

Agenciamentos do tecnocolonialismo nos processos de timbragem e gravação dos artistas do rock independente brasileiro¹

Lucas Nucci Macedo²

Marcelo Bergamin Conter³

Ana Clara Maia Beltrão dos Reis⁴

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS),
campus Alvorada

Resumo

Buscamos compreender como os agenciamentos da precariedade afetam o processo de gravação, mixagem e masterização, e, por conseguinte, as timbragens em registros fonográficos de bandas de rock independente brasileiras ativas entre 2015 e 2020. Observamos o cenário de forte dependência tecnológica dos equipamentos desenvolvidos no norte global enfrentado pelos artistas. Observamos que é comum no universo da música independente a necessidade de realizar enjambres e gambiarras através dos quais os músicos adotam diferentes estratégias amadoras ao realizarem eles mesmos os processos de gravação, mixagem e/ou masterização. O que constata-se até esse estágio da pesquisa é a confirmação da hipótese de que a precariedade e o tecnocolonialismo tem agência e de fato afetam e moldam as timbragens dos artistas analisados.

Palavras-chave

Tecnocolonialismo; Timbre; Mixagem; Afeto; Rock Independente.

O presente trabalho é um recorte da pesquisa *O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica*⁵, que busca compreender como o timbre, na música, é capaz de comunicar através de processos afetivos, não se limitando apenas a ser um transmissor de emoções, mas também agindo como um produtor de diferença. Para este estudo em específico, buscamos compreender como os agenciamentos da precariedade (p. ex., enjambres, improvisos e gambiarras) afetam o

¹ Trabalho apresentado na J08 - Estudos interdisciplinares da comunicação – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 1º semestre do Curso Superior de Tecnologia em Produção Multimídia no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, campus Alvorada, RS, Brasil. Bolsista PROBIC Fapergs (Edital IFRS 42/2021), E-mail: lnuccimacedo@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Docente do Curso Superior de Tecnologia em Produção Multimídia no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, campus Alvorada, RS, Brasil. Doutor em Comunicação pela UFRGS. E-mail: bconter@gmail.com.

⁴ Estudante de Graduação 1º semestre do curso de Bacharelado em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário Ritter dos Reis Campus FAPA. Bolsista BICET IFRS (Edital IFRS 64/2019). E-mail: anabeltraor@gmail.com

⁵ O presente trabalho foi realizado com apoio do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS), da Fapergs e do CNPq.

processo de gravação, mixagem e masterização, e, por conseguinte, as timbragens das canções analisadas. Analisamos fonografias de bandas nacionais, ativas entre os anos de 2015 e 2020 e que participam do circuito independente do rock. Complementarmente, contamos também com depoimentos dos músicos em matérias jornalísticas e em entrevistas semiestruturadas que realizamos com os artistas entre 2018 e 2020. Nessas conversas, observamos as diversas motivações dos artistas em optar por procedimentos não usuais de gravação de suas obras.

Apoiados nos estudos de José Cláudio Castanheira (2020), observamos o tecnocolonialismo no cenário de produção de música independente brasileiro. Os artistas entrevistados se encontram em uma situação de dependência tecnológica dos equipamentos desenvolvidos no norte global. Este aspecto é observável não apenas nos equipamentos e instrumentos musicais dos artistas, mas também nos métodos de gravação dos músicos e bandas, gerando situações não usuais na maneira com que esses equipamentos e instrumentos musicais são captados.

Em particular para este trabalho, nos interessa analisar a obra de artistas que produzem seus discos por conta própria, em casa, utilizando equipamentos portáteis (interfaces de áudio USB, notebook) e de pequeno porte, acompanhando a lógica do *bedroom pop* (BARNA, 2016) fenômeno resultante da migração das bandas de rock amadoras e/ou independentes da garagem para o quarto de dormir. Trocando o amplo espaço para ensaios de banda completa para outro menor e mais íntimo, com foco maior na produção musical a partir de equipamentos digitais de áudio e passando por todas as etapas: composição, edição, mixagem, masterização e divulgação.

As gravações em estúdios caseiros hoje podem ter o mesmo nível de qualidade das feitas em grandes estúdios, e o clima mais tranquilo (e menos caro) da sua casa muitas vezes é um solo mais fértil para a criatividade. Gravações caseiras podem render mais do que apenas demos. Essa é uma ideia revolucionária em termos de gravação e composição musical, e as repercussões desses pequenos passos serão imensas no futuro. (BYRNE, 2014, p. 172)

Isto que David Byrne preconizou ao escrever *Como funciona a música*, publicado pela primeira vez em 2011, hoje, dez anos depois, já é bem mais comum e não se resume apenas a artistas amadores. Mas, para quem está começando, há uma série de percalços técnicos e econômicos que, como veremos a seguir, afeta drasticamente o resultado das fonografias.

1 Tecnocolonialismo fonográfico: do fetiche à dependência tecnológica

Para ajudar na compreensão das bandas que pretendemos analisar, utilizaremos como contraponto o exemplo da banda gaúcha Pública. Para eles, o lo-fi e o ato de produzir música de forma caseira e despretensiosa trata-se de uma supervalorização do amadorismo. Apesar de não ser uma banda “*mainstream*”, os integrantes levam a sério o profissionalismo. Fazendo um som mais limpo, sem muitas experimentações ou enjambres, a banda costuma produzir suas músicas no estúdio, com os melhores equipamentos disponíveis para que seja possível seguir a ideia inicial dos artistas.

(...) Eu não sei... aqui no Brasil essa coisa do coitadismo, cola muito, entendeu? [...] a gente não comprava essa história de coitadismo de ‘ah, não, eu sou meio ruim, eu faço meu som’ (...) De brincar de despretensioso e aí ‘ops, deu certo’ ‘não, eu nem queria que desse certo’. Não, a gente queria mesmo. Ia atrás e era isso... (ALMEIDA apud ESTIVALET, 2016)

Já para outros artistas da cena independente do Brasil, o ato de ir para o estúdio para fazer música é uma realidade distante e muitas vezes não desejada, como é o caso de Lê Almeida, músico carioca que grava suas músicas por conta própria. Para tanto, ele utiliza um gravador de quatro canais Tascam Portastudio 424, no qual grava as trilhas em fita cassete, faz uma primeira mixagem e depois as digitaliza, para editar de forma mais conveniente em seu MacBook:

[...] a partir do ano passado pra cá foi quando eu comecei a usar um computador MacBook, e passei a gravar fora do estúdio, fora do Escritório, que é o lugar que a gente tem aqui no Rio pra gravar. E a partir dele que eu fui indo pra outros caminhos que eu não ia antes, que é tipo, de mexer no som a qualquer momento em qualquer lugar. Era o tipo de coisa que eu não fazia antes, eu só fazia no estúdio e naquela hora marcada e correndo o tempo. (ALMEIDA, 2020)



Imagem 01: Tascam Portastudio 424 de Lê Almeida.
Fonte: foto gentilmente cedida por Lê Almeida.

Com isso, Lê Almeida opera uma sobreposição de tecnologias analógicas e digitais comumente entendidas como amadoras e caseira para a produção de sua música, estabelecendo uma proposta estética oposta à que vimos no caso da Pública. Mas, em ambos os casos, nota-se aderência ao comentário de Castanheira (2020): para o autor, as tecnologias de gravação e reprodução sonora foram moldadas historicamente por soluções cada vez mais sofisticadas, perspectiva essa que está relacionada a um fetiche pela tecnologia. Assim, a indústria fonográfica segue as lógicas de obsolescência acelerada dos séculos XX e XXI, forçando engenheiros de som e músicos a se manterem constantemente atualizados com a chegada de novas gerações de hardware e software. Tais mudanças constantes também implicam em altos custos para as empresas e artistas do setor.

Dentro dos estúdios, nos quais as tecnologias de gravação multipista transformaram 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. 113⁶)

Essa mudança também se manifesta em todos os processos artísticos do músico contemporâneo, pois seus pedais de efeitos, guitarras, baixos, baterias, microfones, tudo

⁶ 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 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.

passa por uma lógica industrial. Além disso tudo, como o Brasil não é um polo de desenvolvimento tecnológico, nossos músicos e engenheiros de som estão sempre dependentes dos softwares, hardwares, equipamentos e instrumentos musicais desenvolvidos no norte global. Um dos principais impactos de acordo com o autor são as padronizações dos sistemas resultantes de acordos empresariais internacionais, 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 com isso o compositor a jogar com o aparelho) que acompanha o modelo econômico dominante, o da economia transnacional global:

O peso do cânone musical europeu exerce grande influência na forma da produção musical e técnicas de gravação. Contudo, o elemento técnico, que controla não só os mecanismos da produção, como também os fluxos criativos, representa um obstáculo ainda maior para a manifestação da diversidade musical/sonora. (CASTANHEIRA, 2020, p. 118⁷)

Interessante notar que estas imposições tecnológicas decorrentes do capitalismo tardio acompanham as lógicas da indústria fonográfica que forçam a criação de cenas independentes como a que estamos estudando, como bem alerta Vicente:

[...] a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação, reduz seus elencos e, nesse processo, tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas. (VICENTE, 2006 p. 4)

Assim, gravar por conta própria é também uma resposta à lógica de concentração de renda e de homogeneização sonora imposta por esta indústria. Livres de ter de se adequar às normas do *mainstream*, os artistas estudados irão se aproveitar da situação para tentar criar timbragens novas e, com isto, expandir as potencialidades sônicas do rock. Vejamos a seguir suas limitações e estratégias para driblar esse precário cenário.

⁷ Tradução livre. No original: The weight of the European musical canon has greatly influenced the forms of musical production and recording techniques. However, the technical element, which controls not only the production mechanisms, but also creative flows, represents an even more serious obstacle to diversity of sound/musical manifestations.

2 Interferências do processo de gravação nos timbres

Para além de observar pedais de efeito plugados em instrumentos, microfones e sintetizadores com a intenção de modular seu sinal original, acreditamos que o estudo do timbre no rock independente brasileiro tem a potencialidade de nos ajudar a compreender a complexa máquina sociotécnica que ocorre por detrás da construção desses timbres. As condições econômicas, políticas, tecnológicas e sociais também configuram o timbre como um fenômeno comunicacional que desenvolve semioses afetivas (CONTER, 2020) criando, por meio de sua natureza minoritária, signos de precariedade, feminismo, enjambres, gambiarras e micropolíticas inerentes da cena de rock independente. Trata-se de um tipo de comunicação menor, em que o gênero se organiza não por identidade sonora, mas por singularidades timbrísticas, visto que cada banda produz suas próprias sonoridades.

Com o advento da música eletroacústica, o alcance timbrístico dos instrumentos elétricos, eletrônicos e digitais (principalmente o teclado sintetizador), é imensamente maior quando comparado com instrumentos acústicos. Somando isso, a possibilidade de alguns artistas utilizarem estúdios caseiros, softwares e plugins para suas gravações viabiliza a priorização da construção de timbres, deixando em segundo plano harmonia, melodia e letra, por exemplo. Nesse cenário, é possível observar a dependência da máquina sociotécnica citada anteriormente, portanto. Gumbrecht (2010) nos alerta sobre a importância de observar as condições de possibilidade de emergência de sentido a partir das materialidades envolvidas – o que o autor chama de "consciência medial" –, como bem demonstra Fabrício Silveira:

Pressupor uma “*consciência medial*” é pressupor um olhar diferenciado (mais atento, talvez mais cuidadoso) para os múltiplos modos de acoplagem dos instrumentos tecnológicos às experiências e às vivências dos sujeitos. Aqui, indica uma atenção especial para o conjunto de técnicas e equipamentos, a ecologia material com a qual a música será produzida. [...] Ou seja: importa atentar para os instrumentos, os suportes e os recursos técnicos dos quais lançamos mão nos contatos e nos registros comunicacionais de toda ordem; importa também o modo como tais aparatos serão operados. (SILVEIRA, 2013, p. 65)

Buscamos investigar de que forma essas diversas interferências afetam o processo de gravação e mixagem dos artistas do rock independente brasileiro e analisar

como os desdobramentos dos agenciamentos da precariedade influenciam no timbre e suas singularidades.

3 Práticas de simulação e invenção de timbragens durante o processo de gravação

Para fins de análise, mapeamos diferentes práticas de gravação, mixagem e masterização em que limitações técnicas ficam evidentes na paisagem sonora dos registros fonográficos. Separamos em grupos que efetuam diferentes técnicas de gravação: (1) os que gravam “ao vivo no estúdio”, driblando o método padrão de captar os instrumentos individualmente (multitrilha); e (2) os que gravam em casa sem o aparato técnico de um estúdio profissional, porém usando o método multipista de estúdio.

3.1 Simulando uma performance ao vivo no estúdio

Neste tópico temos o caso da banda portoalegrense Cine Baltimore, que, no ano de 2017, lançou um álbum homônimo gravado, mixado e masterizado no Dub Studio. A peculiaridade nesse caso é que o baterista Fabio Gabardo é dono do estúdio, facilitando diversos dos entraves relatados pelas bandas abordadas nesse trabalho que fazem o processo de gravação em casa, por exemplo. É importante destacar ainda o método de gravação utilizado para este álbum, onde todos os instrumentos são gravados ao mesmo tempo enquanto a música é executada como se fosse em um show ao vivo, diferente do método mais tradicional de multipista, onde os instrumentos são captados individualmente em momentos diferentes. A gravação “ao vivo” torna-se bastante interessante para o caso da Cine Baltimore, visto que é uma banda que privilegia suas duas guitarras estridentes, cheias de riffs, modulações e microfônias. Nos shows, os reflexos sonoros da casa noturna e a força do volume alto que vibra os corpos dos espectadores tornam essa "sujeira" mais evidente. O show ao vivo permite uma maior interação sensorial, pois o alto volume torna a música mais tátil do que ao ouvirmos a gravação em casa, em volume baixo. A baixista Julia Barth nos dá uma pista de que esse pode ter sido o motivo da escolha da banda preferir se gravar ao vivo no estúdio, quando ela se refere a sonoridade da banda. “[...] acho que todas as bandas do Edu tem

esse problema, são muito melhores ao vivo do que as gravações, e eu acho que tem muito a ver com a sujeira” (BARTH, 2018). Leticia Rodrigues complementa, resgatando seu histórico de resultados frustrantes de gravações com sua banda anterior, Os Planondas: “[...] nos anos 2000 até 2010 era mais caro [gravar], e toda vez que a gente ia gravar a gente nunca mais escutava, a gente odiava, a gente tentava levar um disco do Jesus and Mary Chain e mostrar, e nunca ninguém entendia a gente” (RODRIGUES, 2018)

Dessa forma, mesmo "gravando ao vivo", o estúdio não parece fazer jus à potência dos shows da banda, pois a sala onde o conjunto gravou suas canções seguem as normas de isolamento acústico e eliminação de reflexos e reverberações. Esse padrão, que deriva do desenvolvimento das técnicas de gravação e da concepção de Thomas Edison, que “[...] queria gravar em um estúdio mais silencioso. Ele não queria coisas a mais ocorrendo” (DEVECKA apud MILNER, 2010, p. 57). Essa proposta permite que o estúdio atenda a diferentes propostas sonoras e musicais e que, caso seja do interesse do produtor, recriar ambientações artificialmente na pós-produção. Então, mesmo em uma situação que não é a de gravar de forma improvisada em casa, aqui já se percebe como standardizações do norte global acabam por interferir na composição sonora de artistas brasileiros. No caso da música *Os Astronautas Voltam Sempre Estranhos*, é possível notar que o intenso uso dos pedais de efeito nas guitarras fazendo-as soar em alguns momentos mais como interferências elétricas ruidosas do que com acordes e riffs como no padrão de mixagem e gravação que encontramos no *mainstream*, evocando a sensação de “sujeira” muito presente na sonoridade dos shows da banda. No entanto, a falta de reverberação em um ambiente controlado acusticamente acaba por eliminar a potência da “sujeira” sonora que não está apenas nos pedais de distorção, também vem da reverberação do ambiente onde os instrumentos são tocados, como é o caso de casas noturnas onde geralmente são feitos seus shows.

3.2 Simulando e inventando timbragens em casa

Dentro do grupo das bandas e artistas que gravam em casa, reconhecemos diferentes estratégias de produção, uma vez que, apesar de utilizarem o mesmo método de gravação, a sonoridade e motivações dos artistas variam de acordo com diversos

aspectos dos agenciamentos do tecnocolonialismo. Estes artistas utilizam poucos recursos, geralmente um notebook munido de softwares de edição de áudio não-linear, uma interface de áudio externa com conexão USB, alguns microfones e um teclado sintetizador. Cabe notar que estes equipamentos também seguem as padronizações tecnocoloniais que mencionamos antes. A produção caseira está historicamente relacionada à práticas artísticas que enfatizam a introspecção e a intimidade, explorado por artistas como Daniel Johnston e Matt Suggs, ambos comendo utilizado a fita cassete como mídia preferencial, tal como Lê Almeida: "Isso foi realmente crucial, especialmente quando você é um solitário que não tem uma banda para trabalhar. Era tão difícil encontrar pessoas com quem tocar, e o gravador de quatro pistas se tornou essa pessoa" (SUGGS apud COOK, 2009, p. 50⁸).

Livre do relógio do estúdio, os artistas não precisam estar com as composições "no bolso", o que permite explorar mais possíveis sonoridades. É o caso do artista pernambucano Zeca Viana. Abrindo mão do processo tradicional de gravação em estúdio profissional, o músico decidiu por montar seu próprio estúdio caseiro e explorar os softwares de edição de áudio para atingir determinadas timbragens com mais liberdade: "[...] eu passei dois anos aí realmente só pesquisando timbragem, que foi quando eu fui pesquisar a fundo masterização e mixagem e tal [...]. E foi aí que eu descobri os VSTIs⁹ né, aí comecei a fuçar nesse mundo aí que se você não tiver cuidado você não para mais [...]" (VIANA, 2020).

Amparado por seu *home studio*, softwares de edição e usando seu teclado MIDI, Zeca consegue compor diferentes sonoridades para suas músicas, desde o psicodélico, onde o teclado é colocado de fundo na mixagem para criar uma ambientação, oferecendo destaque para a bateria e os *riffs* de guitarra, até uma sonoridade onírica, que é o caso da música *Estância* (2015), onde o efeito estridente do teclado em composição com o reverb na voz e guitarra criam uma estética própria do artista.

Outro caso de gravação realizada integralmente no quarto é o disco *O Que Existe Dentro De Mim* (2018), da banda catarinense Adorável Clichê. As trilhas de bateria, para o ouvinte leigo, podem parecer orgânicas, mas elas foram inteiramente programadas eletronicamente através do plugin Ezdrummer, que simula o som do

⁸ Tradução nossa. No original: That was really critical, especially when you're a loner who doesn't have a band to work with. It was so hard to find people to play with, and the four-track became that person.

⁹ Instrumentos de tecnologia de estúdio virtual (Virtual Studio Technology Instruments).

instrumento. Plugins desse tipo podem ser usados como recurso estético, mas também são ocasionalmente escolhidos pela indisponibilidade de um estúdio profissional que ofereça um kit de bateria completo e plenamente microfonado. No caso da banda catarinense, o baterista Marlon Silva deixa nítido a limitação técnica.

[...] um kit muito bom, com microfones top de linha, aí sim, aí um som orgânico de batera sai, nossa, muito melhor, né? Só que na nossa condição ali de 'zero dinheiros' pra investir, a gente viu isso como a melhor opção, acho que o EZdrummer dá pra desde tu fazer um som muito orgânico muito legal que tem que prestar atenção pra ver que é um som programado como também tu pode fazer o som mais porcaria do mundo dependendo do set que você pega (SILVA, 2018).

Mas nem sempre o desejo do artista caseiro é o de tentar produzir ou simular timbragens de alta definição. Gabriela Terra, que lidera o projeto capixaba My Magical Glowing Lens, já afirmou algumas vezes em entrevistas que gravava suas músicas sozinha em casa por necessidade, não por preferência. Após a criação da banda, Gabriela e os outros membros passaram a compor e produzir as músicas em conjunto, o que resultou em mais experimentações, sem pressa, sem uma gravadora pressionando por um álbum novo, que é o que normalmente ocorre com os artistas com contratos nas grandes gravadoras. Ser independente deu a banda autonomia para, em casa, gravar cada passo em separado, gravar a música completa de uma vez só, gravar o mesmo trecho diversas vezes, para que no final, a banda escolhesse quais seriam os melhores trechos para serem usados. "A gente gravou primeiro as prés todas, tocando todo mundo junto, analisou essas prés, e aí sim começou a gravar tudo separado. Foi tudo com muita calma, muita paciência. A gente gravou em casa, e nós mesmos fomos os técnicos de som¹⁰".

O ato de produzir um álbum em casa com os amigos fez com que aflorasse a criatividade dos integrantes da banda, como foi o caso de *Não Há Um Você no Seu Interior*, música que compõe o álbum *Cosmos* (2017). Na ocasião, o baterista da banda, Henrique Paoli pregou um vinil na caixa da bateria para a gravação, visando propositalmente um som “meio estragado”, como os próprios definiram em entrevista¹¹. Isto foi reiterado por Gabriela quando a entrevistamos:

¹⁰ Fonte: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2017/07/18/faixa-titulo-entrevista-mmgl/>. Acesso em 31 mar. 2021.

¹¹ Idem.

E dentro da visão do timbre, 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 que e tipo, não, velho, eu quero colocar o reverb antes 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).

Considerações finais

Observamos que é comum no universo da música independente a necessidade de realizar enjambres e gambiarras através dos quais os músicos adotam diferentes estratégias amadoras ao realizarem eles mesmos os processos de gravação, mixagem e/ou masterização. São os próprios músicos que mixam suas peças em softwares e simulam instrumentos orgânicos com plugins digitais. Ao observar como estes processos afetam a sonoridade das bandas, o que constata-se até esse estágio da pesquisa é a confirmação da hipótese de que a precariedade e o tecnocolonialismo tem agência e de fato afetam e moldam as timbragens dos artistas analisados. Em contrapartida, os artistas conseguem desenvolver novas timbragens não previstas ao operar fora da lógica imposta pelo tecnocolonialismo, ao se permitir explorar, de forma artesanal, as potencialidades sonoras dos equipamentos que tem à disposição. "Onde grupos desprivilegiados foram excluídos das instituições que criam e controlam as mudanças tecnológicas, argumenta Fouch, elas todavia exercem poder criativo adaptando e transformando tecnologias de consumo" (WOODWORTH, 2018, p. 247¹²)

Nosso estudo observou como essas diversas práticas precárias contribuem para a heterogeneidade timbrística (BLAKE, 2012) do rock independente brasileiro. Mesmo sendo um gênero musical menor, observável em pequenas cenas locais, o que abriga as bandas neste gênero, não é uma identidade sonora, como acontece com gêneros mais tradicionais: pelo contrário, é a singularidade timbrística de cada banda, de cada canção, que estabelece e expande as porosas fronteiras do rock independente brasileiro.

Referências bibliográficas

ADORÁVEL CLICHÊ. **O que existe dentro de mim**. Blumenau. Nuzzy Records, 2018. 35min.

¹² Tradução nossa. No original: Where underprivileged groups have been excluded from the institutions that create and control technological change, Fouch argues, they have nonetheless exerted creative power by adapting and transforming consumer technologies.

ALMEIDA, Le. Depoimento. Webconferência, maio, 2020. Entrevistador: Marcelo Bergamin Conter. Arquivo digital de áudio (61 min). Entrevista concedida ao Projeto O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica.

BARNA, Emília. A translocal music room of one's own: Female musicians within the Budapest lo-fi scene. In: **Made in Hungary: Studies in Hungarian Popular Music**, edited by Emília Barna and Tamás Tófalvy. Routledge 2016

BARTH, Julia. Depoimento. 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.

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

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

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. Vol. 1, p. 107-119, 2020.

CINE BALTIMORE. **Cine Baltimore**. Porto Alegre. Dub Studio, 2017. 17min

CONTER, Marcelo B. Semioses afetivas do timbre: formulação teórica para uma análise de sonoridades do rock independente brasileiro. **Semeiosis**. Semiótica e transdisciplinaridade em revista, São Paulo, v. 11, n.1, p.96 a 112, Jul. 2020.

COOK, John. **Our noise: the story of Merge Records**, the indie label that got big and stayed small. Algonquin: Chapel Hill, 2009.

ESTIVALET, Felipe Viana. “Ah, os caras são paulistas”: Pública e as (não) identificações com o indie rock e o rock gaúcho. Intercom. 40o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais. Curitiba, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2191-1.pdf>.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

MILNER, Greg. **Perfecting sound forever**: the story of recorded sound. Croydon: Granta, 2010.

MY MAGICAL GLOWING LENS. **Cosmos**. Espírito Santo. Honey Bomb Records / Subtrópico / PWR Records, 2017. 39min

RODRIGUES, Leticia. Depoimento. 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.

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

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.

VIANA, Z. Depoimento. Webconferência, 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.

VICENTE, Eduardo. A vez dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. **e-compós**. Dezembro de 2006. Disponível em:
<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/100/99>

WOODWORTH, Marc. **Bee Thousand**. New York: Bloomsbury, 2006.

ZECA VIANA. **Estância**. Recife. Recife Lo-fi, 2015. 31min