

A FORÇA AFETIVA DO TIMBRE NA OBRA DE RAKTA: RITUAIS SÔNICOS E TRANSFORMAÇÕES CORPÓREAS¹

**Marcelo Bergamin Conter²
Eric Lima Pedott³**

RESUMO

O trio paulista Rakta vem desenvolvendo desde 2011 uma rica discografia de explorações sonoras. Tendo como base uma releitura do *dub* e do *pós-punk*, o material da banda dialoga com as cenas de música experimental e de rock independente, com performances ao vivo que fãs e críticos musicais têm caracterizado como uma espécie de ritual sônico. O presente texto reflete sobre os processos sógnicos que emergem das construções de timbragem realizadas pela banda em suas composições, objetivando compreender o timbre como um agente de comunicação afetiva que opera através de uma lógica imanente. Para tanto, adotamos por perspectiva teórica a filosofia da diferença de Deleuze e Guattari. Nesta perspectiva, o timbre não se reduz à sua forma atual: há ainda um lado virtual do timbre, que se expande a cada atualização, efetuando uma dobra afetiva de si. Como metodologia de análise, mapeamos (1) a máquina sociotécnica que condiciona as timbragens e (2) as atualizações dos timbres ao vivo e no estúdio; em seguida, (3) descrevemos as semioses afetivas que decorrem dessas atualizações. Sugerimos que os signos emergentes das timbragens na obra da Rakta criam uma comunicação menor, cuja expressão afetiva da precariedade, do feminismo, das políticas do corpo e de outras micropolíticas aponta para a capacidade de engendrar, aquém de toda forma logocêntrica, novos mundos sônicos possíveis. Esperamos contribuir para a construção de teorias e métodos de análise de peças musicais bem como para uma reflexão sobre a pesquisa em comunicação, avançando no entendimento de como as timbragens comunicam.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Afeto; Timbre; Semiótica; Rock independente.

THE AFFECTIVE FORCE OF TIMBRE IN RAKTA'S MUSIC: SONIC RITUALS AND BODILY TRANSFORMATIONS

¹ 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).

² 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. E-mail: bconter@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1413-8903

³ Bolsista FAPERGS (Edital IFRS 26/2020). Graduado em Design Gráfico pela Uniritter e estudante 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 da Fapergs (Edital IFRS 27/2020). E-mail: eric.pedott.aluno@alvorada.ifrs.edu.br.

Since 2011 the São Paulo trio Rakta has been developing a rich discography of sound explorations. As a refreshing take on dub and post-punk, the band's material tests the boundaries between experimental music and independent rock scenes, while fans and music critics describe their live gigs as a sonic ritual. This text investigates the sign processes that emerge from timbral constructions carried out by the band's compositions, aiming to understand timbre as an agent of affective communication operating through an immanent logic, in line with Deleuze and Guattari's philosophy of difference. In this perspective, timbre is not reduced to its current form, as it also has a virtual side which expands with each actualization, generating an affective fold of itself. Our analytical methodology consists in mapping (1) the socio-technical machine that conditions the timbres and (2) the actualizations of timbre in both live and studio contexts, in order to (3) describe the affective semiosis that springs from these updates. Finally, we suggest that the signs emerging from timbral exploration in Rakta's music create a minor affective communication, expressive of precariousness, feminism, embodied politics and other micropolitics which points to the capacity to engender, beneath logocentric habits, new possible sonic worlds. We hope to contribute to the construction of theories and research methods on musical pieces, as well as to enlarge the understanding of how timbres communicate.

KEYWORDS: Communication; Affect; Timbre; Semiotics; Indie rock.

Imagem 1: Paula Rebellato no palco do bar Agulha, novembro de 2019



Fonte: registro dos autores.

Porto Alegre, 29 de novembro de 2019. O palco do bar Agulha é banhado suavemente por luzes vermelhas e névoa artificial soprada por uma máquina de gelo

seco. Rastreado o palco da esquerda para a direita, o público vê Paula Rebellato, no teclado e voz, em tons rubro-negros; no centro, Maurício Takara, sentado à bateria; e finalmente Carla Boregas, no baixo e voz. Apesar da formação de palco e dos instrumentos tradicionais, o espetáculo do trio paulistano Rakta destoa do horizonte de expectativas de um show de rock⁴. Longos períodos instrumentais, estruturas circulares, composições sem refrão, modulações harmônicas ou ganchos. Diversas camadas sonoras de *drones*, microfônias e oscilações de *delay* sobrepõem-se umas às outras. A comunicação verbal com o público é escassa. Por vezes, durante uma música, Paula canta ao microfone algumas palavras e frases curtas; noutros momentos, entoa longas notas agudas ou grita, passando o sinal por uma série de pedais que modulam drasticamente sua voz. No teclado, ela intercala longos acordes de notas aglomeradas (*clusters*) com linhas melódicas, geralmente em tom menor e privilegiando intervalos curtos de semitom. Maurício mantém *grooves* tensos e assimétricos, ocupando o espectro sonoro predominantemente com os tons, surdo e bumbo do *kit* de bateria. Carla passa a maior parte do tempo segurando *riffs* graves e circulares em seu baixo, ocasionalmente cantando ou utilizando um sintetizador postado ao fundo do palco e virado para Maurício. Majoritariamente oriundo do álbum *Falha Comum* (2019), o *setlist* desenvolve uma sonoridade⁵ compatível, em linhas gerais, com a descrição acima.

Na data em que o show foi realizado, o conjunto paulistano era bem conhecido na cena independente nacional, encontrando-se amparado pela rede SESC-SP⁶ e tendo

⁴ Mais adiante no texto, abordaremos a formação original da banda, que contava ainda com uma guitarrista.

⁵ Guigue (2011, p. 47) 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”. Partindo dessa conceituação, interessa-nos investigar como o horizonte de possibilidades do rock independente se expande enquanto sonoridades são afetadas e transformadas tanto pelas materialidades dos instrumentos e equipamentos musicais quanto pelos corpos das musicistas. O presente texto assim concebe uma sonoridade mais próxima da ideia de *singularidade* do que daquela de *identidade*.

⁶ Para mais informações sobre a relevância do SESC-SP para a cena paulistana, consulte-se Galetta (2016).

realizado turnês na Europa, na América do Norte e na Ásia. Saída da cena pós-punk, a Rakta iniciou como um quarteto, em setembro de 2011. Além de Paula e Carla, havia ainda Laura Del Vecchio nas guitarras e Natália Viccari na bateria. Com a saída da Laura, a banda preferiu seguir como um trio e partir para a criação de novas composições. Para ocupar a faixa do espectro sonoro antes ocupada pela guitarra, Paula passa a experimentar mais com efeitos de teclado, abrindo caminho para sonoridades cada vez mais singulares.

Nesse formato em trio, é notável que o processo composicional deixa de se fundamentar em encadeamentos harmônicos ou em linhas melódicas claras. Também as letras das músicas perdem centralidade – na maior parte das vezes, quase não se compreende o que é cantado. Acontece que as composições agora se (des)organizam mediante uma outra propriedade do som: o timbre. Com isso em mente, o presente texto pretende investigar os processos sígnicos que emergem das construções de timbragem realizadas pela banda Rakta em suas composições, objetivando compreender o timbre como um agente de comunicação afetiva que opera através de uma lógica imanente. Esperamos assim contribuir não apenas para a construção de teorias e métodos de análise de peças musicais de rock independente, mas também para uma reflexão sobre a pesquisa em comunicação, avançando no entendimento de como as timbragens produzem comunicação.

Gracyk (1996) pensa o timbre como o aspecto central da estética musical do rock. O que seriam dos *riffs* de Sister Rosetta Tharpe sem a distorção do sinal? O que seria do rock como um todo, se os músicos não tivessem adotado essa “falha” técnica como um elemento estético? Mais do que isso, a distorção porta uma carga simbólica que tem sido largamente relacionada à masculinidade, enquanto imaginada como forte e agressiva (WAKSMAN, 1999); que suscita culturalmente a formação de grupos, de novos costumes (com o punk, o metal, o *grunge* etc.); e que em vários momentos da história aparece como elemento protagonista ou auxiliar em rupturas políticas no mundo da música (SHANK, 2014).

Não é diferente no caso da Rakta, e não é apenas a distorção. A obra do conjunto é recheada de sons diversos, resultantes de um fino trabalho de arranjo de timbragem. Em entrevista para o programa *Passagem de Som*, do Instrumental Sesc Brasil (2019a), Carla comenta que a banda tem uma “pesquisa sonora” e que o baterista Maurício, integrante mais recente, contribui na “questão exploratória do som”. Melhor do que pensar a obra da Rakta como “música experimental”, talvez pudéssemos observá-la, pois, como “música exploratória”. Nessas explorações pelas timbragens, ativando as mais distantes regiões do espectro sonoro, do subgrave ao ultra agudo, o trio vai desenvolvendo uma linguagem sonora própria, que ativa uma semiose afetiva, conceito que será explicado mais adiante no texto.

Enquanto o emprego de determinados instrumentos estabelece a sonoridade – e, conseqüentemente, a timbragem – em boa parte das músicas de gêneros mais folclóricos ou tradicionais (cf. TROTTA, 2008), o rock independente parece se construir a partir de uma outra lógica. Bateria, baixo, guitarra, teclados e voz são os instrumentos mais comuns, mas eles têm suas timbragens radicalmente moduladas por pedais, amplificadores, *plugins* e diversos outros elementos que entram em jogo⁷. Ao observar esse contexto, David Blake (2012) aponta que o rock independente se organiza como gênero tomando a heterogeneidade timbrística como princípio. Diante dessas e de outras perspectivas, desenvolvemos anteriormente uma formulação teórica (CONTER, 2020) para investigar a produção sonora no rock independente, o que nos permitiu construir uma metodologia de análise dividida em três etapas, aqui aplicadas ao caso da Rakta:

1) A primeira etapa concerne ao mapeamento da máquina sociotécnica (DELEUZE; GUATTARI, 2008) que atravessa os timbres das músicas sob análise, de modo a compreendermos as condições econômicas, políticas, midiáticas e tecnológicas que configuram um agenciamento sonoro singular, na esteira dos recentes estudos voltados para as materialidades das mídias e da comunicação.

2) A segunda etapa metodológica observa o timbre em sua condição material

⁷ Vale salientar que o texto de Trotta (2008) finaliza indicando a necessidade de se observarem esses desvios de determinados gêneros musicais, precisamente a nossa proposta aqui.

atual, ao se manifestar como complexo de ondas sonoras que reverberam em um ambiente e afetam os corpos ao seu redor.

3) A última etapa observa o timbre como fenômeno comunicacional que desenvolve semioses afetivas. Seguindo a filosofia da diferença de Deleuze (2011), o timbre se apresenta aqui não como um transmissor de emoções, e sim como um evento (resultado de uma mistura de corpos) e um corpo transformado (afeto). Goodman faz uma boa síntese do conceito deleuzeano de afeto, aproximando-o ao universo dos sons:

o termo afeto será entendido no sentido mais amplo possível, significando o potencial de uma entidade ou evento de afetar ou ser afetado por outra entidade ou evento. De *vibes* a vibrações, esta é uma definição que atravessa a mente e o corpo, o sujeito e o objeto, o vivente e o não vivente. De uma forma ou de outra, é a vibração, afinal, que conecta todas as entidades separadas no cosmos, orgânicas ou não orgânicas. (GOODMAN, 2012, p. xiv, trad. nossa⁸)

Veremos que as semioses afetivas do timbre na obra da Rakta criam uma comunicação menor, em que a precariedade, o feminismo, políticas do corpo e outras micropolíticas se expressam afetivamente, tornando-se capazes de engendrar, aquém de toda forma logocêntrica, novos mundos sônicos possíveis. Para responder às três etapas metodológicas, exploraremos toda a obra fonográfica da Rakta, algumas de suas performances ao vivo publicadas no YouTube, matérias jornalísticas e, em especial, uma entrevista⁹ semiestruturada que realizamos com o trio logo após o show descrito na introdução deste artigo.¹⁰ De início, será fundamental entender que os processos de emergência de novas timbragens resultam de uma intensa relação entre os equipamentos e instrumentos musicais com as musicistas, como veremos a seguir.

⁸ No original: “So the term *affect* will be taken in this broadest possible sense to mean the potential of an entity or event to affect or be affected by another entity or event. From *vibes* to vibrations, this is a definition that traverses mind and body, subject and object, the living and the non-living. One way or another, it is vibration, after all, that connects every separate entity in the cosmos, organic or nonorganic.”

⁹ Agradecemos encarecidamente os membros da banda pela atenção e especialmente a equipe do bar Agulha, que nos permitiu utilizar o camarim não apenas para esta, mas também para outras entrevistas que realizamos para nosso projeto de pesquisa.

¹⁰ O projeto foi aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa e está cadastrado na Plataforma Brasil, CAAE 87710818.0.0000.8024.

MAPEANDO A MÁQUINA SOCIOTÉCNICA

O conjunto de equipamentos que o músico utiliza em estúdio ou ao vivo se apresenta como uma máquina sociotécnica (DELEUZE; GUATTARI, 2008) que atravessa limitações técnicas, sociais, econômicas e até mesmo políticas. O seu mapeamento implica, portanto, na observação de diferentes corpos agindo uns nos outros. Vejamos como cada musicista da Rakta organiza o seu *setup* de equipamentos.

Na voz, Paula usa um pedal de *delay* digital da Boss, o DD3. O que esse pedal faz é repetir o sinal fornecido mais de uma vez, com um atraso de tempo desde um mínimo de milésimos de segundo até um máximo de dois segundos, com o volume reduzindo a cada repetição, similar ao que acontece quando ouvimos um eco. Com o DD3, é possível controlar o intervalo de tempo de atraso, o volume e a quantidade das repetições. Mexer nos botões enquanto o pedal é alimentado por uma fonte sonora faz com que ele crie uma série de aberrações sonoras, como modulações de frequência, oscilações e deteriorações de sinal.

O teclado de Paula, um Roland Juno Di, passa por dois pedais Boss Digital Delay 7 (DD7), uma versão mais completa relativamente ao DD3, incluindo simulador de pedal analógico (o que gera oscilação e deterioração progressiva do sinal a cada repetição) e as funções *tap* (estabelece o intervalo de tempo entre as repetições segundo o ritmo de pisadas repetidas na chave de acionamento do pedal) e *hold* (congela um tempo de duração sonora em *loop*). “Eu ligo o teclado no amplificador de guitarra, porque às vezes pode ser muito bom e às vezes pode ser uma merda, dependendo do amplificador. Mas é isso, prefiro do que ligar no PA e deixar na mão deles [engenheiros de som] o volume” (REBELLATO, 2019).

Paula usa ainda o Boss Loop Station RC-3, que conta com um banco de dados de *samples* sonoros acionáveis em momentos específicos do show.

Imagem 2: pedais de palco de Paula Rebellato. No topo (pedal vermelho), o Loop Station; logo abaixo, lado a lado, os pedais DD7 que modulam o sinal do teclado; na parte inferior, o DD3, conectado no sinal da voz.



Fonte: registro dos autores.

Nos primeiros anos da Rakta, Paula aplicava o efeito de *delay* pela mesa de som, o que a impedia de alterar configurações durante o show e acabava apenas funcionando como um efeito de simulação de ambiente acústico. Até que um dia ela testou o pedal de *delay* de Laura em sua voz.

Aí eu pensei “cara, esse é o primeiro pedal que eu tenho que comprar”, e eu demorei muito e, quando fui comprar o primeiro pedal, eu não comprei esse, comprei um *flanger*, não sei por quê. Em vez de eu comprar um pedal que eu usaria pra minha voz, eu comprei outro e acho até que comprei dela [...]. [Me perguntaram] “ô meu, por que que você comprou esse pedal se você precisa de outro?”, aí eu falei “sei lá, tava barato, comprei!”. E aí eu acabei trocando com o pai da Laura pelo teclado, e demorou muito pra eu comprar a porra do *delay*, e aí uma hora eu comprei e foi aos poucos assim, essa coisa de acrescentar pedal, porque no começo eu não usava muito, porque a Laura já tinha essa função. (REBELLATO, 2019)

Histórias como essa são bastante comuns no universo da música independente brasileira: testando e trocando equipamentos entre amigos e familiares, as musicistas

vão compondo lentamente o seu *setup* de equipamentos musicais, na medida em que o orçamento permita.

O baixo da Carla é um Fender Precision Bass japonês dos anos 1980, cujo timbre, denso e encorpado, é reforçado pelo efeito de *chorus*, produzido por um pedal que duplica o sinal original e modula a cópia com uma leve variação cíclica de altura melódica, o que gera a sensação de vários sinais sonoros simultâneos.

O meu pedal preferido pro baixo é um *chorus* da Ashland, que é uma marca nacional, que paguei cem reais nesse pedal. Primeiro pedal que comprei na real, pro baixo. Ah, hoje eu até desliguei ele [...], ficou meio bizarro, muda muito o som do baixo. Então é esse, o Freeze, o Big Muff só pra empurrar o som, um *loop* e um Space Echo. (BOREGAS, 2019)

O Big Muff Pi Bass, da Electro-Harmonix, é um pedal de distorção que Carla mantém ligado para dar corpo ao sinal original do baixo, bem como para aumentar o *sustain* das notas (daí o termo “empurrar”, em seu depoimento). O Freeze, da mesma marca, é capaz de *samplear* instantaneamente um intervalo sonoro e repeti-lo incessantemente. Carla utiliza-o para criar *drones*. O Space Echo da Boss é um *delay* que, com diversas opções de simulação de ambiente, conta também com um banco de dados. A pedaleira de Carla se completa com um afinador no início da cadeia (Polytune 2, da TC Electronics) e a Loop Station RC-30, da Boss.

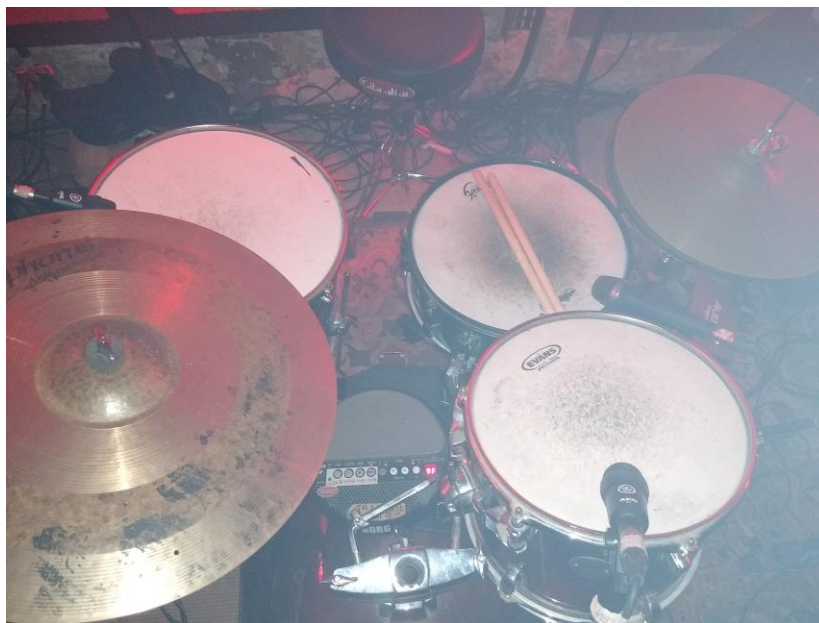
Imagem 3: Pedais de palco de Carla Boregas. A sequência é (1) Polytune; (2) BigMuff; (3) Ashland Chorus; (4) Freeze; (5) Space Echo; (6) Loop Station RC-30.



Fonte: registro dos autores.

Maurício Takara utiliza os *kits* de bateria disponíveis nas casas noturnas, levando pedal de bumbo e pratos próprios, com destaque para o prato de ataque, um Bosphorous turco, que tem uma sonoridade bem fechada, com pouco brilho. Além disso, ele também utiliza um *pad* com *samples* programados, para misturar sons eletrônicos com “orgânicos”. Apesar do *kit* simples – um bumbo, um surdo, um tom, uma caixa, um chipô, um ataque e um *pad* –, Maurício consegue extrair uma grande variedade de sons.

Imagem 4: Kit de bateria de Maurício Takara. À esquerda, o prato Bosphorous. No centro, o *pad*.



Fonte: registro dos autores.

O *setup* da banda inclui, finalmente, o sintetizador monofônico analógico Dark Energy II, da Doepfer, que é operado por Carla Boregas, sendo responsivo aos ataques de bumbo de Maurício. Carla o emprega para complementar a paisagem sonora: "eu faço tipo camada, ruído. Em alguns sons ele vai mais na parte rítmica, porque ele tá trigado pelo bumbo, e em outras ele vai mais na camada de textura" (BOREGAS, 2019). É possível escutar esse último efeito em *WARA* (笑笑), terceira faixa do álbum *Falha Comum* (2019).

Imagem 5: Sintetizador monofônico Dark Energy II.



Fonte: registro dos autores.

Nota-se que, embora não seja extraordinariamente complexo, o *set* de instrumentos é suficiente para gerar uma boa diversidade de sons, especialmente porque cada um dos músicos tem ao menos um aparelho de modulação que pode ser manipulado durante as músicas com certa facilidade, evitando a necessidade de se abaixar ou de ir ao fundo do palco para tal propósito: Paula, com seus pedais de *delay* ao lado do teclado; Carla, com seu sintetizador monofônico sobre uma mesa de apoio; e Maurício, com seu *pad* de samples de bateria apoiado no bumbo.

Tomando como base essas informações acerca das materialidades dos equipamentos de palco, partimos para a análise de algumas peças musicais da Rakta, bem como de algumas situações que ocorreram no show no bar Agulha, em 2019, e em outras performances ao vivo.

ATUALIZAÇÕES DO TIMBRE AO VIVO E NO ESTÚDIO

Na obra da Rakta, reconhecemos uma filosofia circular de composição, mas que não se dá via *loops*: a banda vai construindo organicamente suas peças a partir de motivos pré-determinados e ensaiados, com certa abertura para pequenos improvisos,

desde que dentro da estrutura harmônica. Ao invés do lirocentrismo, o trio privilegia a construção do espectro timbral das peças musicais, dando especial liberdade para que os aparelhos de síntese cumpram essa função, apoiados pelos instrumentos rítmicos (bateria e baixo).

Assim, Paula Rebelatto e Carla Boregas não usam seus teclados e moduladores de síntese exclusivamente para a reprodução de acordes ou a simulação de instrumentos acústicos; elas operam expressivamente, criando texturas complexas, muitas vezes enarmônicas e abertas para indeterminações. O efeito de *delay* é chave nesse sentido, como percebemos nestes depoimentos de Carla “coisa que tem muito *delay*, elas começam a criar uma outra sonoridade que a gente não tinha planejado, então tem muita coisa que a gente vai usando junto com o que tá acontecendo, como uma resposta, ao vivo, né...”; e de Paula: “às vezes eu entro numas de usar tipo uma roleta mesmo, eu só giro e vou testando, só que daí eu uso o pedal e vou mudando os efeitos [...]. Tem timbres que eu não sei se gosto ou não, eu não conheço; tem tantos, né? É uma pesquisa pra sempre, assim.” (INSTRUMENTAL SESC BRASIL, 2019b)

Tais práticas composicionais dizem respeito também à formação atual da banda. Devido a saída da guitarrista, as integrantes sentiram a necessidade de preencher de alguma forma o espaço acústico deixado em aberto. As frequências médias e médias-agudas teriam de ser ocupadas de outra forma, como declara Rebellato (2019): “quando a guitarra saiu ficou meio que pra mim, de alguma forma, preencher o espaço [com o teclado sintetizador e os efeitos na voz], [...] não houve uma troca, criou-se algo novo a partir disso”. Daí a relevância dos inúmeros pedais de *delay*, que derivam de um gosto musical comum a Paula e Carla: o “*dub*. É. Acho que é uma das coisas que mais me fundou, assim, na questão do timbre com a música. [...] Até o *delay* na voz foi uma sugestão que veio muito do *dub*” (BOREGAS, 2019). Criado nos anos 1960 na Jamaica, o *dub* deriva de uma técnica de Osbourne “King Tubby” Ruddock.

Ele começou a experimentar com versões [de músicas pré-gravadas] em seu pequeno estúdio particular, usando *delay* de fita, *eco* e manipulação de frequências. Tubby também passou a reduzir a trilha rítmica para apenas

bateria, baixo e piano, inserindo e extraindo diferentes instrumentos durante a mixagem. (HOWARD, 2008, p. 2, trad. nossa¹¹)

No *dub*, o *delay* atua como um agente protagonista na composição da paisagem sonora. Ele deixa de ser utilizado como um simulador de espaços acústicos para passar a ser um gerador de efeitos especiais (THÉBERGE, 2018, p. 335). Nas mãos de Paula e Carla, arriscaríamos dizer, o *delay*, embutido em pedais de efeito, passa a ser um instrumento musical.

Além do *dub*, outro gênero musical que opera fortemente como intercessor é o pós-punk. Simon Reynolds (2006) comenta que, enquanto o punk era revolucionário apenas no conteúdo (já que, na forma, imitava o rock de garagem imediatamente anterior), o pós-punk surgiu para transformar a forma da música. Bandas como Sonic Youth, Talking Heads, Jesus & Mary Chain exploraram afinações atípicas e ritmos de diversos povos, abusando de efeitos sonoros para levar o projeto do punk às suas últimas consequências formais. O *dub* teve um importante papel na ressignificação do punk, em especial na obra da Public Image Ltd. Ou seja: embora a relação entre pós-punk e *dub* não seja inédita, a Rakta elabora uma proposta singular, sem precisar se apoiar esteticamente nas bandas dos anos 1980. Em vez do mote distópico do punk – *there is no future* –, a Rakta afirma, durante performance: *there is nothing but present*. Os motivos cíclicos e as letras repetitivas, por vezes ininteligíveis, vão consolidando um território que dá abertura para transe, êxtases e escutas introspectivas para os espectadores, ao mesmo tempo em que reforçam a intuição dos músicos:

E rola uns momentos da bateria com o teclado, que a gente dialoga; quando ele vem trazendo é a hora que eu mais sinto, quando eu mais faço as doidera; é quando junta os dois, pelos agudos, pela estridência da coisa, e com o tempo a relação com meu teclado tá se tornando cada vez mais íntima, ao ponto de eu fazer assim [inclina o pedestal para a frente] e saber que não vai cair, porque ele já virou eu. Cai, normal, mas no sentido assim de um balanço junto. (REBELLATO, 2019)

¹¹ No original: “He began experimenting with versions at his own small studio, by using tape delay, echo and frequency manipulation. Tubby also began to strip the rhythm track down to drums, bass and piano dropping in and out different instruments during the mixing.”

Nos shows fica visível essa intensa relação corporal com os instrumentos, que se dá de formas muito distintas para cada músico, como indicam estes trechos da entrevista:

Se você vai falar de gesto musical, ele tá muito mais ligado com o que você usa pra realmente reproduzir o som, né? E eu sinto que é isso. O baixo que eu uso eu sinto que ele é pesado, cada vez mais tô sentindo ele muito pesado, que ele realmente me segura muito mais no chão, de uma forma. Isso é mais subjetivo, né? (BOREGAS, 2019)

É engraçado, pra mim tá cada vez mais leve. (REBELLATO, 2019)

Mas porque você não segura nada que tá em cima de você, né? O baixo eu sinto que é um peso em cima de mim. (BOREGAS, 2019)

Só que ele é pesado em cima de você porque ele causa uma vibração no seu corpo inteiro, por isso você gosta dele. Tem esse lado corporal que é ligado à vibração do som, também é uma outra... (TAKARA, 2019)

...pela materialidade do objeto. [...] É muito pesado, é um baixo dos anos oitenta, eu tenho sentido isso de tocar e meu corpo respondeu ao baixo, eu tô torta [...]. (BOREGAS, 2019)

Durante o show eu fiquei lembrando que a gente tava falando sobre a escola do [Wilhelm] Reich na psicologia [corporal]. Eu fiquei pensando nisso. Tem uma coisa do corpo que altera muito mesmo, o jeito que você tá suando, o jeito que você tá relaxando ou não o corpo. (TAKARA, 2019)

[...]

Eu nem olho pro pedal [de *delay*]; eu tateio, eu faço muito esse exercício de tatear o pedal. Eu não olho, eu só vou assim, porque também eu já conheço, só que eu gosto de fazer isso. (REBELLATO, 2019)

Mas é que é a prática. (TAKARA, 2019)

E dentro do que a gente toca, você [Paula] tem muita liberdade pra se você errar tipo, dois graus do teu pedal de *delay*, não vai ser um erro muito grande; se eu errar cinco graus do baixo, vai ser um erro muito grande porque vai ser um erro de nota. (BOREGAS, 2019)

Só que a minha função dentro da banda não é necessariamente acertar, fazer aquele efeito que pode ser muito bom naquele momento – pode não ser, então não é questão de um erro de nota, que também conta porque várias vezes eu também erro, então, eu não sei, eu aprendi a lidar com meus erros porque os erros que a gente faz a gente percebe mais o que os outros, quando a gente tá tocando. (REBELLATO, 2019)

É importante perceber, com esses depoimentos, que há trocas afetivas também entre os músicos e os equipamentos. Iremos retomar esse ponto no próximo item.

Enquanto a banda foi um quarteto, as músicas apresentaram uma pegada mais punk e uma estrutura mais próxima do formato canção, como se pode perceber em *Take Your Time*, do primeiro disco (autointitulado, 2013): há introdução, verso, refrão e uma levada de bateria simétrica e recheada de pratos. Ainda como um quarteto, *Tudo Que É Sólido*, do EP *Serpente* (2014), apresenta uma bateria predominantemente marcada pelo tom e surdo, um único verso repetido do início ao fim (“tudo que é sólido desmancha no ar”) e uma maior valorização dos timbres de teclado.

É com o disco *III* (2016) que composições mais voltadas para uma exploração do espectro sonoro e as estruturas circulares passam a marcar uma virada estética da Rakta. *Filhas do Fogo* começa com um longo *drone* de teclado que sobrepõe um Ré e um Dó Sustenido, um intervalo de semitom, portanto (o que causa uma certa tensão, pois a tendência na harmonia ocidental é que este intervalo seja resolvido pelo uníssono). Um minuto depois, o Ré para de soar, e após um som eletrônico agudo, que lembra uma liberação de vapor por uma válvula de pressão, Carla passa a executar um *riff* simples em que apenas o Dó sustenido grave do baixo é executado em colcheias, exceto pela cabeça de cada compasso, quando ela solta a corda para executar um Lá. A bateria entra e agora já praticamente ignora os pratos, elaborando o ritmo todo com o bumbo, caixa, tom e surdo. Carla entoa, com um leve *delay*, as seguintes palavras, com pausas a cada verso: “Cada passo / Que se dá / Caminho / Que se abre / Cada passo / Que nós damos / Caminho / Entre nós / Filhas do fogo”¹²; Paula responde uma oitava acima, repetindo o que Carla canta, para em seguida gritar outros versos difíceis de entender devido à programação do *feedback* do *delay*, gerando uma longa cadeia de repetições: “Crianças caprichosas / Filhas da vontade / Todo dia um estilhaço / De você cai”.¹³ A música é toda construída em cima do *riff*¹⁴ em Dó sustenido, que Carla segue

¹² Letra disponível no Bandcamp oficial da banda: <https://rakta.bandcamp.com/track/filhas-do-fogo-conjura-o-do-espelho>. Acesso: 2 nov. 2021.

¹³ Idem.

tocando até o final. A composição vai se fazendo através de adições, aumentando a densidade timbral, atingindo todo o espectro de frequências, do subgrave ao ultra agudo, até que ocorre uma inversão, um processo gradual de subtração, sobrando apenas as vozes de Paula e Carla. Essa estrutura vai se repetir em várias músicas do grupo. O formato a-A-a', ao invés de outros esquemas (como o A-A-B-A, do *standard* de jazz), bloqueia a possibilidade variação harmônica ou de troca de progressão de acordes. Tudo ocorre a partir de uma simples célula rítmica-melódica (como o Dó sustenido executado repetidas vezes em *Filhas Do Fogo*) em que a necessidade irrevogável de tensão e relaxamento da música passará a ser elaborada através de variações timbrais e explorações do espectro de frequências.

No EP *Oculto Pelos Seres* (2017), faixas como *Memória do Futuro* seguem com o uso do *delay* no teclado e com o baixo marcado. O timbre de órgão programado no teclado de Paula lembra trilhas de filme de horror como os *giallo* italianos¹⁵. Há também referências de *krautrock*, em especial na segunda metade da música, com a bateria simétrica em 4/4 e o teclado criando texturas, ambientação de aspecto mais minimalista em relação ao clima de horror do início.

Em *Falha Comum* (2019), a faixa-título e de introdução nos apresenta uma Rakta mais madura e singular na construção de suas timbragens. Paula constrói uma ambientação sonora com seu teclado que se inicia por sons abstratos e logo assume a

¹⁴ “O *riff* é crucial para apoiar a improvisação e as trocas de chamada e resposta. Uma vez empregado como *groove*, é a unidade musical que mais obriga o corpo a se mover. O *riff* é o mais tenaz dos memes musicais africanos, o vírus musical competitivo definitivo” (GOODMAN, 2012, p. 157, trad. nossa). No original: “The *riff* is crucial in supporting improvisation and call and response exchanges, and once employed as a *groove*, it is the musical unit that most compels the body to move. The *riff* is the most tenacious of African music memes, the definitive competitive musical virus.”

¹⁵ As fitas de filmes *pulp* italianos eram distribuídas em capas amarelas (daí o termo *giallo*, “amarelo” em italiano). A sonoridade da Rakta lembra em específico as trilhas musicais da banda Goblin, presente nos filmes de Dario Argento, como *Profondo Rosso* (1975) e *Suspíria* (1977). As faixas-título de ambos os filmes possuem introduções longas e atmosféricas. A trilha de *Suspíria*, em especial, tem ritmos cadenciados por instrumentos de percussão, vocais sussurrados de difícil identificação e diversos efeitos sonoros criados por sintetizadores e moduladores. Na segunda metade da peça, a composição passa a ter um ritmo que remete ao rock, tendo um baixo marcado e repetitivo junto dos efeitos sintetizados, tal como nos momentos de êxtase nas faixas da Rakta.

posição de estabelecer a chave tonal da música. Ao tocar o teclado, Paula utiliza o botão de *feedback* no pedal de *delay*, o que garante uma sobrevida para as notas e acordes na paisagem sonora, criando texturas que ficam cada vez mais densas. Ela faz o mesmo com a voz, e a música parece instaurar um “clima ritualístico”, para retomarmos uma discussão que a própria banda nos proporcionou em entrevista.

Na terceira faixa do disco, *WARA* (笑笑), que já foi mencionada anteriormente, Carla Boregas utiliza seu sintetizador monofônico, e temos um dos melhores exemplos de como o grupo opera com linhas melódicas geralmente com notas muito próximas umas das outras, através de cromatismos e *clusters*. Paula programa um som de piano no teclado e o executa com força, gerando uma certa tensão. O bumbo da bateria é bem distorcido, aparecendo de forma mais evidente na segunda metade da faixa, acompanhado de um drone em Si.

Essa etapa de análise evidencia a Rakta como um caso bastante interessante para observarmos os processos de atualização de timbragens no rock independente – não só pelo que fica evidente ao ouvirmos as gravações e assistirmos às performances ao vivo, mas também por depoimentos que revelam uma plena consciência do que a sua música provoca, como Carla bem sintetiza: “A gente trabalha muito com sensação, [...] muito mais isso do que um processo puramente lógico, racional” (INSTRUMENTAL SESC BRASIL, 2019a). Consideramos a seguir as semioses afetivas que derivam das atualizações de timbragem dos shows e das gravações da Rakta.

SEMIOSES AFETIVAS DO TIMBRE NA OBRA DA RAKTA

Com a Rakta, o espectro sonoro é largamente explorado, sem a preferência por frequências médias que caracteriza a típica banda de rock, com seus solos de guitarra falocêntricos e seus vocais masculinos/masculinizantes bem definidos. A estratégia de explorar extremidades graves e agudas permite desenvolver uma outra ordem política possível para o gênero:

nos limites do audível, especialmente no limiar do grave, o “gozo da fisicalidade sonora” é mais poderoso do que qualquer conteúdo possível que

a música convencionalmente audível possa possuir. Deixe que os musicólogos analisem as frequências médias “domesticadas” em redes de significação para o ouvido individual; o materialismo do baixo será uma celebração do irracional, do incognoscível e do poder imparável do baixo profundo para alterar a realidade física pela vibração e, assim, descolonizando o corpo político como um todo. (FINK, 2018, p. 89, trad. nossa¹⁶)

Essas transformações corpóreas são precisamente o que estamos aqui denominando de semioses afetivas do timbre. Interessam-nos os signos que emergem dos processos afetivos gerados pelas timbragens singulares que expandem a virtualidade do rock independente brasileiro, formando, para ouvintes e praticantes do gênero e para a virtualidade do próprio timbre¹⁷, novas possibilidades de manifestação sonora, novos modos de ser e estar no mundo.

Em várias entrevistas e matérias jornalísticas sobre a banda, comenta-se que o show da Rakta lembra um ritual. Para nós, essa leitura está diretamente vinculada às semioses afetivas do timbre. Como propõe Paula, em entrevista a Guedes (2016):

O ritual é um ato poético. Uma ação poética, que é você trabalhar com símbolo, imagens, objetos, som... Sentido, cor, cheiro. É você manipular isso com intenção, consciência, e criar a realidade que você quer criar naquele momento. Para a gente, sempre é um ritual. sempre tem uma energia colocada conscientemente. (REBELLATO apud GUEDES, 2016)

Maurício complementa:

Muita gente vem falar “ah, é meio ritualística a música de vocês”. Eu também acho que é, mas eu acho que a experiência do show tem isso, às vezes, pro bem ou pro mal, né? Às vezes quase como uma cerimônia religiosa, adorando uma coisa, sabe? O John Cage sempre fala de um mestre indiano que falou pra ele que a função da música [...] é de acalmar a mente, de deixar ela sóbria para assim estar suscetível à influência divina [...]. Cê meio que apaga, assim, seu “ser”, você mesmo, e se coloca em função de uma música, do que for, de uma energia, uma frequência que tá rolando, sabe? Seja entre a gente tocando, entre as pessoas no lugar, e eu não sei dizer também, entendeu? Então eu acho que quando tá fluindo bem vira isso pra todo mundo, né? (TAKARA, 2019)

¹⁶ No original: “*The implication is clear: at the limits of the audible, especially the lower limit, the “jouissance of sonic physicality” is more powerful than any possible content that conventionally audible music might possess. Let musicologists parse the “domesticated” middle frequencies into networks of signification for the individual ear; bass materialism will be a celebration of the irrational, the unknowable, and the unstoppable power of deep bass to alter physical reality by vibrating, and thus decolonizing, the body politic as a whole.*”

¹⁷ Uma dobra afetiva que opera através da forma, nos termos de Brinkema (2014).

Outro elemento que contribui para esse “clima ritualístico” que se desenvolve nos shows da Rakta é a iluminação do palco. Como mencionamos no início, a banda prefere tons de luz vermelhos¹⁸ e o máximo de penumbra possível. Em entrevista para o programa *Alto Falante*, da TV Brasil, Carla comenta que “todo mundo reclama de fazer imagem em show porque é escuro, mas aquilo é pra tirar um pouco as pessoas, principalmente essa coisa de só ficar vendo claramente a imagem, eu quero que as pessoas mergulhem no som e que possam imaginar também”¹⁹. Esse tipo de percepção, de um engajamento mais intimista, de uma escuta interna, é comum no circuito do rock independente. Sobre a cena, Estivalet argumenta que “são os regimes de escuta, com seus conjuntos de técnicas aurais modeladas sociocultural, histórica, tecnomidiática e espacialmente a ponto de se tornarem virtuosismos da escuta, que produzem a sensação de introspecção” (2020, p. 227). Ao dispensar o lirocentrismo, Rakta seguiria um caminho similar ao das bandas estudadas por Estivalet, construindo “um repertório que favorece longas passagens instrumentais, texturas e timbres, *samples*, *drones* e *feedbacks*, [estimulando] uma escuta introvertida e quase meditativa” (2020, p. 226).

Os *drones*, que são sons contínuos de longa duração – como, por exemplo, deixar soar, por minutos a fio, um acorde de Ré maior – têm o poder de “focar a atenção do ouvinte na base ontológica primária do som: a relação entre diferença e repetição” (SHANK, 2014, p. 109, trad. nossa²⁰). Trata-se de uma política de atenção voltada para o timbre. Em seu estudo sobre os *ravers* de São Francisco, Cornelia Fales (2018, p. 26) constata que muitos deles têm uma alta sensibilidade para diferenciar timbragens. Quando uma linha vocal entra na mixagem, eles tendem a achar positivo apenas quando o canto opera como um mantra repetitivo, pois assim a voz contribui para o ritmo da

¹⁸ Essa preferência parece ter relação com o nome da banda, considerando este depoimento em matéria do site Nada Pop: “Encontrei o nome em um livro que estava lendo e a definição pelo livro é que RAKTA significa vermelhidão, representando a cor vermelha da paixão, o poder da vontade em toda sua força, que motiva nossa luta pela existência. É também a palavra para sangue menstrual. RAKTA é uma derivação da palavra RAJAS (em sânscrito) que é o componente energia, que produz movimento, força e expansão. uma qualidade que possibilita superar resistências” (FERREIRA, 2016).

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dDnRXvfG4yQ>. Acesso: 2 nov. 2021.

²⁰ No original: “focus a listener's attention on the primary ontological ground of sound: the relationship between difference and repetition.”

música, ao invés de roubar nossa concentração. Podemos dizer o mesmo no caso das músicas da Rakta, onde o mantra irá contribuir para o “clima ritualístico”.

As timbragens da Rakta também propõem novos modos de pensar o corpo feminino. A técnica de controle do pedal de *delay* de Paula Rebellato a permite gerar parciais harmônicas e ecos impossíveis de serem produzidos pelas cordas vocais humanas, bem como alongar o tempo de duração de seu canto para além da capacidade de sua caixa torácica²¹. O acoplamento Paula+*delay* (ser humano+ferramenta) faz emergir uma máquina produtora de sons super-humanos.

Ou seja, a relação entre peças incompatíveis, de distintas espécies, humano e máquina, entram em relação comunicacional para formarem um conjunto mais amplo, uma máquina ainda maior. Mas não é uma relação em que um dos polos se sobrepõe ao outro; o que Deleuze e Guattari querem demonstrar é que homem e máquina entram em uma relação de síntese, formando peça um com o outro, uma simbiose, sem que deixem de ser heterogêneos entre si. (ARAUJO, 2020, p. 139)

A própria Paula reconhece que essa maquinação promove sonoridades extra-humanas, mas buscando referência no sobrenatural:

É uma repetição da minha voz, milhões e milhões de vezes [gerando] saturação, mudança de efeito, [...] etéreo, [que] preenche todo o espaço. As pessoas nunca entendem o que eu canto, não entendem as letras, então [a voz] vira esse lugar de criar atmosfera, ambientação. Eu gosto da ideia do *delay* por ser algo que me remete a uma coisa fantasmagórica²², uma coisa que te pega por todos os lados e é meio perturbador. E que ecoa, né? (INSTRUMENTAL SESC BRASIL, 2019a)

Na instalação artística *Veritas ventriloquist*, Lottie Sebes (2020) constrói um aparelho de produção sonora unindo equipamento de áudio (microfones, cabos, *talkbox* etc.) a uma máquina de costura, equipamento historicamente associado ao trabalho doméstico feminino. Partindo da perspectiva da arqueologia da mídia feminista, Sebes

²¹ Recomendamos assistir a performance do conjunto na rádio KEXP, realizada em 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=6-S4QjvtiCI>. Acesso: 26 jan. 2021.

²² Goodman (2012, pp. 161-162, trad. nossa) também constata essa característica no *dub*, que “essencialmente remixa o som original, usando uma variedade de efeitos, geralmente morfolando a canção em uma série de traços vocais fantasmagóricos que assombram a faixa rítmica”. No original: “*It essentially remixes the original, using an array of effects, usually morphing the song into a series of ghosted vocal traces haunting the rhythm track that has been stripped down to a functional minimum of bass, drum, and effects.*”

ressignifica a máquina de costura, desvinculando-a de uma visão estereotipada, historicamente atravessada por uma política patriarcal de gênero, ao realizar uma performance sonora extremamente ruidosa e agressiva.

Do mesmo modo, entendemos que a Rakta também produz esse tipo de resignificação dos corpos, pois há uma dimensão política que é indissociável da apreciação musical. Diante da onda de conservadorismo no Brasil, Paula comenta em matéria do *The Guardian*: “Ser uma mulher e ocupar um espaço na cena musical brasileira é um ato social e político em si mesmo” (BLOOMFIELD, 2019). O modo como as timbragens operam na obra do trio, gerando comunicações aberrantes e imprevisíveis com seus equipamentos (especialmente com os aparelhos de *delay*), não só promovem novas sonoridades para o rock independente, mas também resignificam ser e estar mulher nessa mesma cena e no mundo, através de rituais sônicos e transformações corpóreas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passados dez anos desde que começou, a banda Rakta se consolida hoje como um importante nome no âmbito do rock independente brasileiro. Partindo de uma perspectiva exploratória e avessa às cristalizações estruturais do formato canção que imperam na música pop *mainstream*, o grupo preferiu dar ênfase às linhas de fuga do rock: como compor sem guitarra? Como tirar o foco da performance visual no palco e ressaltar às texturas sonoras? Como conectar-se com o público sem melodias cativantes, sem versos ou refrões que possam ser entoados coletivamente? Como fazer com que os elementos sonoros constituintes de sua música difiram de suas identidades sonoras típicas, isto é, como fazer com que um teclado não soe como tal? Como fazer com que uma voz feminina desvincule-se semioticamente do corpo que a produz? É pelos desvios, pela ênfase nos fluxos, por variações de potência e transformações corpóreas que a obra de Rakta se manifesta. São projetos como o perfilado no presente artigo que reputamos instrumentais na expansão do regime de signos do rock.

A obra da Rakta apresenta-se, ainda, como um excelente objeto de estudo para compreendermos a dimensão comunicacional dos timbres. A máquina social técnica proporcionada pelo acoplamento entre músicos e equipamentos opera como uma mídia que produz comunicação através de sons não-logocêntricos, uma semiótica da sensação ao invés do sentido (*meaning*), mas que força todos os nossos sentidos (*feeling*) a reagirem às vibrações que acometem nosso organismo.

A metodologia que desenvolvemos se mostrou bastante produtiva para reconhecer essa agência na obra da banda. Como o desenvolvimento do texto demonstrou, uma análise apenas do timbre em sua atualidade (isto é, a observação empírica do show ou de registros fonográficos) não teria sido suficiente para reconhecermos adequadamente os agenciamentos maquínicos do desejo que condicionam as relações entre agentes humanos e não-humanos, permeando, o modo como os pedais de efeito são escolhidos, organizados e manuseados, o tipo de instrumento musical, o modo como são executados, a ordem de relação que se estabelece entre esses instrumentos e os corpos dos músicos, e mesmo questões econômicas e familiares que podem interferir no resultado final – no tipo de timbre que irá se manifestar. Do mesmo modo, igualmente importante é investigar as semioses afetivas que decorrem da atualização do timbre, numa perspectiva semiótica processual de reconhecermos como novos signos de timbre irão se desenvolver e expandir as suas possibilidades – uma dobra afetiva, portanto.

Princípio da semiótica de Peirce (2017), a inevitável *semiose* que daí decorre promove linhas de fuga que irão desenvolver uma máquina coletiva semiótica (DELEUZE; GUATTARI, 2008) em que um regime de signos pró diversidade e pluralidade de modos de ser e estar no mundo permita reorganizar este universo em torno de uma comunidade política (SHANK, 2014). Como apontam Seighworth e Gregg (2010, p. 5), “uma das coisas mais certas que se pode dizer sobre o afeto e sua teorização é que eles excederão, sempre excederão o contexto de sua emergência, como um excesso de um processo contínuo”. Esse excesso inevitável é o que apontamos conceitualmente como uma semiose afetiva do timbre. Entendemos que, para os estudos

de som e música na área da comunicação interessados em pensar sobre sonoridades e timbragens, convém refletir não só sobre o timbre em sua atualidade, mas também sobre suas linhas de fuga, e nesse sentido se demonstra bastante rico o caso da Rakta, como uma banda que desafia os cânones do rock, do circuito independente brasileiro, do patriarcado, do modo de usar os equipamentos, de produzir músicas e de fazer o mundo vibrar.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, A. C. S. de. **Deleuze e o problema da comunicação**. (Tese de Doutorado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

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.

BLOOMFIELD, P. 'We're an open wound': São Paulo's underground music scene. *The Guardian*, 23 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2019/oct/23/sao-paulo-underground-music-scene-brazil>. Acesso: 2 nov. 2021.

BOREGAS, C. 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.

BRINKEMA, E. **The forms of affects**. Duke University Press: Durham and London, 2014.

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

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

ELFEREN, I. van. **Timbre: Paradox, Materialism, Vibrational Aesthetics**. New York: Bloomsbury Academic, 2021. viii. Bloomsbury Collections. Web. 5 Feb. 2021.

ESTIVALET, F. V. Virtuosoismo da escuta e produção de introspecção. In: CASTANHEIRA, J. C. S. et al. (Orgs.). **Poderes do Som: Políticas Escutas e Identidades**, Florianópolis: Editora Insular, 2020. pp. 213-230.

FALES, C. Hearing timbre: perceptual learning among Early Bay area ravers. In: FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z. **The relentless pursuit of tone. Timbre in popular music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018. pp. 21-42.

FERREIRA, C. **Entrevista**: o universo feminino do Rakta. Nada Pop, 30 de junho de 2016. Disponível em: <https://nadapop.com.br/2016/06/entrevista-o-universo-feminino-do-rakta/>. Acesso: 2 nov. 2021.

FINK, R. Below 100 Hz: toward a musicology of bass culture. In: FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z. **The relentless pursuit of tone. Timbre in popular music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018. pp. 88-118.

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, 2018. pp. 1-17.

GALETTA, T. **Cena musical paulistana dos anos 2010**: a "música brasileira" depois da internet. Rio de Janeiro: Travessa, 2016.

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

GRACYK, T. **Rhythm and Noise**: An Aesthetics of Rock. Londres: Duke University Press, 1996.

GUEDES, G. **Faixa Título entrevista RAKTA**: “o caos reina o tempo inteiro”, 2016. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2016/12/06/faixa-titulo-entrevista-rakta/>. Acesso: 2 nov. 2021.

GUIGUE, D. **Estética da sonoridade**: a herança de Debussy na música para piano do século XX. João Pessoa: UFPB, 2011.

HOWARD, D. From Ghetto Laboratory to the Technosphere: The influence of Jamaican studio techniques on popular music. In: **Art of Record Production Conference**. Lowell: University of Massachusetts, 2008.

INSTRUMENTAL SESC BRASIL. **RAKTA**: Programa passage de som. Youtube, 27 de nov. de 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xxHy4HKfWr0>. Acesso: 2 nov. 2021. INSTRUMENTAL SESC BRASIL. **Rakta** | Bate-Papo. Youtube,

16 de ago. de 2019b. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=VE8steiKmC0>. Acesso: 2 nov. 2021.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RAKTA. **RAKTA**. São Paulo. Dama da Noite / Nada Nada Discos, 2013. Vinil 45rpm, 25min.

RAKTA. **Serpente**. São Paulo. Dama da Noite / Nada Nada Discos, 2014. Digital, 10min.

RAKTA. **III**. São Paulo. Dama da Noite / Nada Nada Discos, 2016, Digital, 29min.

RAKTA, **Oculto Pelos Seres**. São Paulo. Dama da Noite / Nada Nada Discos, 2017, Digital, 13min.

RAKTA, **Falha Comum**. São Paulo. Dama da Noite / Nada Nada Discos, 2020, Digital, 35min.

REBELLATO, P. 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.

REYNOLDS, S. **Rip it up and start again**: postpunk 1978–1984. London: Penguin Books, 2006.

SEBES, L. The Sounding Sewing Machine: Re-Voicing Gendered Media Histories. **Sonic Scope: New Approaches to Audiovisual Culture**, Outubro, 2020. <https://doi.org/10.21428/66f840a4.985232e3>.

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

SHANK, B. **The political force of musical beauty**. Durham e Londres: Duke University Press, 2014.

TAKARA, M. 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.

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, pp. 323-344, 2018.

TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In: **Revista Ícone**, v. 10, n. 2, pp. 1-12, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230128>>. Acesso: 21 jun. 2019.

WAKSMAN, S. **Instruments of desire**: the electric guitar and the shaping of musical experience. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1999.

Recebido em 30 de julho de 2021.

Aprovado em 04 de novembro de 2021.