uma prática comum de técnicos, em estúdio e ao vivo, de filtrar as frequências de cada instrumento, para que cada um ocupe um espaço específico da faixa de frequências que vai dos subgraves aos ultra agudos, assim como da intensidade dos volumes. Essa prática responde em especial aos desafios da música mais *mainstream*, “radiofônica”, criando estratos de frequência entre os instrumentos, quase como uma sociedade de classes (os solistas e os de base, por exemplo), cada um ocupando seu território sonoro. Gabriela imagina uma outra mixagem possível, com menor grau de hierarquia e que permita que os instrumentos ocupem os territórios uns dos outros, criando assim maior riqueza sônica.

Os desejos referentes a técnicas de mixagem e de experimentação em estúdio de ambas as musicistas são consequência das timbragens que constituem suas obras. Gabriela Terra dialoga com a psicodelia dos anos 1960 (inclusive com a brasileira), carregando sua voz e guitarra com efeitos de *phaser*, *delay* e reverberação. Seu disco *Cosmos* (2017) expressa bem a conexão com a psicodelia também pelos temas das letras, evocando temas espaciais (*Sideral*, *Azul Cósmico*, *Portal*, *Supernova*), e pelo andamento mais lento.¹² Samira Winter também dialoga com a psicodelia, mas com menos intensidade. Suas canções dialogam também com o *twee pop*, o *dream pop* e o *shoegaze*, como podemos conferir no disco *Ethereality* (2018). Em termos de timbragem, os equipamentos de Samira são similares aos de Gabriela: também há a recorrência de *phasers*, *delays* e reverberações, mas o espectro sonoro é mais recheado de parciais harmônicas, resultado de uma carga maior de efeitos de distorção do sinal da guitarra. Nas letras, os temas são mais intimistas, lidando com questões pessoais. Como Samira demonstra na citação abaixo, a relação entre corpo, instrumento,

¹² A performance de Gabriela e sua banda no NCSSR Session oferece uma boa síntese dessas sonoridades. Além disso, a mixagem facilita o reconhecimento dos timbres que ela elaborou para sua guitarra e voz: <https://www.youtube.com/watch?v=32bpRKTd7yw>. Acesso em: 27 jan. 2021.

performance e os sentidos (visão, tato, olfato, paladar) são parte indissociável da experiência sonora, daí a aversão de ambas à ideia de “cortar tudo”.

Há ainda outro empecilho que tem a ver com um horizonte de expectativas da parte dos técnicos. Como vimos antes, Julia Barth passou por um processo de autocorreção, ao se entender como uma mulher cuja voz soa como ela quiser que soe, e não “que soa como um homem”. E como a sua voz não depende só de si, mas também da equipe técnica de som, ela precisa impor a sua proposta timbrística e enfrentar as normas:

Eu brigo muito com os operadores de som, porque eles sempre querem me deixar mais aguda, [...], acontece muito isso de na hora de eu estar passando a voz eu ter que pedir “eu quero mais grave, eu quero mais médio”. Quem é que pede mais médio? Eu! [risadas]. Enfim, é uma coisa meio louca, e eu acho que isso é um ato feminista meu de “não me transforma no que tu espera que uma mulher faça!” (Barth, 2018)

Nota-se aqui como o espectro sonoro em que os timbres se arranjam também é um território de disputas de gênero, não só de expressão do feminismo, mas também de visões de mundo que vão de encontro a poderes instaurados (hierarquia instrumental, limpeza sonora, filtragem de frequências, mixagem específica por gênero musical/sexual). Veremos a seguir algumas estratégias de timbragem desenvolvidas pelas musicistas para enfrentar (ou negar) esses poderes.

3. Ruído: liberando as garotas da opressão masculina-branca-corporativa

A produção de ruídos também foi mencionada pelas entrevistadas como um elemento importante para se produzir uma outra ordem política em seus shows. Dentro do contexto que estamos estudando, ruídos não são necessariamente sons indesejados ou sons que não deveriam fazer parte da emolduração sugerida pela performance, e sim microfônias, enarmonias, sobreposições de efeitos sonoros proporcionados pelos pedais, momentos em que a banda inteira se liberta do ritmo e transita para passagens caóticas, gritos e assim por diante. É um momento de produção de timbragens singulares, menos controláveis e, portanto, ruidosas. Esse espaço de *jam*, de improvisação, promovido pelos ruídos, também é um meio de empoderamento. Durante performances desse tipo, novos territórios de significação emergem, geram afetos que transformam os corpos. Passagens como essas são comuns também na obra de músicos homens, mas, como veremos a seguir, elas produzem outras significações quando executadas pelas musicistas que entrevistamos.

Cabe aqui adicionar a contribuição de Marie Thompson (2013), que especula sobre a diferença histórica entre o silêncio dos homens e das mulheres. Para a autora, enquanto o silêncio dos homens é eletivo, o das mulheres é um silenciamento: “a arquetípica mulher silenciosa não tem voz nos discursos da história, tecnologia e políticas da arte; ela não tem voz nos cânones da cultura. [...] A mulher, deixada indisciplinada e não restrita pelo seu marido, sua igreja e sociedade, corporifica a ameaça do ruído” (Thompson, 2013, p. 298).¹³ Será que os ruídos produzidos por nossas entrevistadas em shows de rock independente podem “interromper e interferir com certas categorias normativas e molares que trabalharam para assegurar e normalizar a inferioridade do feminino e do feminilizado?” (Thompson, 2013, p. 298).¹⁴ Haveria uma força transformadora nos ruídos, nas timbragens?

Para Maria Joana, assumir a guitarra em uma banda se tornou uma janela para a autodescoberta artística através da produção de ruídos via modulação de efeitos: “Eu vejo o ruído muitas vezes como uma coisa anticapitalista, é uma recusa a ser incorporada pelo capitalismo, porque ninguém quer microfonia no ouvido, então... eu sinto esse prazer com a microfonia, que é isso de incomodar, e eu sinto prazer com esse ruído” (Avellar, 2018).

Assim como Maria Joana, Gabriela Terra e Samira Winter têm o hábito de se sentar diante de seus pedais para modular o sinal de suas guitarras, situação que geralmente ocorre no final dos shows, em uma espécie de solo de pedais ao invés do tradicional e falocêntrico solo de guitarra.¹⁵ Ao invés de chamar atenção para um instrumento específico, esse tipo de atitude esconde parcialmente o corpo da artista do público, conectando-o aos seus equipamentos e ao chão, horizontalizando a experiência sônica.

Em um outro aspecto da corporificação da ameaça do ruído, na voz gritada e nos timbres de baixo, guitarra e bateria de Barth e Rodrigues, reconhecemos a criação de técnicas de evocação de agressividade pelas timbragens. Evocando as bandas pioneiras do punk brasileiro como 3D e Dominatrix, Júlia e Letícia parecem ver no anti-virtuosismo o que Simon Reynolds denominou “o trampolim para a glória” (2011, p. 24). Os gritos que vêm da garganta ao invés do diafragma produzem um ato de violência não só para com os espectadores, mas para o próprio corpo das musicistas:

Eu tenho pensado muito em usar algumas distorções pra deixar minha voz mais suja e eu já gritar um pouco menos, mas mais pra

¹³ Tradução nossa. No original: “The archetypal silent woman has no voice within discourses of history, technology, politics of art; she has no voice within the canons of culture. [...] Woman, left undisciplined and unrestricted by her husband, her church, and society, embodies the threat of noise” (Thompson, 2013, p. 298).

¹⁴ Tradução nossa. No original: “Can it interrupt and interfere with certain normative, molar categories that have worked to assure, and normalize, the inferiority of the feminine and feminized?” (Thompson, 2013, p. 298)

¹⁵ Como podemos ver nos minutos finais da performance de Winter no programa Audiotree: https://youtu.be/wmY0_JjU45w?t=1882. Acesso em: 26 jan. 2021.

questão da minha saúde vocal, porque eu também não cuido da minha voz como eu deveria, né. Sou fumante, bebo, faço um monte de coisa errada. [...] Eu tenho calos nas mãos de apertar o microfone, eu quando vou gravar [...] eu sempre peço um pedestal vazio porque é um lugar onde eu ponho muita tensão pra [...] eu chegar nessa fúria que eu busco com a voz que é totalmente emocional. (Barth, 2018)

Na música *Saca*, da Cine Baltimore, onde Letícia e Julia cantam e tocam, respectivamente, guitarra e baixo, percebe-se esse esforço nos corpos de ambas, gritando com força para harmonizar texturalmente com as guitarras cheias de *fuzz* e carregar dramaticamente a estrutura da peça. No bloco de maior tensão de uma performance dessa música hospedada no YouTube¹⁶ (entre 2:30 e 2:43), ouvimos Letícia chegando nos limites de seu sistema fonador, gritando e emendando versos quase sem respirar. A afinação parece que vai se perder a qualquer momento, o rosto enrubesce pelo esforço.

Como pode-se constatar nos depoimentos, nossas entrevistadas conceituam o ruído como um evento sonoro produzido por elas mesmas em conexão com seus instrumentos e equipamentos musicais. Somado a isto, elas compreendem que há uma dimensão política central da classe de ruídos (microfonias, enarmonias, gritos etc.) que costuma ocorrer em shows de rock independente. Tais ruídos colaboram para a criação desses modos de ser e estar no mundo. “Como vimos, as mulheres mais perigosas de acordo com as narrativas patriarcais são aquelas que são, elas mesmas, ruídos dentro do sistema; são corpos disruptivos e transicionais que não podem ser constituídos em relação a dualismos normativos” (Thompson, 2013, p. 311).¹⁷ Nota-se que há um desejo de romper com categorizações molares não só através da performance, do jogo de cena, do que é expresso discursivamente, seja falado no microfone ou entoado nas letras das canções, mas também através de timbragens.

3. Do sexismo ao devir-mulher no rock independente

A incorporação de ruídos como os descritos no item anterior na paisagem sonora do rock tem sido largamente atribuída a Jimi Hendrix (Bloomfield, 1975 *apud* Waksman, 1999, p. 197). Quando ele bate os quadris nas costas da guitarra, sola com os dentes ou a língua, a esfrega contra os alto falantes, ele está não apenas realizando uma performance visual de conotações sexuais, mas criando novos timbres através dessa relação corporal com sua guitarra. Para Steve Waksman, “A guitarra elétrica como um ‘tecnofalo’ representa a fusão de homem e máquina, um apêndice eletrônico que permitia a Hendrix exibir sua destreza

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=boI3gN8NP5w>. Acesso em: 25 jan. 2021.

¹⁷ Tradução nossa. No original: “As we have seen, the most dangerous women according to patriarchal narratives are those characters who are themselves noises within the system; they disruptive, transitional bodies that cannot be constituted in relation to normative dualisms” (Thompson, 2013, p. 311).

instrumental e, mais simbolicamente, sexual” (1999, p. 188).¹⁸ Só que a guitarra não precisa necessariamente representar o falo. Como Wendy Fonarow propõe, “[a] guitarra é uma potente imagem da união das forças masculinas e femininas. A guitarra prototípica tem curvas femininas arquetípicas em seu corpo” (2006, p. 219).¹⁹ Hendrix encarava a guitarra ora como um pênis mcLuhiano,²⁰ ora como um corpo feminino, mas, ainda assim, objetificando esse corpo. A proposição de Fonarow, portanto, não arrebatava o rock de seu binarismo heteronormativo. Considerando que nossas entrevistadas sentem que sua sonoridade está muitas vezes presa a essa lógica, que ordem de relação sexual elas estabelecem com seus instrumentos e os sons que produzem?

[...] eu tenho uma relação realmente quase sexual com a guitarra, e eu acho que essa coisa da máquina que você falou né, isso o som amplifica né, porque é um pedaço de madeira com cordas que vibram, que captadores captam, que passa por um fio e aquilo vai ser amplificado e você vai distorcer, você vai ondular, você vai repetir, aí aquilo [vai] crescendo, e o que cresce não parece que é só som, sacou? Pelo menos é o que eu sinto quando eu entro nesse transe [...], a galera tá muito junto, de repente tá todo mundo “aaaaahhhh” – tô até arrepiada só de lembrar [risadas]. (Terra, 2018).

Esta percepção da Gabriela do êxtase sonoro (similar ao orgasmo) nos remete à música *Gloria* (*Horses*, 1975), interpretada por Patti Smith. Para Reynolds e Press, o álbum *Horses* criou com sucesso um “rock não-fálico, organizado por intermináveis crescendos” (*apud* Shank, 2014, p. 170):²¹ a estrutura da música, os portamentos na voz de Patti e a edificação progressiva do espectro timbrístico de *Gloria* transformam o sensível e direcionam a estrutura típica de uma canção de rock para caminhos menos lineares. É uma evolução a-paralela (Deleuze; Guattari, 2011, p. 19) do rock, que se manifesta também nas bandas do rock independente brasileiro:

[...] os meninos do Slowdive falavam que a guitarra era muito mais um clitóris do que um “pau”. E isso pra mim ficou muito na cabeça como um resumo mesmo da transição dos guitarristas dos anos setenta para algumas músicas mais subjetivas/alternativas dos anos oitenta. [...] Quando eu penso em símbolo de falo, é aquela coisa que as pessoas, os homens no caso, tem muito essa questão de querer mostrar, de querer falar, de querer empunhar e de ser símbolo de força e de potência, né. [...] Isso meio que me trouxe uma questão quase que existencial, porque, às vezes, eu ia fazer um solo

¹⁸Tradução nossa. No original: “The electric guitar as technophallus represents a fusion of man and machine, an electronic appendage that allowed Hendrix to display his instrumental and, more symbolically, his sexual prowess” (Waksman, 1999, p. 188)

¹⁹Tradução nossa. No original: “The guitar is a potent image of the union of male and female forces. The prototypical guitar has archetypal feminine curves to its body” (Fonarow, 2006).

²⁰ Com isto queremos dizer que a guitarra serve a Hendrix como uma extensão do seu corpo, tal como McLuhan pensava os meios de comunicação de massa (2007).

²¹ Tradução nossa. No original: “nonphallic rock, organized around endless crescendos”.

e aí eu achava que eu tava punhetando demais, tocando muito rápido ou colocando muita nota, e aí sempre foi uma briga pra tentar achar essas expressões da forma mais correta pra mim. (Vilela, 2020)

Esse autopolicimento para tentar não criar uma sonoridade relacionada a elementos masculinizantes acaba levando a novas formas timbrísticas. Em geral, na obra das artistas entrevistadas, notamos a ausência de solos longos em todas as bandas. Os instrumentos costumam ter o mesmo volume na mixagem e passam por diversos efeitos, dificultando a identificação clara de que papel é exercido por cada um. Em suma, há uma construção que tenta evitar hierarquias sonoras. Não é à toa que nossas entrevistadas buscam referência em bandas de pós-punk e pós-rock: “[...] é que o shoegaze é muito agênero, [...] a guitarra não é pra ser uma guitarra, [ela faz] sons tipo ‘neuuueeuawnnn’ [risadas]” (Winter, 2018).

Nesse breve relato da Samira, nota-se que há um desejo de desconstruir as identidades tradicionais do timbre de cada instrumento. As sonoridades das bandas estudadas fogem do imaginário normativo clássico do rock,²² rompendo com expectativas habituais, assim como as musicistas entrevistadas não pretendem atender às expectativas da lógica heteronormativa.

Considerações finais

Tratamos aqui de reconhecer que os engendramentos do feminismo contemporâneo ocorrem não só nos discursos, nas performances, mas também através das timbragens. Como pode-se perceber, as timbragens desenvolvidas pelas musicistas entrevistadas são decorrência de agenciamentos de baixa definição (Conter, 2016), pois são constantemente afetadas por corpos que desestabilizam suas regularidades, emergindo não de tecnologias de última geração, mas da relação precária entre aparelhos de segunda mão e artistas provocadas por uma situação limite gerada pelos agenciamentos econômicos, sociotécnicos e políticos. Agenciamentos de baixa definição formam um território constantemente irregular, onde o timbre se desdobra e expande sua semiose afetivamente. Os signos que emergem são “[...] resultado temporário de um arranjo de forças e relações conflituosas, violentas, que lhe deram origem pois, assim como o pensamento, o processo da semiose ou produção sígnica também é vinculado a esse encontro, a esses acoplamentos entre os divergentes” (Silva; Araujo; Pereira, 2020, p. 103).

Reconhecemos que a criação de timbres vem gerando, *a posteriori*, transformações nos corpos das entrevistadas. Há timbres que geram “paixões tristes”, como sugere Espinosa (2017) ao falar dos afetos que diminuem a

²² Agradecemos imensamente a leitura atenta de Bruna Vilela, que nos fez sugestões importantes de revisão de texto, em especial nesse trecho e nas considerações finais.

potência da vida: os anos de gritaria estão acabando com a voz de Julia Barth. Mas, ao mesmo tempo, os gritos e demais ruídos se configuram também como “paixões alegres” em relação à coletividade dos corpos das entrevistadas, ao criar territórios de significação política: Maria Joana, Samira e Gabriela defendem que os momentos ruidosos podem expressar revolta e protestos políticos, ou seja, é um tipo de som que pode unir uma comunidade ou, ainda colocar os corpos em transes individuais.

Reconhecemos ainda um esforço por tentar libertar a música de uma lógica patriarcal e heteronormativa. Ao se esforçarem por rejeitar dicotomias do tipo “tocar que nem homem”, as musicistas migram do território das imitações para adentrar o dos devires:

É que a questão não é, ou não é apenas, a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. A questão é primeiro a do corpo – o corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis. [...] Por isso as moças não pertencem a uma idade, a um sexo, a uma ordem ou a um reino: elas antes deslizam entre as ordens, entre os atos, as idades, os sexos; elas produzem *n* sexos moleculares na linha de fuga, em relação às máquinas duais que elas atravessam de fora a fora. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 72-73)

Há um devir-mulher que se expressa nas timbragens. O prazer que as artistas declararam ter durante a produção desses ruídos, e que elas aproximaram ao prazer sexual, é expresso de uma forma agênera, sem dominante nem dominado, e sem objetificar a guitarra simbolicamente como um falo (como ocorre no rock tradicional e masculinizante, conforme propõe Steve Waksman) ou como um corpo feminino (por causa do desenho curvilíneo das guitarras, como propõe Wendy Fonarow). Melhor do que isso, as musicistas compõem com os equipamentos uma máquina desejante e pós-humana, um corpo sem órgãos que chega ao orgasmo através de timbragens, um corpo musical sem gênero determinado. Nessas misturas e transformações corpóreas, o timbre é capaz de se comunicar afetivamente. ●

Referências

- AVELLAR, Maria Joana Chagas de. Depoimento. Porto Alegre, setembro, 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (54 min). Entrevista concedida ao Projeto *O timbre como afeto no rock independente brasileiro*. uma abordagem semiótica.
- BARTH, Julia. Depoimento. Alvorada, IFRS, out. 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.

- BENNETT, Samantha. Time-based signal processing and shape in alternative rock recordings. *IASPM jornal*, v. 6, no. 2, 2016.
- BLAKE, David K. Timbre as differentiation in indie music. *In: 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.
- BOMM, Angélica; NUNES, Caroline Govari. O feminino retratado na cena brasileira de rock'n'roll: um estudo de gênero. I Congresso Internacional de Estudos do Rock. *Anais*. Paraná, 2013.
- BOREGAS, Carla. Depoimento. Porto Alegre, Bar Agulha, nov. 2019. 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.
- CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira. Studio sounds: digital tools and technocolonialism. *In: CÁRDENAS (org.). Border-listening/Escucha liminal*. Radical Sounds Latin America in 2020 Berlin. Vol. 1, 2020, p. 107-119. Disponível em: <https://radicalsoundslatinamerica.com/2020/11/24/border-listening-escucha-liminal-vol-1-2020/>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- CONTER, Marcelo Bergamin. *LO-FI – Música pop em baixa definição*. Curitiba: Appris, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles. Spinoza e as três éticas. *In: DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: 34, 2011. p. 177-193.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5*. São Paulo: 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1*. São Paulo: 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4*. São Paulo: 34, 2012.
- ESPINOSA, Benedictus de. *Ética*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FINK, Robert; LATOUR, Melinda; WALLMARK, Zachary (org.). *The relentless pursuit of tone: timbre in popular music*. Nova York: 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.
- GARLAND, Shannon. Exigimos o amor: a música como articuladora de afetos políticos. *In: CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira et al. (org.). Poderes do som: políticas, escutas e identidades*, Florianópolis: Insular, 2020. p. 127-152.
- GELAIN, Gabriela; AMARAL, Adriana. *Girls Rock Camps no Brasil: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl*. *IS working papers* 3.ª Série, N.º 58. Porto: Universidade do Porto, 2017. p. 1-23. Disponível em: <https://isociologia.up.pt/sites/default/files/working-papers/WP%2058.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2021.
- GORDON, Kim. *Girl in a band*. A Memoir. London: Faber & Faber, 2015.
- GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. João Pessoa: Ed. UFPB, 2011.

- JANOTTI Jr., Jeder. Femininos Metálicos. In: JANOTTI Jr., Jeder. *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades musicais e das identidades metálicas*. Recife: Livrinho de papel finíssimo, 2014. p. 111-122.
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- MARANTES, Desirée. Webconferência, Canoas, mai. 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*.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O escavador de silêncios: formas de construir e de desconstruir sentidos na comunicação – Nova teoria da comunicação II*. São Paulo: Paulus, 2004.
- MAZER, D. et al. O estudo das sonoridades: perspectivas teóricas e epistemológicas. In: CASTANHEIRA, José Cláudio Siqueira et al. (org.). *Poderes do som: políticas, escutas e identidades*. Florianópolis: Insular, 2020, p. 13-50.
- MEDICI, Júlia; CASTRO, Clariana; MONTEIRO, Tiago. O futuro é feminino: o empoderamento feminino por meio da música. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba - PR, 2017. *Anais*. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2270-1.pdf>.
- MY MAGICAL GLOWING LENS. *Cosmos. Espírito Santo*. Honey Bomb Records / Subtrópico / PWR Records, 2017. 39min.
- OAKES, Kaya. We're gonna have to be the band: Olympia, Riot Grrrl, and the Great Independence. In: *Slanted and enchanted: the evolution of indie culture*. Nova York: Holt Paperbacks, 2009, p. 136-153.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- POLIVANOV, Beatriz; HENN, Ronaldo; PILZ, Jonas; MEDEIROS, Beatriz. Apanhador (não tão) só: Acontecimento em rede e as afetações de uma ruptura de coerência expressiva. *Revista ECO-Pós*, vol. 23, n. 1. Rio de Janeiro, 2020. p. 535-560. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27551. Acesso em: 30 mar. 2021.
- REQUIÃO, Luciana. Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. *Revista ECO-Pós*, vol. 23, n. 1. Rio de Janeiro, 2020. p. 535-560. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27436. Acesso em: 30 mar. 2021.
- REYNOLDS, Simon. Beat Happening: *Beat Happening*. In: REYNOLDS, Simon. *Bring the noise. 20 years of writing about hip rock and hip hop*. Sof Skull: Berkeley, 2011.
- RODRIGUES, Leticia. Depoimento. Alvorada, IFRS, out. 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*.
- SHANK, Barry. *The political force of musical beauty*. Durham/ Londres: Duke University Press, 2014. 330p.
- SHIMODA, Lucas Takeo. Timbre em semiótica da canção: retrospectivas e perspectivas. *Revista brasileira de estudos da canção*. Natal, n.4, jul-dez 2013.

- SILVA, A. R.; ARAUJO, A. C.; PEREIRA, D. R. A comunicação como semiogênese: do díspar ao signo. *Revista Trilhos*. v. 1, n. 1, 2020.
- STEPHENS, Vincent Lamar. *Queering the textures of rock and roll history*. Tese (Doutorado) – Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2005. 478p.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- TERRA, Gabriela. Porto Alegre, jun. 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (44 min). Entrevista concedida ao Projeto *O timbre como afeto no rock independente brasileiro*. uma abordagem semiótica.
- THOMPSON, Marie. Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise. *In*: GODDARD, Michael; HALLIGAN, Benjamin; SPELMAN, Nicola (org.). *Resonances: noise and contemporary music*. Norfolk: Bloomsbury, 2013. p. 297-311.
- VILELA, Bruna. Webconferência, Canoas, mai. 2020. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (59 min). Entrevista concedida ao Projeto *O timbre como afeto no rock independente brasileiro*. uma abordagem semiótica.
- WAKSMAN, Steve. *Instruments of desire: the electric guitar and the shaping of musical experience*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1999.
- WINTER, Samira. Porto Alegre, jun. 2018. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (44 min). Entrevista concedida ao Projeto *O timbre como afeto no rock independente brasileiro*. uma abordagem semiótica.
- WINTER. *Ethereality*. Los Angeles: Everything Blue Records, 2018. 40min.
- ZOURABICHVILI, François. Encontro, signo, afeto. *In*: ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Tradução: Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2020.

Band in a Girl: becoming-woman in Brazilian indie rock's timbres

 CONTER, Marcelo Bergamin

 KOLMAR, Juliana Henriques

 LUZ, Ingrid Cristina Pontes

 GULARTE, Gabriel Fagundes

Abstract: This paper derives from the project *Timbre as affect in Brazilian indie rock: a semiotic approach*, in which we seek to comprehend how timbre is able to communicate through affective processes in music. It is observed as forces, intensities, sensations that can be either potentialities or the action of a body towards another. In particular, we seek to reflect on how questions referring to feminine and feminism affect and are affected by timbres and its processes of singularization in Brazilian indie rock. We mapped the work of female musicians inserted in the aforementioned genre's scene (2015-2020), watching live shows, sound records and semistructured interviews we have conducted with them. We questioned them about economic, political, aesthetic and affective issues regarding their music compositions and its timbral properties. With the support of the philosophy of difference of Deleuze and Guattari, we recognize in the statements and sonorities of the compositions a becoming-woman that expresses itself through the timbres and disrupts gender normativities. In conclusion, we found that the female musicians compose with their musical equipment a desiring-machine that expresses itself affectively through timbral singularities.

Keywords: timbre; affect; communication; indie rock; feminism.

Como citar este artigo

CONTER, Marcelo Bergamin; KOMAR, Juliana Henriques; LUZ, Ingrid Cristina Pontes; GULARTE, Gabriel Fagundes. *Band in a Girl: devir-mulher nas timbragens do rock independente brasileiro*. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: "Semiótica, Música e Canção". São Paulo, dezembro de 2021, p. 233-249. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

CONTER, Marcelo Bergamin; KOMAR, Juliana Henriques; LUZ, Ingrid Cristina Pontes; GULARTE, Gabriel Fagundes. *Band in a Girl: devir-mulher nas timbragens do rock independente brasileiro*. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: "Semiotics, Music, and Song". São Paulo, december 2021, p. 233-249. Retrieved from: www.revistas.usp.br/esse. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 05/04/2021.

Data de aprovação do artigo: 22/07/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

